UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO – UFPE / UNIVERSITÉ D'ARTOIS
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO – CAC / MAISON DE LA RECHERCHE ET DES ÉTUDES DOCTORALES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL / SERVICE DE LA RECHERCHE ET DES ÉTUDES DOCTORALES
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA / DOCTORAT EN LITTÉRATURE COMPARÉE

ANÁLISE MÚSICO-LITERÁRIA DOS POEMAS DE WALT WHITMAN, ANTÔNIO FRANCISCO DA COSTA E SILVA E LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR

Doutoranda: **MARLY GONDIM CAVALCANTI SOUZA**

Orientadores:

Prof. Dr. SÉBASTIEN JOACHIM (Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. ALAIN VUILLEMIN (Université d'Artois - FR)

RECIFE

2006

MARLY GONDIM CAVALCANTI SOUZA

ANÁLISE MÚSICO-LITERÁRIA DOS POEMAS DE WALT WHITMAN, ANTÔNIO FRANCISCO DA COSTA E SILVA E LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Área Teoria da Literatura, do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco e de Doutor em Literatura Comparada, pela Université d'Artois.

Orientadores: Prof. Dr. Sébastien Joachim
Prof. Dr. Alain Vuillemin

RECIFE
2006

Catalogação na fonte – Universidade Federal do Piauí - PI

S729a

Souza, Marly Gondim Cavalcanti

Análise músico-literária dos poemas de Walt Whitman, Antônio Francisco da Costa e Silva e Léopold Sédar Senghor / Marly Gondim Cavalcanti Souza. – Recife, 2006.

420f.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco / Université d'Artois.

1. Literatura comparada. 2. Teoria literária. 3. Música na literatura. I. Título.

CDD - 809

MARLY GONDIM CAVALCANTI SOUZA

ANÁLISE MÚSICO-LITERÁRIA DOS POEMAS DE WALT WHITMAN, DE ANTÔNIO FRANCISCO DA COSTA E SILVA E DE LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR

APROVADA EM 23 DE FEVEREIRO DE 2006

BANCA EXAMINADORA

1° Examinador: Prof. Dr. Sébastien Joachim (Orientador)

2° Examinador: Prof. Dr. Jean-Luc Alain Vuillemin (Orientador)

3° Examinador: Profa. Dra. Rita de Cássia da Silva Godet

4° Examinador: Profa. Dra. Zilda Maria Zapparoli

5° Examinador: Profa. Dra. Yaracylda Oliveira Farias Coimet

RECIFE – PE

1° / 2006

A José Maria, a música mais bela de minha vida;

A todos os que amam a pesquisa, poesia de nossas vidas.

AGRADECIMENTOS

Para concluir esta etapa de minha vida acadêmica, o Doutorado em Teoria da Literatura, com estudos sobre a música e a literatura, especificamente focalizando os poemas de Walt Whitman, Antônio Francisco da Costa e Silva e Léopold Sédar Senghor, recebi ajuda de muitas fontes. Primeiramente, das instituições às quais estive diretamente relacionada: Universidade Estadual do Piauí – UESPI – e Centro Federal de Educação Tecnológica do Piauí – CEFET –PI, como professora; Universidade Federal de Pernambuco – UFPE -, Universidade de São Paulo – USP – e Université d'Artois, onde realizei os estudos do doutorado, fazendo uma distinção a todos os que participaram do processo, dos Reitores e Diretores aos serventes.

É um prazer agradecer à genuína dedicação de Professor Dr. Sébastien Joachim, orientador brasileiro desta tese, amigo e crítico indispensável. Ao professor Dr. Alain Vuillemin, orientador durante o estágio de doutorado na França. Também os professores e pesquisadores Zilda Maria Zapparoli (USP) e André Camlong (Université de Toulouse II), muito generosos em partilhar da caminhada e fonte de utilíssimas críticas e sugestões.

Agradeço, ainda, à ajuda substancial que recebi da CAPES, através de bolsa de estudo na França, por sete meses (maio a novembro de 2003), onde tive acesso a um vasto material bibliográfico, metodológico, além da ferramenta Stablex, que teria sido difícil ou impossível de conseguir a partir do Brasil.

Sinceros agradecimentos são dirigidos ao pessoal das várias bibliotecas nas quais realizei pesquisas. No Brasil: Biblioteca da Universidade Estadual do Piauí, Biblioteca da Universidade Federal do Piauí, Biblioteca da Universidade Federal de Pernambuco, Biblioteca da FFLCH (USP), e Biblioteca Mário de Andrade (USP); em Paris: Bibliothèque Nationale François-Mitterrand, Bibliothèque de la Sorbonne, Bibliothèque publique d'information (Bpi) (do Centre Pompidou), e Bibliothèque Musée de l'Homme; por fim, em Londres: Brithish Library.

Finalmente, quero agradecer de maneira toda especial ao meu marido, José Maria, aos meus filhos: Ítalo, Sara e Ruth, enfim, à minha família e aos meus amigos, que me acompanharam nesta jornada difícil, mas repleta de prazer.

Sans la musique, la vie serait une erreur

Friedrich Nietzsche

SUMÁRIO

LISTA DE DIAGRAMAS ix
LISTA DE FIGURAS ix
LISTA DE GRÁFICOS ix
LISTA DE LÉXICOS ix
LISTA DE QUADROS x
LISTA DE TABELAS xi
LISTA DE ANEXOS xi
RESUMO xii
RÉSUMÉ xiii
ABSTRACT xiv

1 INTRODUÇÃO 1

PRIMEIRA PARTE: O CHÃO A SER PISADO 15

2 A RECEPÇÃO 16
2.1 O papel do leitor/ouvinte no processo de recepção de uma obra 16
2.1.1 O receptor literário 21
2.1.2 O receptor musical 26
2.2 Relação que se estabelece entre música e literatura 28
2.3 A música como sedução para a leitura de uma obra literária 33

3 ELEMENTOS PARA O DIÁLOGO 34
3.1 Da literatura comparada 35
3.1.1 Do contexto ou do enquadramento sociocultural 39
3.1.2 Da poética 43
3.1.3 Da titrologia 46
3.1.4 Da análise do vocabulário 49
3.2 Da praxilogia 52
3.3 Do método matemático-estatístico-computacional de análise de textos 56

4 PERFIL DOS TEXTOS ATRAVÉS DA INFORMÁTICA 58
4.1 Do programa Stablex 59
4.2 Os três universos poéticos 60
4.3 Os textos através do Stablex 62
4.3.1 Os léxicos 62
4.3.2 A Tabela de Distribuição de Freqüências – TDF 63
4.3.3 A Tabela de Desvios Reduzidos – TDR 64
4.3.4 A distribuição do léxico 65
4.3.5 A Tabela dos Valores Lexicais – TVL 69

5 O CHÃO A SER PISADO 85
5.1 Os Estados Unidos de Walt Whitman 87
5.1.1 A literatura dos Estados Unidos na época de Walt Whitman 88
5.1.2 A música nos Estados Unidos na época de Walt Whitman 90
5.2 O Brasil de Da Costa e Silva 92
5.2.1 A literatura no Brasil na época de Da Costa e Silva 94
5.2.2 A música no Brasil na época de Da Costa e Silva 95
5.3 O Senegal e a França de Senghor 98
5.3.1 As literaturas senegalesa e francesa na época de Senghor 99
5.3.2 A música na França e no Senegal na época de Senghor 103

SEGUNDA PARTE: CONFLUÊNCIAS LITERÁRIAS E ARTÍSTICAS 106

6 CONFIGURANDO O LÉXICO SONORO-MUSICAL ……..…… 107
6.1 Vocabulário específico – Lematização ……..…….. 107
6.2 Peso lexical dos itens do vocabulário sonoro-musical nos textos ……..... 118

7 TÍTULOS SONORO-MUSICAIS ……..... 134
7.1 Títulos sonoro-musicais em Walt Whitman ……..... 134
7.2 Títulos sonoro-musicais em Da Costa e Silva ……..... 161
7.3 Títulos sonoro-musicais em Léopold Sédar Senghor ……..... 170
7.4 O encontro das águas ……..…… 183

8 FORMAS MUSICAIS ……..... 184
8.1 Formas musicais lematizadas ……..……... 185
8.2 Formas musicais correspondentes ……. 189
8.3 Relação entre as variáveis com maior peso para formas musicais ……..... 202
8.4 Formas musicais preferenciais nas variáveis de maior peso ……..……..... 206

9 MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO-MUSICAL ……..... 212
9.1 Lematização das menções ao universo sonoro-musical ……..... 213
9.2 Variáveis com maior peso para as menções ……..... 215
9.3 Menções preferenciais nas variáveis de maior peso ……..... 222
9.4 Menções correspondents ……. 226

10 A INTERTEXTUALIDADE MUSICAL ……..... 246
10.1 Os títulos de obras musicais nos poemas dos três autores ……..... 248
10.1.1 Nos títulos dos poemas ……..…… 248
10.1.2 No corpo dos poemas ……. 250
10.2 Trechos ou alusão de obras musicais nos poemas dos três autores ……..... 265
10.2.1 Nos títulos dos poemas ……..…… 265
10.2.2 No corpo dos poemas ……. 266
10.3 Personagens de obras musicais nos poemas dos três autores ……..... 269
10.3.1 Nos títulos dos poemas ……..…… 269
10.3.2 No corpo dos poemas ……. 270
10.4 Nomes de compositores na obra dos três autores ……..... 272
10.4.1 Nos títulos dos poemas ……..…… 272
10.4.2 No corpo dos poemas ……. 272
10.5 Um caso de intratextualidade ……... 276

11 CONCLUSÃO ……..... 278
GLOSSÁRIO DE TERMOS DO UNIVERSO SONORO-MUSICAL ……..... 286
BIBLIOGRAFIA ……... ….……..... 323
ANEXOS ……..... 338

LISTAS

Lista de diagramas

Diagrama 1: Organização dos estudos músico-literários 10

Lista de figuras

Figura 1: Stabat Mater Dolorosa (partitura) 258

Lista de gráficos

Gráfico 1: WW – Distribuição lexical das variáveis 65
Gráfico 2: WW – Intervalos da distribuição lexical 66
Gráfico 3: DCS – Distribuição lexical das variáveis 67
Gráfico 4: DCS – Intervalos da distribuição lexical 68
Gráfico 5: Senghor – Distribuição lexical das variáveis 68
Gráfico 6: Senghor – Intervalos da distribuição lexical 69
Gráfico 7: DCS – T3 - *Verhaeren* – léxico preferencial 79
Gráfico 8: DCS – Área lexical de T3 80
Gráfico 9: DCS – Ecografia lexical de T3 81
Gráfico 10: DCS – Freqüências e pesos de T3 82
Gráfico 11: WW – Peso lexical do vocabulário sonoro-musical 109
Gráfico 12: WW – Percurso do vocabulário sonoro-musical 111
Gráfico 13: DCS – Peso do vocabulário sonoro-musical 112
Gráfico 14: DCS – Percurso do vocabulário sonoro-musical 113
Gráfico 15: S – Peso lexical do vocabulário sonoro-musical 115
Gráfico 16: S – Percurso do vocabulário sonoro-musical 116
Gráfico 17: WW – Freqüência e peso de *silence* 142
Gráfico 18: WW – Total e peso das formas musicais 203
Gráfico 19: DCS – Total e peso das formas musicais 204
Gráfico 20: S – Total e peso das formas musicais 205
Gráfico 21: WW – Percurso das menções ao universo sonoro-musical 216
Gráfico 22: WW – Total e peso das menções ao universo sonoro-musical 217
Gráfico 23: DCS – Percurso das menções ao universo sonoro-musical 218
Gráfico 24: DCS – Total e peso das menções ao universo sonoro-musical 219
Gráfico 25: S – Percurso das menções ao universo sonoro-musical 220
Gráfico 26: S – Total e peso das menções ao universo sonoro-musical 221

Lista de léxicos

Léxico 1: DCS – TVL de T3 – *Verhaeren* 71
Léxico 2: WW – Lematização do vocabulário sonoro-musical 108
Léxico 3: DCS – Lematização do vocabulário sonoro-musical 111
Léxico 4: S – Lematização do vocabulário sonoro-musical 114
Léxico 5: WW – Peso lexical do vocabulário sonoro-musical em T5 – *Sea-Drift* .. 118
Léxico 6: DCS – Peso lexical do vocabulário sonoro-musical em T2 – *Zodíaco* ... 123
Léxico 7: Senghor – Peso lexical do vocabulário sonoro-musical em T4 – *Nocturnes* 129
Léxico 8: WW – Formas musicais lematizadas 185
Léxico 9: DCS – Formas musicais lematizadas 186
Léxico 10: S – Formas musicais lematizadas 188
Léxico 11: WW – TVL das formas musicais em T8 – *Memories of President Lincoln* 207
Léxico 12: DCS – TVL das formas musicais em T1 – *Sangue* 208
Léxico 13: S – TVL das formas musicais em T8 – *Poèmes perdus* 210
Léxico 14: WW – Lematização das menções ao universo sonoro-musical 213
Léxico 15: DCS - Lematização das menções ao universo sonoro-musical 214

Léxico 16: S - Lematização das menções ao universo sonoro-musical 214
Léxico 17: WW – TVL das menções ao universo sonoro-musical em T5 – *Sea-drift* 223
Léxico 18: DCS – TVL das menções ao universo sonoro-musical em T2 – *Zodíaco* 224
Léxico 19: S - TVL das menções ao universo sonoro-musical em T4 – *Nocturnes* .. 225
Léxico 20: WW - Lematização das menções a instrumentos musicais 226
Léxico 21: DCS - Lematização das menções a instrumentos musicais 229
Léxico 22: S - Lematização das menções a instrumentos musicais 231

Lista de quadros

Quadro 1: Favorabilidade ao estudo músico-literário 117
Quadro 2: Obras com maior peso para o vocabulário sonoro-musical 118
Quadro 3: WW – Títulos sonoro-musicais em T1 – *Inscriptions* 140
Quadro 4: WW - Títulos sonoro-musicais em T2 – *Children of Adam* 143
Quadro 5: WW - Títulos sonoro-musicais em T3 – *Calamus* 144
Quadro 6: WW - Títulos sonoro-musicais em T7 – *Drum-Taps* 147
Quadro 7: WW - Títulos sonoro-musicais em T9 – *Autumn Rivulets* 150
Quadro 8: WW - Títulos sonoro-musicais em T10 – *Whispers of heavenly death* .. 153
Quadro 9: WW - Títulos sonoro-musicais em T11 – *From noon to starry* night …. 155
Quadro 10: WW - Títulos sonoro-musicais em T12 – *Songs of parting* 156
Quadro 11: WW - Títulos sonoro-musicais em T13 – *Sands at seventy* 157
Quadro 12: WW -Títulos sonoro-musicais em T14 – *Good-bye my fancy* 158
Quadro 13: WW - Títulos sonoro-musicais em T16 – *Early poems* 159
Quadro 14: DCS - Títulos sonoro-musicais em T1 – *Sangue* 162
Quadro 15: DCS - Títulos sonoro-musicais em T2 – *Zodíaco* 166
Quadro 16: DCS - Títulos sonoro-musicais em T4 – *Pandora* 168
Quadro 17: DCS - Títulos sonoro-musicais em T5 – *Verônica* 169
Quadro 18: DCS - Títulos sonoro-musicais em T6 – *Alhambra* 171
Quadro 19: DCS - Títulos sonoro-musicais em T7 – *Documentos* 172
Quadro 20: S - Títulos sonoro-musicais em T1 – *Chants d'ombre* 174
Quadro 21: S - Títulos sonoro-musicais em T2 – *Hosties noires* 176
Quadro 22: S - Títulos sonoro-musicais em T3 – *Éthiopiques* 177
Quadro 23: S - Títulos sonoro-musicais em T4 – *Nocturnes* 178
Quadro 24: S - Títulos sonoro-musicais em T5 – *Poèmes divers* 179
Quadro 25: S - Títulos sonoro-musicais em T6 – *Lettres d'hivernage* 179
Quadro 26: S - Títulos sonoro-musicais em T8 – *Poèmes perdus* 182
Quadro 27: Formas musicais comuns aos três autores 189
Quadro 28: A forma musical *canção* nos três universos poéticos 190
Quadro 29: A forma musical *canto* nos três universos poéticos 192
Quadro 30: Títulos em lamento, nênia, dirge, yonnondio e élégie 195
Quadro 31: Variáveis de maior peso para as formas musicais nos três autores 206
Quadro 32: Variáveis de maior peso para as menções ao universo sonoro-musical nos três autores 221
Quadro 33: WW – Classificação dos instrumentos musicais 227
Quadro 34: DCS – Classificação dos instrumentos musicais 230
Quadro 35: S – Classificação dos instrumentos musicais 232
Quadro 36: Menções a instrumentos musicais correspondentes nos três autores 234
Quadro 37: DCS – Títulos de obras musicais nos títulos de poemas 248
Quadro 38: WW – Títulos de obras musicais nos poemas 250
Quadro 39: DCS – Títulos de obras musicais no corpo dos poemas 259
Quadro 40: S – Títulos de obras musicais no corpo dos poemas 260
Quadro 41: DCS – Trechos de obras musicais nos títulos de poemas 265
Quadro 42: DCS – Alusão a obras musicais no corpo dos poemas 267

Quadro 43: WW – Personagens de peças musicais nos poemas 270
Quadro 44: WW – Compositores nos poemas …… 272
Quadro 45: DCS – Compositores nos poemas …… 274
Quadro 46: WW – Intratextualidade em T13 – *Sands at seventy* ……... 276
Quadro 47: Coleções favoráveis à exploração músico-intertextual 277

Lista de tabelas

Tabela 1: WW – Peso do vocabulário sonoro-musical 109
Tabela 2: DCS – Peso do vocabulário sonoro-musical 112
Tabela 3: S – Peso do vocabulário sonoro-musical 114
Tabela 4: WW – Freqüência e peso do item *silence* 142
Tabela 5: S – Peso do item *nuit* 199
Tabela 6: WW – Peso das formas musicais 203
Tabela 7: DCS – Peso das formas musicais 204
Tabela 8: S – Peso das formas musicais 205
Tabela 9: WW – Peso das menções ao universo sonoro-musical 215
Tabela 10: DCS – Peso das menções ao universo sonoro-musical 217
Tabela 11: S – Peso das menções ao universo sonoro-musical 219

Lista de anexos

ANEXO A - Modelo de questionário e respostas colhidas na pesquisa com leitores-ouvintes (Teresina, 2002) 338
ANEXO B - Slides para oficina realizada em Paris (2003) 362
ANEXO C - Poemas para oficina realizada na SBPC – Regional Piauí (2004) 371
ANEXO D - Lista de todos os títulos dos poemas estudados na tese 377
ANEXO E - Outras menções ao universo sonoro-musical na obra dos três autores 398
ANEXO F - Instrumentos musicais citados pelos três autores que possuem apenas uma ou nenhuma correspondência 403

RESUMO

Esta tese examina a presença da música na poligrafia poética de Walt Whitman, de Antonio Francisco da Costa e Silva e de Léopold Sédar Senghor, diferentes na época, abrangendo os séculos XIX e XX; na cultura: americana, brasileira, francesa e senegalesa; e na língua: inglês, português e francês, mas, semelhantes no processo criativo que solicita o léxico sonoro-musical como elemento integrante e essencial, não se caracterizando como adorno literário. Arte de caráter dinamogênico a música constitui o ponto de partida para o diálogo entre os três autores selecionados no sentido das formas musicais, das menções ao universo sonoro-musical e das intertextualidades com obras musicais. Ela surge como uma alternativa prática de estudo e de análise de obras literárias, fundada na relação interartística. Esta tese se apóia na abordagem quantiqualitativa, através do programa computacional Stablex, adequado para o tratamento e processamento automático para a análise lexical e textual, que possibilita o trabalho simultâneo com centenas de textos, fornecendo informações estatístico-descritivas, além de léxicos e tabelas, possibilitando determinar de forma objetiva e científica a importância e peso dos itens selecionados para a pesquisa.

Palavras-chave: Literatura Comparada, Poesia, Música, Ferramenta da Informática.

RÉSUMÉ

Cette thèse examine la présence de la musique dans la polygraphie poétique de Walt Whitman, de Antonio Francisco da Costa e Silva et de Léopold Sédar Senghor. Bien qu'ils soient de différentes époques, qui s'étendent du XIXème siècle au XXème; de différentes cultures (américaine, brésilienne, française et senegalaise); et encore de différentes langues (anglais, portugais et français), ils témoignent de procédures de création similaires, en ce sens que les trois font appel à un lexique sonore-musicale comme élément essentiel dans la composition de leurs oeuvres. Ici la musique n´est point un ornament. Cet art dynamogénique constitue le point de départ pour le dialogue entre les trois auteurs. Chez eux, les formes musicales débouchent sur un univers sonore-musical appuyé sur l´intertextualité. En conséquence, en l´une ou l´autre, la musique s´affirme nettement une pratique alternative pour l'étude et pour l'analyse des textes sur une base d´opération interatistique. Cette thèse se fonde également sur une approche quantiqualitative. Il a utilisé le logiciel Stablex. Ce programme prend en charge le traitement thématique e automatique des textes et possibilite une analyse de centaines de poèmes mis ensuite en tableaux synoptiques et en tableaux de concordance avec la fréquence des occurence s duement validées en contexte. Le passage par l´informatique a ainsi fourni de précieux repères numériques à valeur descriptive, sur le vocabulaire socio-sémantique et musical de la poésie de Whitman, Da Costa et Silva,Senghor.

Mots-clés : Littérature Comparée, Poésie, Musique, Informatique.

ABSTRACT

This thesis examines the presence of the music in the poligraphic poetics of Walt Whitman, Antonio Francisco da Costa e Silva and Léopold Sédar Senghor. They are different about time of literary production, about culture, and about language, but they are also similar in the creative process in requesting the sound-musical lexicon as integrant and essential element, not characterized as a literary decoration. As an art of dynamogenic character music constitutes the starting point for the dialogue among the three authors selected, in the sense of the musical forms, of the mentions to the sound-musical universe and of the intertextuality with musical works. So, music appears as an alternative for studying and for analyzing literary works, founded in the interartistic relationship. This thesis leans on in the quantiqualitative approach, requiring the computational program called Stablex, appropriate for the treatment and automatic processing of texts for the lexical and textual analysis. This program also makes possible the simultaneous work with hundreds of texts, supplying statistical-descriptive information, besides lexicons and tables, determining the importance and weight of the items selected for the research in an objective and scientific way.

Key words: Compared literature, Poetry, Music, Tool of the Computer science.

1 INTRODUÇÃO

O século XXI atingiu uma consciência de que tudo é interligado na vida e por isso exige estudos sobre qualquer expressão de arte cada vez mais voltados para a totalidade, para o holístico, para o sistêmico. As fronteiras se deslocam. Poesia e música que, originariamente, caminhavam sempre unidas, passaram a pisar chãos diferentes, contudo, era nítido o prejuízo para ambas as artes.

A discussão proposta para esta pesquisa é a possibilidade de se elucidar dois aspectos da análise poética, cuja base é a obra lírica, através dos elementos de linguagem sonoro-musical presentes nos poemas de Walt Whitman, Antônio Francisco da Costa e Silva e Léopold Sédar Senghor. O primeiro aspecto diz respeito a identificar através dos elementos sonoro-musicais características do imaginário dos poetas que se aproximam em diálogo ou que os fazem singulares. O segundo é uma proposta alternativa para leitura e para análise de poemas tendo como ponto de partida a exploração do aspecto sonoro-musical.

A hipótese da discussão da tese é que as culturas se aproximam, ultrapassando as fronteiras de tempo e de geografia, quando se tem a música como denominador comum. Sendo a música uma linguagem que não precisa passar pelo intelecto para ser compreendida, atinge diretamente o ser humano através de seu caráter dinamogênico, através de sua pulsação, através do próprio som ou do silêncio, ela reúne condições para provocar o encontro das culturas, podendo ser o elemento necessário para a vivência da universalidade, que *"somente se dá na conjugação dos particulares concretos que se respeitam, se apreciam,*

entram em diálogos e juntos aprendem o mistério da vida e do mundo e colocam-se a seu serviço" (BOFF, 2003a: 113). Portanto, tendo como núcleo, como ponto de partida, o universo sonoro, a música e suas características específicas em cada cultura, chegamos ao ponto para onde todas as diferenças individuais confluem, atingimos a experiência estética do som e do silêncio, um ponto que permite aos estudiosos de literatura caminhar junto com os músicos, respeitando as diferenças próprias, sem deixar que estas últimas sejam compreendidas como desigualdades.

Fomos impelidos a iniciar os trabalhos ao refletirmos sobre alguns fatos: em 2001, quando redigíamos a dissertação de mestrado, deparamo-nos com o estudo, também de mestrado, da professora piauiense Mª do P. Socorro N. N. do REGO (2001), realizado com jovens teresinenses de escolas públicas e privadas, que apontava, numa estatística, o índice de 81% de preferência pela música como a forma de lazer que mais lhes proporcionava prazer. A leitura viria em 5º lugar. Daí, considerarmos relevante a abordagem intersemiótica que procedemos sobre música e literatura.

Outra motivação se deu quando, em 20 de fevereiro de 2003, tendo em mãos o jornal Meio Norte (de Teresina), especificamente o suplemento "For Teens", lemos o artigo: "Exame vai passar por mudanças", tratando do Exame Nacional do Ensino Médio – ENEM. Dentre outras informações, estava aquela de que o desempenho dos alunos em 2002, de acordo com o relatório pedagógico do Ministério da Educação e Cultura – MEC, foi classificado de insuficiente a regular, para nada menos de 74% dos participantes. O pior é que o citado relatório *"afirma que a ausência do domínio da leitura compreensiva foi a possível causa do desempenho apresentado"*; e continua o relatório recomendando *"que o aprendizado da leitura deve ser enfatizado e que é o desafio escolar mais valorizado pela sociedade"*. Mas, o que faltaria ao trabalho de leitura nas escolas para ser eficaz?

Talvez uma resposta para essa pergunta esteja na maneira como é trabalhada a leitura nas escolas. Reforçando o que recomenda o relatório do MEC, o poeta piauiense Francisco Miguel de Moura, no artigo "Escritor ensina como fazer poesia", de Isabel CARDOSO (2003), conta sua trajetória de mestre de poemas iniciada com *"leituras de poemas clássicos, recitação e imitação"*. Os poemas são, portanto, um ótimo campo a ser explorado, pois conduzem o leitor à exaltação, à beleza, ao conhecimento de si e dos outros, enfim, a uma leitura além de compreensiva, sensível.

Continuando a refletir sobre essa maneira de lidar com a leitura nas escolas, citamos o pensamento do pianista Wellington Santos[1], expresso em entrevista para Harlan SILVA (2003), publicado no jornal *Correio Corisco*: *"a arte, mesmo para quem não pretende dedicar-se profissionalmente a ela, deveria ser uma atividade paralela, presente na vida de todos nós, uma atividade complementar na formação integral de todos os cidadãos e cidadãs. (...) A arte, que está ali no nível do inconsciente, oferece a liberdade de pensamento que acaba se refletindo em tudo o que o indivíduo possa fazer"* (p.5). E lamenta que *"infelizmente ainda não se dimensionou o verdadeiro papel da arte"* (p.5). Wellington fundamenta seu ponto de vista, destacando que já existem pesquisas de pedagogos americanos demonstrando a superioridade do desempenho nas crianças estudantes de um colégio não muito conceituado no quesito da excelência do ensino-aprendizagem, mas que estudavam música, em relação a crianças estudantes de um colégio com alto nível de excelência no referido quesito, mas que não estudavam música (p. 4). O artista conclui o pensamento afirmando que *"seguramente, se a música fosse incorporada aos currículos escolares, isso faria uma enorme diferença em termos de qualidade de ensino."* (p. 4).

Ainda constituiu fator de motivação para este trabalho a escassez de pesquisas feitas no Brasil, no âmbito músico-literário; situação já verificada quando da elaboração de nossa dissertação de Mestrado, quando contamos apenas com algumas obras como: *Semiótica da Canção*, de Luiz TATIT (1994); *Poesia e Música*, organizado por Carlos DAGLIAN (1985); *Literatura e música*, de Luiz PIVA (1990); e, finalmente, *Música e Literatura*, de Frederico SOPEÑA (1989).

Movidos por todas essas razões, procuramos, neste estudo, abrir uma possibilidade de leitura dos poemas de Walt Whitman e de Léopold Sedar Senghor, baseados na experiência já concretizada quando da pesquisa sobre a presença da música nos títulos de Antônio Francisco da Costa e Silva, na dissertação por nós desenvolvida no mestrado (SOUZA, 2001).

Com o objetivo de conferir a razão de ser da proposta deste estudo, procuramos investigar se a percepção dos leitores era sensível às sonoridades que possivelmente brotariam dos textos, em várias oportunidades que surgiram no decorrer de nosso trabalho (uma análise dessas oficinas com leitores será efetuada no capítulo 3 – Elementos para o diálogo. O resultado não poderia ser mais estimulante! (ver Anexo A). Todos eles foram competentes ao identificar expressões nos textos que os transportavam para a posição de ouvintes.

---

[1] Piauiense, Mestre em música e professor da Universidade do Rio de Janeiro.

O desenvolvimento da reflexão sobre os pontos acima citados conduz, primeiramente, para uma conceituação daquilo que constitui o leitor (receptor) de textos literários e de textos musicais; em seguida, para o contexto sociomusical onde cada um dos artistas viveu ou morou durante tempo significativo. Em terceiro lugar, a partir da obra de cada poeta, para a verificação do perfil do vocabulário e da temática sonoro-musicais, dentro dos títulos, num primeiro momento, e, em seguida, dentro dos textos. A voz da cultura, a importância que assumem os temas e os vocábulos do universo sonoro-musical selecionados e utilizados nos textos líricos circundados pelo contexto sociomusical da época, bem como pela história de vida de cada autor, são os pontos alicerçadores da análise que, na verdade, se estende por toda a exploração do assunto através da pesquisa. Enfim, o título da tese é a linha de horizonte do percurso do trabalho.

A justificativa para escolhermos os três autores reside exatamente na diversidade em qualquer sentido tradicionalmente considerado: geográfico – pertencem a sociedades de lugares diferentes: um americano, um brasileiro e um senegalês; lingüístico – cada um fala uma língua: inglês, português e francês, respectivamente; literário – são autores de épocas também diferentes, o que fundamenta uma classificação de estilo distinta para cada um.

A vida de cada um dos escritores selecionados é marcada pela música. Partindo do contexto sócio-musical da região geográfica onde cada autor desenvolveu sua existência, poderemos analisar o lugar ocupado pela arte dos sons e do silêncio em suas vidas e, por conseguinte, em suas obras.

Atendendo à ordem cronológica, olhamos primeiramente para o painel sócio-musical dos Estados Unidos do século XIX, tempo em que lá viveu Walt Whitman. Época dos progressistas. A sociedade se organizava em uniões de trabalhadores, associações de fazendeiros e de agricultores, casas de conjuntos (colônias), e assim também a música vai ser considerada elemento vital na construção e no bom encaminhamento das comunidades. A música progressista sobrepôs-se e provocou uma inter-relação entre a música local, com características dos povos moradores da América antes da colonização, os indígenas por excelência, e a música das instituições principalmente germânicas, os corais luteranos.

Assim, os Estados Unidos constituem uma fonte de diversidade cultural onde existem muitos outros tipos de música, considerando o tempo do século XIX. É o caso da música usada como ferramenta de movimentos políticos, como uma força na conquista de adeptos. Durante a Guerra Civil, aconteceu uma larga produção de música de conteúdo político, geralmente em tom moralista, semelhante aquele dos reformadores. Mesmo depois do rádio e da televisão aportarem nas terras americanas, a música continuou como uma forte arma para

os movimentos dos Direitos Humanos e para combater a Guerra. Existe ainda a chamada *folk-music*. Assim como os indígenas, os negros não puderam optar muito pelo espaço a ocupar na cultura norte-americana. Os indígenas foram excluídos ou exterminados mesmo e os negros, colocados na sociedade contra a sua vontade. Assim é que os afro-americanos criaram um tipo de música que aproveitava elementos das raízes de suas culturas e adaptaram também alguns da cultura dos europeus colonizadores que lhes eram impostos. Mas, em torno da Guerra Civil, esta música se torna mais voltada para a resistência mesmo contra a escravidão. Possuidores de uma visão extremamente utilitária, os negro-americanos tomavam os elementos que lhes eram colocados à frente, tanto aqueles trazidos por seus conterrâneos escravizados como aqueles provindos da imposição colonizadora européia, e os transformavam, adaptando-os aos seus objetivos. É o caso do banjo, instrumento trazido pelos escravizados que foi popularizado no meio negro, usado em suas baladas e, depois de cair no desuso, teve o ritmo que nele era usado transposto para outros instrumentos que, com a introdução de modelos rítmicos também transformados, com o sentimentalismo das canções dos missionários, e com uma harmonia e formas musicais adaptadas aos seus padrões, vai originar o jazz.

Walt Whitman foi colocado em meio a toda essa pluralidade músico-cultural. Americano do século XIX (31/05/1819 – 26/03/1889), nascido em Long Island, uma ilha onde se estabelecem dois bairros de New York: o Brooklyn e o Queens, teve contato com a arte dos sons a partir de sua vivência como jornalista crítico de música, vinculado à imprensa de New York City, quando era encarregado de fazer crítica de performances musicais, em Castle Garden, na Palmo's Opera House e no Astor Palace Theatre. Freqüentou a ópera, os espetáculos de música popular e erudita (1840s e 50s) e, apesar de ter classificado a influência européia na música americana da época[2] como ridícula, dizendo inclusive que esta influência contaminava o gosto jovem da República, foi exatamente em contato com a ópera européia que Walt Whitman começou a descobrir que a linguagem musical é essencial e possui uma abrangência universal. A verdade é que, a partir da década de 1840 em diante o pensamento do poeta sobre esta questão vai se modificando até atingir uma paixão especial pela ópera e pelo canto.

Analisamos, através de referências ao universo sonoro-musical usadas por Walt Whitman em sua obra poética, a importância que assumem os instrumentos da orquestra que povoam seus poemas. Vemos, ainda, a questão da voz, do cantor, da cantora, dos povos que

[2] No artigo "Art-singing and heart-singing", no *Broadway Journal*, de 29 de novembro de 1845.

cantam, das classes sociais que entoam seus cantos próprios, porque para Whitman, cantar era unir o próprio ser e seu espírito (o *self* e o *soul*), constituindo, assim, talvez o mais importante dos instrumentos musicais. Veremos os tambores (*drums*) compondo a música da guerra, o violoncelo para expressar o choro, as cornetas e os clarins para anunciar os funerais. Isto tudo sem esquecer que, dentre os estilos de música européia que penetraram o íntimo do americano, está a música religiosa, trazida ao seio de sua família pelo senso de humanidade cultivado por sua mãe.

Realmente, a música universal pode ser escutada na obra de Whitman e é exatamente por causa deste fator que ele tem sido a base de muitos e muitos trabalhos musicais, percorrendo os lugares mais distantes, expressos através dos mais variados estilos musicais, da canção à ópera, a ponto de se constituir um marco no modernismo musical, motivo para o livro publicado por Lawrence KRAMER[3] (2000) – *Walt Whitman and Musical Modernism*[4], que já se estabelece como obra básica para estudiosos do modernismo pela ótica da arte musical.

Em seguida, trabalhamos a vida do brasileiro Antônio Francisco da Costa e Silva (23/11/1885 – 29/06/1950), poeta da passagem do século XIX ao XX. DOUSSOT (2005) afirma sobre o Brasil que "*Découvrir le Brésil, c'est rencontrer la musique, les musiques, qui accompagnent le quotidien de chaque Brésilien, dans toutes les régions et à toute heure de la journée.*"[5] Este pensamento se traduz também na máxima de que o povo brasileiro possui música na alma e ritmo no pé. Neste Brasil da riqueza de expressões musicais, de suas várias culturas dentro de um mesmo país, neste Brasil que acabou de ver criado o ritmo de sua identidade no mundo – o samba (em 1870); neste Brasil do ritmo sedutor do lundu; neste Brasil mestiço, da união das raças e das tradições, onde o sentimento da saudade se torna intraduzível para qualquer que seja a língua, exploraremos a música nordestina, própria do torrão dacostiano, no período de transição do século XIX para o século XX, exemplificada pelo "aboio" do vaqueiro, reunindo o gado no fim do dia; pelo canto das lavadeiras, na beira do rio, realizando seu ofício de todo dia; pela música popular executada na festa de Carnaval, fonte de alucinação; também pela música européia, das Valquírias de Wagner, dos

---

[3] Lawrence Kramer é professor de Inglês e de Música na Universidade Fordham. Autor de cinco livros e numerosos artigos sobre as relações entre música, literatura e cultura. Alguns dos seus livros: *Classical and Postmodern Knowledge, After the Lovedeath: Sexual Violence and the Making of Culture,* e *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song.* Também é co-editor de *19th-Century Music*.

[4] Coletânea de ensaios que traçam a transformação provocada pelos textos de Walt Whitman, do século dezenove, confrontados com problemas estéticos, sociais e políticos do século vinte.

[5] [Descobrir o Brasil é encontrar a música, as músicas que acompanham o cotidiano de cada brasileiro, em todas as regiões e à toda hora.]. Observação: quando não houver indicação de tradutor é porque as traduções são feitas por nós mesmos. Quando houver um tradutor diferente, este virá indicado.

instrumentos (clarins, cornetas, flautas, lira, zabumbas, sinos) e dos hinos religiosos cristãos introduzidos no Brasil a partir da colonização; exemplificada ainda pelo canto que brota da natureza, sem deixar de ouvir as "ninfas em pranto" e os "faunos em prece" ("A Derrubada", DA COSTA E SILVA[6], 2000: 156), pois, como artista estreitamente ligado à sua terra, apesar de ter saído jovem para estudar no Recife, e depois, morar, por força do emprego obtido através de concurso, em São Paulo, Manaus, São Luis e Porto Alegre, Da Costa e Silva é um ser da natureza e, como tal, não poderia deixar de transparecer este aspecto em sua obra poética – como nos poemas de Zodíaco, hino de louvor ao Cosmos e à natureza.

Enfim, avançando para além de seu tempo, Da Costa e Silva é um experimentador na forma de compor poemas com versos longos e livres, que se revestem de expressões do universo sonoro-musical.

Outro espaço que exploramos é, na verdade, o entre-lugar Senegal-França. Esta relação que se estabelece desde a Idade Média através do comércio do ouro que saía da África, atravessava o deserto de Saara e chegava aos palácios e aos cofres dos reinos da Espanha, França, Portugal e Inglaterra. A França dominou a região do Senegal, desde meados dos anos de 1840, com a expansão ao longo dos rios do Senegal, partindo de Saint-Louis. Nos anos da década de 1850, Louis Faidherbe, então governador, invadiu as terras dos Wolofs, criou vastas plantações e estabeleceu o trabalho forçado. Foi um processo que rendeu, depois de dez anos, a independência financeira da administração colonial. Foi ainda Faidherbe que fundou a vila de Dakar (nome dado em homenagem a um chefe local), atual capital do Senegal. Dakar se tornou importante a partir de meados do século XIX, com a expansão do novo território batizado de *Afrique Occidentale Française* - AOF. Em 1887, os africanos das quatro maiores cidades, Dakar, Gorée, Saint-Louis e Rufisque, obtêm a cidadania francesa limitada, mas, somente aqueles que a administração colonial necessitava recebiam educação do nível secundário. O primeiro deputado negro da Assembléia Nacional francesa será Blaise Diagne, em 1914. Depois da Segunda Guerra Mundial, a França considerou as possessões ultramarinas do Senegal, do Mali e da Côte-d'Ivoire como partes integrantes da metrópole e não mais como simples colônias. A verdade é que a independência do Senegal só acontecerá com a presença de Senghor, deputado eleito para a Assembléia Nacional francesa, que se pronunciou pelo fim do trabalho forçado, pela melhoria do ensino e fundou o *Bloc*

[6] De agora em diante, quando um poema citado pertencer ao *corpus* da pesquisa (WHITMAN, 1996; DA COSTA E SILVA, 2000; e SENGHOR, 1990), indicaremos apenas a página. No caso de Da Costa e Silva, somente os textos da edição de 1976, virão com o ano da edição na citação.

démocratique sénégalais, primeira instância de luta pela independência que vai se concretizar em 20 de junho de 1960, com a aprovação do general De Gaulle.

Da África ocidental do século XX, tratamos do senegalês Léopold Sédar Senghor (9/10/1906 – 20/12/2001). Filho daquela que é considerada sociedade-berço da humanidade, onde foram registrados os traços do *Homo sapiens* de aproximadamente 350.000 anos, passa da posição de grande leitor, tanto das palavras escritas dos livros como da vida, para a composição de poemas, primeiramente, pequenos, fortemente enquadrados pela teoria européia da composição poética, e também repletos de admiração por essa sociedade que, na época, era considerada fonte de toda a sua educação, buriladora de seu estilo, e depois para composições do poeta eco da cultura negro-africana. A síntese do conteúdo cultural africano juntamente com o domínio da língua e das técnicas as mais modernas de composição e de divulgação de obras literárias constituirão o ápice da existência artística do homem acadêmico, "letrado", dentro dos moldes europeus, mas também repleto de sons da cultura africana.

A música que descortinamos da obra de Léopold Sédar Senghor brota desde as raízes do país negro colonizado e subjugado à Europa das flautas, dos trompetes, do órgão, dos cantos cristãos entoados nas escolas e no seminário que freqüentou, até atingir a orquestra de *jazz*, a própria mestiçagem da arte. *Jazz* que nasce nos Estados Unidos da América como ponto de encontro entre o ritmo da cultura dos africanos escravizados e a música harmônica que era imposta pela cultura européia aos colonizados americanos, digerida e alterada de maneira a ser adaptada aos seus ouvidos polirrítmicos e polifônicos.

Desta obra, portanto, convergente das culturas negra, européia e americana, analisamos, no decorrer deste trabalho, a música específica do canto africano; a importância dedicada à voz, à fala dos ancestrais, à oralidade responsável pela transmissão de sua história de geração a geração, aos instrumentos marcadamente africanos, detentores de importância específica dentro de cada rito da vida daquele povo; música essa também retratada na poética senghoriana com forte influência bíblica quando indica os instrumentos para o acompanhamento musical dos poemas, na mesma maneira indicada pelos salmos do Antigo Testamento. Ainda que não seja fato esperado, tivemos a surpresa de encontrar, além de todo o universo africano, uma ópera dentre suas composições, marcando a influência da formação européia. A tomada de consciência da importância da cultura negra, o programa de libertação total desta raça, traduzidos na "negritude" e a presença da mulher, do corpo feminino, como expressão da terra-mãe, da mãe, da amante, seja ela negra ou branca, é a ponte para o canto da africanidade e da universalidade.

Depois de tratarmos da música como elemento integrante da vida de cada um dos poetas, partimos para a análise especificamente das suas obras, pela ótica do universo sonoro-musical. E o primeiro passo é saber como está trabalhada a música dentro dos textos.

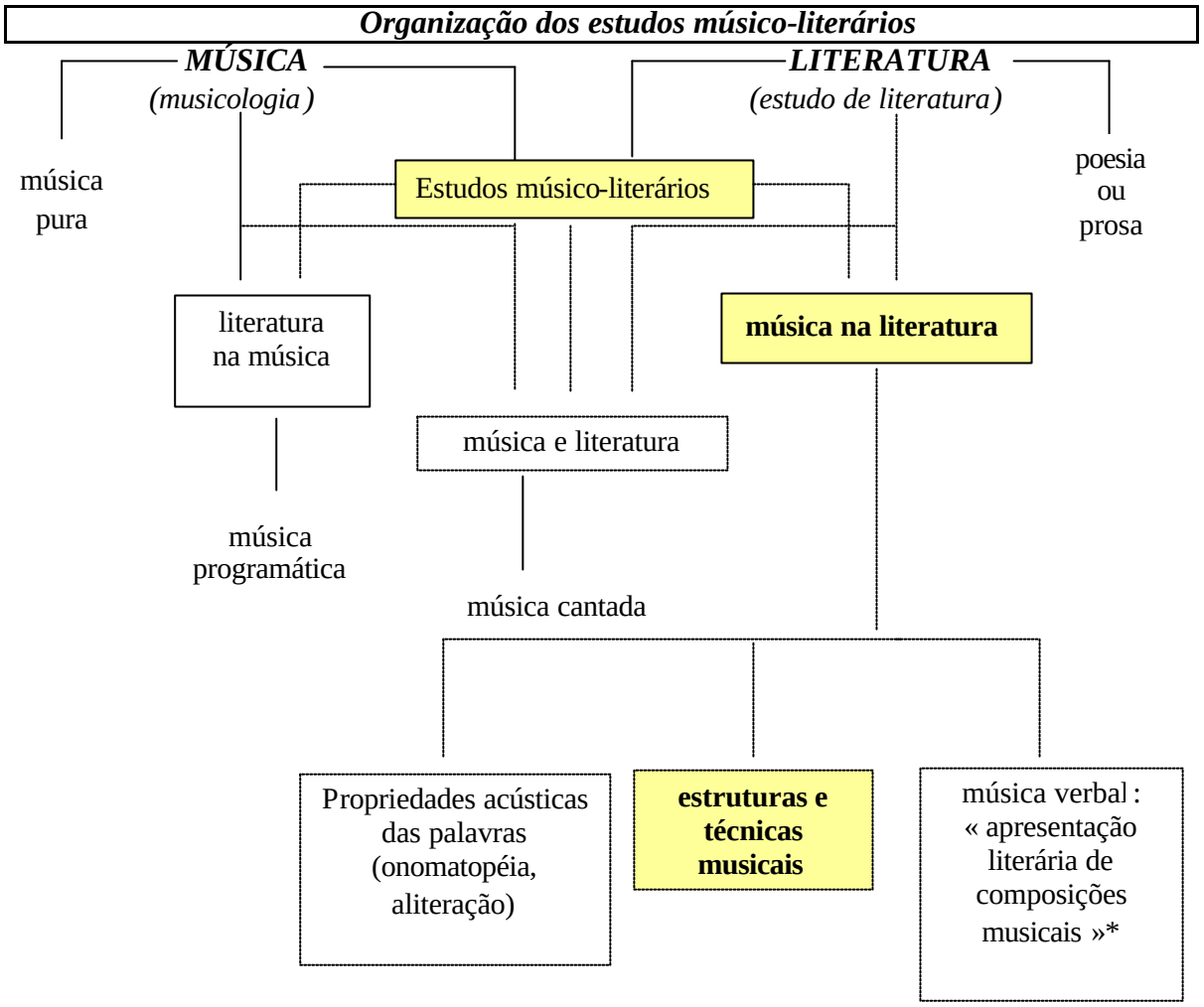
Para visualização do que pretendemos definir, utilizamos o quadro elaborado pelo húngaro Steven Paul Scher, em 1982, traduzido por OLIVEIRA (2002: 47) onde estão esquematizados os tipos de estudos que se realizam no âmbito da intersemiose da música com a literatura (ver Diagrama 1). O diagrama dispensa maiores explicações, principalmente pelos destaques colocados para definir o percurso a ser seguido.

Apreciando da esquerda para a direita do quadro, tem-se o estudo da música pura, tratado pela musicologia, interessado nos fatos exclusivamente musicais; o estudo de literatura (poesia ou prosa), também voltado para os fenômenos literários especificamente; dentre os estudos que reúnem música e literatura, tratamos daquele que focaliza a música dentro da literatura e, dentre os três tipos desta classificação, trataremos especificamente das estruturas e técnicas musicais utilizadas dentro do texto poético.

Procuramos, então, analisar o vocabulário e a temática dos três autores, partindo do ensaio de poética comparada: *Musique et Littérature* (1994), de Jean-Louis BACKÉS, de onde surgiu a proposta de abordar o emprego na literatura de termos emprestados do vocabulário especificamente sonoro-musical (p. 6). São itens lexicais da musicologia que servem de instrumentos para a análise literária.

No intuito de penetrar cada uma das três grandes produções literárias selecionadas, traçamos um perfil do vocabulário sonoro-musical empregado por cada um, o lugar que ocupa, o peso conferido ao acervo de imagens sonoras em cada uma das coleções de poemas de cada um dos três. Para conseguir esboçar este panorama, recorremos ao método de análise lexical, textual e discursiva do professor André Camlong (Universidade *Le Mirail* – Toulouse – França), no qual estão reunidos os recursos da informática, da matemática e da estatística, com a finalidade de esclarecer os caminhos usados na seleção do léxico, as características do texto e, por conseguinte, da obra como um todo.

Diagrama 1: Organização dos estudos músico-literários



(*Fonte: OLIVEIRA, 2002:47)

O trabalho com o auxílio da informática, embora tenha exigido um esforço enorme, de início, pela necessidade de se digitar todos os poemas (principalmente de Da Costa e Silva e de Senghor[7]), para então processá-los no programa do computador, permitiu a abordagem de toda a obra lírica dos três poetas, totalizando aproximadamente mil peças literárias, distribuídas por trinta e uma coleções, o que não seria possível se o método usado fosse o tradicional "manual e empírico".

A seguir, o trabalho é de verificar os títulos cujo impulso gerador seja a música. Para basear o estudo dos títulos das obras, partimos de alguns pressupostos teóricos, aprofundados no capítulo três dedicado aos elementos para o diálogo.

[7] Tarefa que executamos quando do estágio de doutorado *cotutelle* em Paris (em 2003).

A análise da música dentro dos textos poéticos (inclusive dos títulos) de Walt Whitman, Antônio Francisco Da Costa e Silva e de Léopold Sédar Senghor tem como base a citação de HILL (1991): *"a magia da música ultrapassa espaço e tempo: sombra de um puro mover-se em segredo que só confia as suas não-palavras ao sigilo da alma. A música funciona, pois, como a 'palavra interior' que, em tensão com a pintura-poesia (palavra exterior), produz a obra."* (p. 27)

Esse quê dinâmico hilliano do elemento musical é sensível em composições whitmanianas, como:

> *Having studied the mocking-bird's tones and the flight of the mountain-hawk,*
> *And heard at dawn the unrivall'd one, the hermit thrust from the swamp-cedars,*
> *Solitary, singing in the West, I strike up for a New World*[8].
> ("Starting from Paumanok", p. 50)

É possível analisar o trecho do poema acima sem se referir às expressões emprestadas da música? Música essa que revela particularidades do contexto da obra: *mocking-bird, mountain-hawk, West*, diferente de Da Costa e Silva em:

> *Ouve-se o aboio no sertão inteiro...*
> *Volta a rês ao curral, pausadamente,*
> *Vencida ao som do canto do vaqueiro.*
> ("O Aboio", p. 180)

Onde o vocabulário musical (*aboio*, *som* e *canto*) conduz para a música vocal, melismática, livre na métrica e não permite perder de vista o ambiente cultural da obra: o *sertão,* o *curral,* o *vaqueiro* - elementos estes indispensáveis para uma experiência de arte nordestina do Brasil.

O círculo de estudo se completa com a peça "Chant de Printemps", de Léopold Sédar Senghor:

> *Je t'ai dit:*
> *_ Écoute le silence sous les colères flamboyantes*
> *La voix de l'Afrique planant au-dessus de la rage des canons longs*
> *La voix de ton coeur de ton sang, écoute-la sous le delire de ta tête de tes cris*[9].
> (p. 87)

---

[8] [Tendo estudado o canto do rouxinol e o vôo do falcão montanhês, / E ouvido ao alvorecer o canto inimitável do tordo, eremita vindo dos cedros, / Solitário, cantando pelo oeste, eu anuncio o Novo Mundo.](Trad: Ramsés Ramos. Em WHITMAN 2001: 29)

[9] [Eu te disse: escuta o silêncio sob as cóleras fumegantes / A voz da África planando por sobre a rajada dos canhões longos / A voz do teu coração do teu sangue, escute-a sob o delírio de tua cabeça de teus gritos.]

Desta feita, o silence a que foi submetido o povo de l'Áfrique e a voix de coeur e do sang africano fornecem a música ambientada naquela cultura peculiar.

Portanto, tomando o código musical como parâmetro fundante e socioculturalmente dimensionado, a metodologia por nós adotada é a analítica. A unidade maior (a obra como um todo) dividimos em unidades menores (textos e vocabulários) para explorarmos o vocabulário sonoro-musical, inicialmente, selecionado a partir de três critérios:

Em primeiro lugar, as formas musicais – conceituadas, de maneira geral, sejam elas musicais ou poéticas, como uma maneira de organizar a obra de arte.

O contexto da época em que predominou aquela forma musical evocada no texto é ativado tanto histórica como esteticamente, na memória do leitor (cf. ARROYAS, 2001: 206).

Em segundo lugar, as menções às imagens sonoro-musicais – conceituadas como referências, lembranças. É o caso do uso de palavras e expressões que nos falam de elementos relacionados à música, porque fazem parte do vocabulário específico desta arte, como instrumentos musicais, elementos da teoria, da harmonia, da orquestração, da história da música, nome de compositores, ou ainda porque se referem a elementos da natureza que produzem sons característicos e distintos (a música da natureza).

Por último, a intertextualidade - o vocabulário ou a temática da obra podem transportar-nos para uma composição musical conhecida. É o caso, por exemplo, de Walt Whitman quando cita títulos de óperas nos seus poemas.

Verificamos a densidade deste vocabulário, auxiliados pela tecnologia da análise estatística através da informática, para, então, seguirmos os passos para a sistematização do resultado obtido:

1. Identificação dos temas, formas musicais e menções à música (instrumentos musicais e elementos constitutivos da teoria e da história da música) relevantes na construção da obra;

2. Investigação das relações entre as obras dos poetas através das evidências mais significativas, agrupadas em isotopias;

3. Discernimento da especificidade do trajeto imaginário poético-musical de cada um.

As etapas da discussão proposta se constituem, num primeiro momento, de uma visão da importância do leitor no processo de recepção literária ou musical (2 A RECEPÇÃO), porque estamos propondo uma leitura dessas obras literárias, pela ótica da percepção sonora, colocando assim, o leitor da obra literária em posição de ouvinte. É bem o que ARROYAS (2001: 215) focaliza na conclusão de seu livro *La lecture musico-littéraire*:

> *L'approche esthétique restitue la dynamique et la diversité des modalités de la lecture et de l'interprétation de l'objet littéraire. Cette approche fait ainsi preuve de souplesse dans la mesure où elle reconnaît que la lecture est l'oeuvre d'un sujet pourvu d'une certaine sensibilité, d'un ensemble de savoirs, et qui lit, comprend et interprète selon les modalités qu'il choisit de privilégier, selon les contextes dans lesquels il situe cet objet.*[10]

Através das imagens percebidas no texto, principalmente as que solicitam a presença de outras expressões artísticas, o leitor se coloca imerso na leitura, participa do ambiente criado pelas imagens que o tocam, navegando por um mundo do qual é co-criador, dialogando com todos, de diversas culturas, sem se deixar contaminar pelo micróbio da desigualdade. É um pouco do que a professora Socorro REGO (2003: 355) enfatiza como parte do processo de leitura: *"o ato de ler resultaria de uma mobilização dos mecanismos internos do sujeito, a que se somariam os estímulos propiciados pela interação social"*.

Contando com o auxílio da matemática, da estatística e da informática, juntas no método de análise textual do professor André Camlong (3 ELEMENTOS...) e, sem perder de vista os elementos eleitos para nortear a análise (3 ELEMENTOS...), damos continuidade a esta empreitada, encontrando as evidências de encontro de sonoridades observadas nas obras (capítulos 6, 7, 8, 9 e 10). Quais os sons que poderíamos dizer ter a obra de Senghor em comunhão com a obra de Walt Whitman ou de Da Costa e Silva? Qual seria a leitura sonora provável a brotar desse encontro? Quais seriam os elementos sonoros ou as fontes sonoras comuns? Quais seriam as especificidades de cada um no emprego do vocabulário e da temática musicais?

Portanto, através de análise do vocabulário inserido no contexto sócio-músico-literário da época, destacamos os importantes traços comuns a Walt Whitman, a Antônio Francisco da Costa e Silva e a Léopold Sédar Senghor, confirmando a hipótese de que a fronteira geográfica ou temporal se desloca, perdendo a função de separar definitivamente obras literárias, quando o fio condutor da discussão é a música, e abrindo caminho para uma leitura músico-literária envolvente e aglutinadora dessas obras, valorizando o processo de intersemiose e, finalmente, proporcionando aos leitores uma experiência estética profunda e significativa.

Conscientes de não esgotar o assunto, desejamos, antes, provocar uma reflexão sobre a necessidade de se promover, cada vez mais diálogos, estudos entre literaturas para eliminar a

---

[10] [A abordagem estética restitui a dinâmica e a diversidade das modalidades da leitura e da interpretação do objeto literário. Esta abordagem prova assim a flexibilidade na medida em que ela reconhece que a leitura é a obra de um sujeito dotado de uma certa sensibilidade, de um conjunto de saberes, e que lê, compreende e interpreta segundo as modalidades que ele escolhe de privilegiar, segundo os contextos dentro dos quais ele situa este objeto.]

noção de que a literatura “universal” deva ser ditada dentro dos moldes de nações ou de culturas dominantes. A leitura e o estudo das literaturas devem conduzir para o enriquecimento das e o respeito entre as culturas.

PRIMEIRA PARTE: O CHÃO A SER PISADO

2 A RECEPÇÃO

2.1 O papel do leitor / ouvinte no processo de recepção de uma obra

"A palavra é metade de quem a pronuncia,
metade de quem a ouve"
(Michel de Montaigne)

A obra de arte possui múltiplas faces, resultantes da complexidade de campos que se interligam, tanto no momento de sua criação como naquele em que dela se desfruta.

Duas dessas faces são exatamente poesia e música, palavras mágicas interligadas na emoção da experiência artística. Poemas que devem «alcançar » o *status* de música – o próprio desejo de Arthur Schopenhauer (1788 -1860) e de Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) no sentido de que a música fosse a quintessência das artes – ou obras musicais, por sua vez, alicerçadas em poemas. A poesia, um dos elementos comuns às duas artes, além de outros, como o ritmo e o som, constitui o « quê » de sedução, de fascinação, o êxtase; é a *"inspiração, o entusiasmo criador, aquilo que desperta o sentimento; é o que há de elevado ou comovente nas pessoas ou nas coisas; é o encanto, a graça, o atrativo"* (FERREIRA,

1999). O poema, concordamos com Jean-Yves TADIÉ[11] (1992: 271), não é o local de todas as revoluções? A música não é a síntese de todas as paixões?

A obra de arte se oferece ao diálogo com o seu apreciador, sujeito responsável pelo significado a ser delineado a partir de sua mundivivência, único espaço limite que se estabelece para a recepção dessa peça. É o diálogo estabelecido entre obra e receptor que consideramos como uma leitura da obra. No dizer da Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada Maria Helena MARTINS (1994: 30):*"É um processo de compreensão de expressões formais e simbólicas, não importando por meio de que linguagem"*.

Ler e ouvir, portanto, seriam as duas ações a serem desenvolvidas tanto para um contato com a arte literária como para com a arte musical; o receptor seja ele o leitor ou o ouvinte desencadeia todo um processo de apreensão, de compreensão e de deleite ou de repulsa perante elas.

Tratando-se da leitura numa perspectiva ampliada, que ultrapassa o texto escrito, alcança-se a esfera da leitura que se pode chamar de artística, por incluir as artes de maneira geral, tantas quantas sejam possíveis, sem discriminação e também sem prioridade para nenhuma delas. Esta leitura, na visão do filósofo alemão Johann Gottlieb Fichte (1762 – 1814) (Em LIMA, 2002: 146), possui uma característica bem peculiar: *"põe-nos em um estado prazenteiro entre o sonho e a vigília e nos embala em um doce esquecimento de nós mesmos, sem que se torne necessária qualquer atividade"*. Mas, ao contrário da passividade de Fichte, a nossa concepção de leitura se aproxima mais daquela formulada por Luigi PAREYSON, L. (1997): *"Ler é atividade tão ativa e intensa, tão distanciada de um passivo abandono e de um inerte esquecimento, que exige antes a intervenção consciente e atenta de toda a personalidade, espiritualidade e cultura do leitor, qualquer que seja ela"* (p. 240). O ato de ler, portanto, envolve o leitor por inteiro no seu corpo, espírito e mente. Na verdade, os olhos não vêem nada, apenas colhem informações que, por um processo orgânico, são conduzidas até o cérebro, verdadeiro responsável pela decisão de "ver" ou não alguma coisa. O que se diz ver é uma interpretação dos impulsos nervosos recebidos pelo cérebro. E por ser o cérebro como que o líder de todas as reações do organismo, as informações prévias, os afetos anteriores, se impõem à percepção, deixando o mínimo possível da leitura sob a dependência dos olhos.

A leitura, assim compreendida, produz nos leitores/receptores uma gama variável de relevâncias que não quebram de modo algum o sentido que a obra de arte pode proporcionar,

---

[11] Professor e membro do Conselho Científico da Université de Paris IV (Sorbonne).

pelo contrário, enriquecem-no, na medida em que abrem outras possibilidades de percebê-la. Também porque a obra não possui "o" sentido: *"de repente se descobre um sentido, não o sentido, mas apenas uma maneira de ser desse objeto que nos provocou determinada reação, um modo especial de vê-lo, enxergá-lo, percebê-lo enfim"* (MARTINS, 1994: 9). Assim se formam as diversas leituras que podem brotar de uma mesma obra.

Mas, a que sentido se referem? Sensações percebidas pelos órgãos dos sentidos? Sentido denotativo ou conotativo, como geralmente se estuda nos tratados de linguagem? Corroboramos com Roland BARTHES (1988: 45) a idéia de que *"o saber-ler pode ser delimitado, verificado no seu estágio inaugural, mas bem depressa se torna sem fundo, sem regras, sem graus e sem termos."*. Conscientes da abrangência e da complexidade do assunto, queremos apenas colocar em evidência o direito do leitor de liberar o processo de leitura ao grau infinito de sentidos. Portanto, não é o caso de restringir o uso do termo "leitura" apenas aos textos escritos através dos signos de uma língua, mas abrir o entendimento de leitura para tantos objetos quantos forem possíveis de perceber. Pode-se ler uma escultura, uma música, uma construção, um espaço, uma expressão facial, uma dança, etc.

Assim, a produção de uma obra de arte supõe um processo de libertação da expressão do artista, não como sinônimo de um espontaneísmo, de um acaso, de um "qualquer tipo serve", mas liberdade de expressão tomada como processo consciente de trabalho onde seleção e senso crítico participam do mesmo ato. É exatamente a consumação dos 99% de suor que o artista deve desprender para desenvolver a inspiração de 1%, quando se dedica a essa atividade.

E aqui, a atenção recai sobre os aspectos recorrentes na recepção de uma obra de arte, elencando os "níveis de leitura", citados por Maria Helena MARTINS (1994: 36 – 81), não desejando, de maneira alguma, estabelecer hierarquia ou determinar valor, apontar qual o "mais" ou qual o "menos". O desejo é unicamente destacar faces nossas que se envolvem no processo de ler, de receber uma obra de arte. Martins refere-se a três níveis básicos de leitura: o sensorial, o emocional e o racional. No primeiro nível, a leitura é processada no âmbito dos sentidos: visão, tato, audição, olfato e gosto (paladar); seria um processo nada elaborado e a impressão se daria através desses sentidos que, por sua vez, estão estreitamente ligados às emoções[12], e nos conduzem para o segundo nível de leitura, o emocional. Este nível é

[12] Baseados na entrada desse termo em LALANDE (1999) entendemos que, "Etimologicamente, emoção significa, sobretudo *movimento: um choque brusco, muitas vezes violento, intenso, com aumento ou parada dos movimentos*" (RIBOT, em LA LANDE: 298). É tudo o que aparece à consciência, o que é percebido (fenômeno) de maneira afetiva, ou melhor, os estados afetivos. São perturbações, caracterizadas pela sua natureza geral e avassaladora, que abalam ligeiramente, mas na sua totalidade, o conjunto do nosso estado de consciência.

considerado como possuidor de pouca importância pela elite letrada que, na sua racionalidade, não admite a liberação das emoções, quando o leitor *"se vê envolvido por verdadeiras armadilhas trançadas no seu inconsciente"* (p. 48). *"É um processo de participação afetiva numa realidade alheia, fora de nós"* (p. 52). O último nível, o da leitura racional, é, para muitos, no dizer de Martins, o que realmente se pode dizer que ocorre *"no âmbito do status letrado"* (p. 62). É quando acontece o diálogo entre o texto, o leitor e o contexto no qual a leitura se realiza. *"Estabelece a ponte entre o leitor e o conhecimento, a reflexão, a reordenação do mundo objetivo. É importante porque alarga os horizontes de expectativa do leitor e amplia as possibilidades de leitura do texto e da própria realidade social"* (p. 66). Concordamos com a autora no sentido de reconhecer essa divisão, apesar de ser chamada "níveis", apenas como proposta de estudo, sabendo que no processo de recepção de uma obra de arte, os três "níveis" são inter-relacionados, senão simultâneos. Isso pode ser perfeitamente explicável através de uma formulação da própria Mª Helena: *"O homem lê como em geral vive, num processo permanente de interação entre sensações, emoções e pensamentos"*.(p. 81).

Saindo do aspecto do processo e penetrando no aspecto histórico, constata-se que a pessoa desse receptor, leitor ou ouvinte não é uma descoberta recente dentro do processo de presença e circulação de uma obra de arte nas sociedades, ele sempre fez parte da ação comunicativa, embora desempenhando papel secundário, de mero cumpridor de normas a ele destinadas, como registra Luiz Costa LIMA (2002: 15), na literatura da Roma Antiga e na poética renascentista.

A mudança de foco sucede quando estudiosos do processo de leitura reconhecem que no século XVIII, com o afloramento do livro como objeto de comércio, *"passou-se a considerar apenas o lado produtivo da experiência estética, raramente o receptivo e quase nunca o comunicativo"*. (Jauss, em LIMA, 2002: 68).

O receptor em pauta ganha vulto nos estudos de arte do século XX, principalmente após a Segunda Guerra Mundial (o que corresponde a segunda metade do século), com a Estética da Recepção, na abordagem de Hans Robert Jauss[13]. É quando se adquire a convicção de que o valor dessas obras se atualizará tão somente na sua pessoa. A arte, então, é vista pela sua capacidade de apelar para a participação do receptor. É a chamada era da comunicação que exige uma consecução de seu objetivo de estabelecer o contato entre os sujeitos do processo.

---

[13] Expressa em A história da literatura como provocação à Teoria Literária.

E aqui se pode destacar a presença da música em temas e vocabulário como elemento explorável para a atração dos leitores. Não havendo distinção ou restrição de faixa etária, escutar músicas ou ler poemas ou narrativas constituem-se em atividades provocadoras, estimulantes da criação. Observe-se o que ocorre quando da audição ou da leitura de obras de arte: a mente, no momento mesmo da recepção da obra, produz outra obra; não se recebe a mesma obra produzida pelo seu artista criador, recebe-se uma obra carregada de emoções, de ritmos, de símbolos que, despertando a sensibilidade, evoca a memória e conduz o receptor a uma experiência ímpar.

Conclui-se que as três categorias da experiência estética, citadas por JAUSS (em LIMA, 2002: 100): a poiesis (o fazer poético)[14], a aisthesis (a percepção)[15], e a katharsis (a comunicação)[16], participam conjuntamente do processo de leitura, podendo uma se converter em uma das outras, dependendo da ótica pela qual se analisa o evento. (cf. idem: 102 – 103). Existe, sem dúvida, uma relação dialógica entre elas. Da posição de receptor (leitor / ouvinte), na categoria de aisthesis, pode-se passar para a posição de emissor (autor), na categoria da poiesis, no momento em que os vazios são preenchidos, responde-se às ambigüidades e às indeterminações da obra. A poiesis dialoga com a katharsis quando, no ato de criar a obra de arte, o artista libera sua psique, como um efeito da própria atividade criadora. Jauss é bastante feliz ao citar o verso de Petrarca: *"cantando il duol si disacerba"*[17]. (cf p. 102).

Ainda, considerando o aspecto histórico, as categorias acima mencionadas atravessam os tempos, desde Aristóteles, na Grécia Antiga, até atingir os dias atuais, sem que seja alterado sensivelmente o sentido a elas conferido. É o caso de lembrar a pessoa de Homero, o poeta grego que viveu aproximadamente em 850 a.C. como possível personificação do artista que já possuía toda uma preocupação em se performar de acordo com o gosto dos seus espectadores; saía a declamar seus poemas de maneira tal a agradar o público. Enfim, pode-se

---

[14] Poiesis é conceituada por Jauss no sentido aristotélico da *"faculdade poética"*, termo usado por Hegel para caracterizar a arte como criação artística que pode satisfazer a necessidade de *"sentir-se em casa, no mundo"* (LIMA, 2002: 101).

[15] Aisthesis seria o "prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo, explicado por Aristóteles pela dupla razão do prazer ante o imitado". Corresponde, segundo LIMA (2002: 101), à "pura visibilidade" (Konrad Fiedler), "que compreende a recepção prazerosa do objeto estético como uma visão intensificada, sem conceito", seria o que Chklovski chama de "processo de estranhamento, como visão renovada", seria, ainda, a "contemplação desinteressada da plenitude do objeto", formulada por Moritz Geiger, Jean-Paul. Sartre a expressaria como a "densidade do ser", por último, equivaleria a "pregnância perceptiva complexa" de Dieter Henrich.

[16] Katharsis é conceituada por Jauss através da confluência "da determinação de Górgias [sofista grego] com a de Aristóteles, consistindo naquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique" (LIMA, 2002: 101).

[17] [Com o canto a dor se abranda.]

afirmar que Homero já iniciara aquilo que apenas no século XX desabrochará largamente, o trabalho enfático sobre a recepção da obra de arte.

A obra de arte, considerando-se principalmente as do tipo literário e musical, há de se conformar ao que Umberto Eco define como "obra aberta", obra que se oferece ao apreciador como um ponto de encontro entre o artista que a produziu e o receptor que a observa, que a degusta; obra que possibilita diferentes e múltiplas leituras. Portanto, obra que não admite o "certo" ou o "errado" para a sua interpretação, para o seu entendimento[18]. Obra que não exclui o seu receptor, mas que passa a considerá-lo como destinatário sujeito da construção do sentido e, por conseguinte, da obra mesma.

O corpo da Teoria da Recepção inclui exatamente a importância do leitor/receptor, no sentido focalizado anteriormente, conferindo-lhe autonomia e transformando o ato de leitura/recepção em construção de significados, um processo individual e privativo que se constitui não apenas em decodificar os signos da língua, bem como, unidades menores do sistema lingüístico (grafias/fonemas, palavras, construções...), nem de tentar descobrir a "intenção do autor/artista", mas em experiência única.

2.1.1 O receptor literário

"As letras desvendam o mundo"

(Autor desconhecido)

O sujeito aqui denominado por nós como o receptor literário é aquele que se expõe ao estímulo de uma obra em prosa (de maneira geral, não sujeita a medida ou acentuação) ou em versos (submetida à medida, à cadência), enfim, de um texto escrito com signos lingüísticos. Assim, faz-se indispensável a comunicação entre o texto e o leitor para que a obra de arte literária aconteça, viva. A distinção feita por Roland Barthes entre textos legíveis e textos escrevíveis[19] torna-se de suma importância para o enfoque sobre o destinatário literário. Silviano SANTIAGO (1978: 11-28) explica que:

> *O texto legível é o que pode ser lido, mas não escrito, não reescrito, é o texto clássico por excelência, o que convida o leitor a permanecer no interior do seu fechamento. Os outros textos, os escrevíveis, apresentam ao contrário um modelo produtor (e não representacional)*

---

[18] Aliás, haveria interpretação? Não seria o que se diz interpretação uma outra obra?

[19] "Roland Barthes na sua recente leitura-escritura de Sarrasine, este conto de Balzac incinerado por outras gerações. Em S/Z, Barthes nos propõe como ponto de partida a divisão dos textos literários em textos legíveis e textos escrevíveis, levando em consideração o fato de que a avaliação que se faz de um texto hoje esteja intimamente ligada a uma 'prática e esta prática é a da escritura" (SANTIAGO, 1978: 11-28).

> *que excita o leitor a abandonar sua posição tranqüila de consumidor e a se aventurar como produtor de textos: 'remettre chaque texte, non dans son individualité, mais dans son jeu'* (reconstituir cada texto, não em sua individualidade, mas em seu jogo) - *nos diz Barthes. Portanto, a leitura em lugar de tranqüilizar o leitor, de garantir seu lugar de cliente pagante na sociedade burguesa, o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência. Em outros termos, ela o convida à práxis. Citemos de novo Barthes: 'quels textes accepterais-je d'écrire (de ré-écrire), de désirer, d'avancer comme une force dans ce monde qui est le mien?'* (que textos eu aceitaria escrever (reescrever), desejar, afirmar como uma força neste mundo que é o meu?)

Mallarmé (*Um lance de dados*), Marcel Proust (*Em busca do tempo perdido),* seriam exemplos de artistas produtores de textos não legíveis, porém escrevíveis.

A essa comunicação, vista pelo ângulo do leitor, damos o nome de recepção. Não uma recepção passiva, mas a participação do chamado segundo elemento sujeito do processo de comunicação (o primeiro seria o emissor), em integração com a obra.

Pela hermenêutica literária, existem dois tipos de recepção: o primeiro, sincrônico, que trata do processo no tempo atual em que se realiza o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo; o segundo tipo tenta reconstruir o processo histórico, anacrônico, da recepção do texto, levando em conta as diferenças entre as interpretações conferidas ao mesmo texto, em tempos cronológicos distintos.

Considerem-se os dois tipos de recepção, cada um a seu tempo, quando se fizer necessário. Quando se focaliza a recepção sincrônica, atual, não se elimina a presença da recepção diacrônica porque ela está presente em cada corte que se faça do todo, no sentido de que (a recepção sincrônica) constitui um momento da evolução da recepção da obra (sincrônica), sem que nenhuma possua existência independente, portanto, a recepção sincrônica seria, antes, modificada pela experiência de vida do sujeito receptor, que acumula um universo a cada momento. *"Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois"* (BENJAMIN, 1994: 37). Estamos, portanto, de acordo com o pensamento de Heráclito quando diz que ninguém entra duas vezes nas águas de um mesmo rio, bem como, com a afirmação de Wofgang Iser: *"The art of reading is a process of becoming concious"*. (apud CORNIS-POPE & WOODCLIEF, 2002). A partir da formulação de Iser, são pertinentes os estágios do processo de leitura, organizados por Cornis-Pope e Woodclief, da Universidade de Virgínia Commonwealth e citados no "paper": "Stages of Reading Literature as Aesthetic Experiencing" (Idem)..

O primeiro estágio de leitura é classificado como uma experiência emocional, no momento em que o leitor lê "através" (*through*) do texto. Constitui-se numa leitura seqüencial, linear, subjetiva, acrítica, superficial, seletiva. Depois deste estágio, o leitor pode

fazer outras leituras, desta feita, caracterizadas como direcionadas para "dentro" (*into*) do texto, em busca de descobertas ou de solução de problemas. São leituras interativas, holísticas, questionadoras, recriativas e culturais. É neste momento que o leitor relaciona o que lê com outros conhecimentos anteriores, com outros textos, com experiências anteriores, etc. Por último, os estudiosos Cornis-Pope e Woodclief propõem um terceiro estágio de leitura com o objetivo de análise e de crítica. Seria a leitura "contra" (*against*) o texto, no sentido de negociação, caracterizada como intersubjetiva, analítico-crítica e comparativa. É o momento da apreciação e análise dos elementos formais, da busca pelos detalhes; é ainda o tempo propício para avaliar os valores, as atitudes e os interesses do texto, interpretando e construindo o sentido, reconfigurando a obra.

Pode-se traçar relação entre os estágios de Cornis-Pope e Woodclief com os níveis de leitura de Mª Helena Martins, mencionados anteriormente, pois ambos os trabalhos tratam do contato que se estabelece entre leitor e obra, partindo de uma experiência sensível para uma análise mais detalhada, mais aprofundada.

No nosso caso, a obra literária pode ser então conceituada uma manifestação que tem como elemento primeiro a palavra. Mas esta manifestação somente terá sentido para o leitor se vier carregada de motivação para provocar o interesse deste receptor. Quanto mais plural for o texto em termos de códigos envolvidos, maior é a possibilidade de atingir o destinatário. Ao suscitar o interesse, a literatura será por ele percebida, abrindo caminho para seu desfrute e/ou análise. Um exemplo de obra literária não atraente seria aquela expressa em língua desconhecida do leitor. A competência lingüística se constitui requisito primeiro e indispensável para o processo da leitura de um texto. Contudo, não será apenas o conhecimento da língua o responsável por essa leitura, mas um universo de relações interpessoais, bem como, a complementaridade de várias áreas do conhecimento, enfim, do contexto da vida. Nesse sentido, damos a palavra para o que Leyla Perrone-Moisés afirma no Prefácio de *O Rumor da Língua* (BARTHES, 1988: 12): *"Em sua produção como em sua recepção a obra literária tem estratos mais numerosos e mais imbricados do que os que a metalinguagem estruturalista pode descrever, e o signo verbal tem aí mais funções e mais aberturas de sentido do que aqueles que a semiótica pode nomear"*.

Então, é preciso que o leitor seja "convidado" à fantasia para responder às necessidades íntimas do ser humano de "ver imagens", que não constituem a realidade mesma, mas o ajudam a formular a sua própria vivência de mundo, pelo caminho do prazer para, através da imaginação, *"transmutar o irreal em real ou de desrealizar a realidade para vivê-la novamente"* (MESQUITA, A., 2003: 6). Lembre-se do ocorrido a Roland Barthes

quando releu o romance *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann (cf BARTHES, 1997: 45 – 46). O leitor Barthes percebe *"com estupefação"* sua experiência com a tuberculose presente no romance, inclusive com detalhes. Ele pode ver seu corpo no corpo de Hans Castorp, o herói de *A Montanha Mágica*. Ele *"vê imagens"*, ele *"transmuta o irreal no real"*; no dizer de Doctorow (em: BARROS, 2003: 2), *"em vão a busca em tentar estabelecer uma margem divisória entre fato e ficção"*. Até mesmo a existência independente de um e do outro pode ser questionada, como o faz também Doctorow, pois o fato que se pensa relatar com toda a carga de realidade não passa de uma narrativa sobre o que realmente aconteceu. Por outro lado, a ficção que se constrói, pensando ser pura imaginação, não parte do nada, é antes, alicerçada sobre o que se vive ou sobre aquilo de que se toma conhecimento. Dentro desse quadro, citamos o próprio Walt Whitman, acompanhado por Mark Twain e por Ernest Hemingway, como poetas e novelistas da literatura americana que iniciaram suas carreiras literárias em salas de redação de jornais, numa comprovação da proximidade do jornalismo à literatura, entre o fato e a ficção.

Demasiado é o número de referências feitas à recepção de obras literárias, nas sociedades e grupos humanos; livros didáticos, revistas especializadas e periódicos são alguns dos meios através dos quais se toma conhecimento desse indicativo. Um exemplo: Guedes de MIRANDA[20] (em FALCÃO, 2000), na saudação aos estudantes de Coimbra[21], proferida no auditório da Faculdade de Direito de Alagoas, quando destaca algumas das obras literárias trazidas pelos portugueses, bem como, a recepção a elas conferida pelos brasileiros: Gil Vicente é visto como o genial, o arguto e sarcástico, nas suas 45 peças de teatro; aquele que *"não respeitou nem ricos, nem pobres e atacou o próprio Deus nesta quadra: 'Mas Ele de traiçoeiro / Sem ganhar nisso Ceitil, / Vai dar chuvas em Janeiro / E geadas em Abril"*.

Outro exemplo é Walter BENJAMIN (1994: 40), quando desenvolve a seguinte idéia sobre a obra proustiana:

> *No que diz respeito ao século XIX, não foram nem Zola nem Anatole France, mas o jovem Proust, o esnobe sem importância, o trêfego freqüentador de salões, quem ouviu, de passagem, do século envelhecido, como um outro Swan, quase agonizante, as mais extraordinárias confidências. Somente Proust fez do século XIX um século para memorialistas.*

[20] Sócio efetivo da Academia Alagoana de Letras.
[21] Em 1950, quando uma comitiva destes estudantes visitava Alagoas.

Benjamin despeja uma quantidade significante de apreciações pessoais que também podem ser fruto de observações sobre a reação da sociedade para com o artista (Proust), comparando-o a outras expressões da época (Zola e Anatole France), mas, coloca-o de maneira clara na condição de leitor / ouvinte, marca distintiva do trabalho que realizou.

A recepção literária da obra de Proust é, na ótica benjaminiana, um processo encadeado: "O verdadeiro leitor de Proust é constantemente sacudido por pequenos sobressaltos. Nessas metáforas, ele encontra a manifestação do mesmo mimetismo que o havia impressionado antes,(...)" (p. 43). A visão que o artista nutre como leitor privilegiado do mundo transpira através da sua arte e pode ser percebida pelo seu receptor. Ou, pode-se dizer que a visão de mundo percebida através da obra de arte está em harmonia com reações expressas anteriormente pelo artista, diante de outras situações.

No século XX, Jeanne Marie Gagnebin escreveu no prefácio do livro *Magia e Técnica, Arte e Política,* de Walter BENJAMIN (1994), a diferença por ela observada entre a vivência base do artista através dos tempos: *"A experiência vivida por Proust ("Erlebnis"), particular e privada, já não tem nada a ver com a grande experiência coletiva ("Erfahrung") que fundava a narrativa antiga"* (p. 15).

Trazendo à tona um dos poetas de nossa proposta de leitura, Léopold Sédar Senghor, evocamos a visão que dele nutre Michel COLLOT (1997), no livro *La matière-émotion*, como um poeta que confere valor de excelência à emoção, bem como, ao lirismo (p. 229-242 passim). Collot percebe inclusive uma diferença fundamental entre o lirismo tradicional (onde emoção é um estado de alma) e o de Senghor – em quem emoção é um estado do corpo, uma "comoção", no que este termo possui de mais físico (p. 232). O próprio sentido atinge o receptor através da sensibilidade, aquela que, no dizer de NANCY (1995), Aristóteles classifica como produto "dois-em-um", unindo aquele que sente (*le sentant*) e aquilo que sente (*le senti*). O sensível considerado como erótico, não um semântico, *"une érotique ne représente pas d'abord un pathos du désir, mais plutôt une syntaxe du sentir"* (p. 47)[22]. Finalmente, uma obra que se dirige ao receptor como inacabada, como um desenvolvimento, nunca chegada, mas como enviada.

[22] [Uma erótica não representa primeiro um sintoma do desejo, mas antes, uma sintaxe do sentir].

2.1.2. O receptor musical

"Nem tudo o que lemos está escrito"
(Frank SMITH, 1999)

O receptor de música pode ser considerado todo sujeito que se encontra sob a ação ou em interação com a expressão musical, funcionando como leitor de música, de qualquer classificação concebível: cósmica, humana, animal ou vegetal.

Para que haja o receptor musical, é característica imprescindível que aquilo chamado música seja um movimento expresso em ritmo – pulsação da vida. Há outros elementos participantes da essência da música: o canto, a voz, a melodia, a harmonia, enfim, *som* e *tempo* são os elementos cuja falta torna inconcebível a realização da arte em foco (cf. STRAVINSKY, 1996: 35).

Desde as comunidades mais primitivas, o ser humano escapa da civilização e faz música; não existe registro de cultura totalmente desprovida de alguma expressão musical. Afirma-se isto não para desligar completamente o sujeito do seu meio, como condição para fazer música, mas no intuito de colocar a música na posição de arte primeira na liberação do interior das pessoas.

Nem todas as pessoas possuem domínio do conhecimento musical, no entanto, todos têm condições de experimentar algum prazer através da audição de música. É fato observável e comparável que a pessoa humana reage a um ruído repentinamente produzido, sem que tenha condições de refletir sobre aquilo que a está estimulando. É uma reação reflexa que pode ser demonstrada fisicamente através de expressões diferentes: sorrir, bater em alguma coisa, correr, chorar, calar, enfim, tudo vai depender do grau de sensibilidade e do contexto em que o receptor está inserido naquele momento.

A resposta de prazer ao ouvir uma música é liberada quando a tensão psicológica produzida pela audição, dentro de toda uma situação-contexto, é aliviada. Portanto, as reações podem ser diversificadas entre pessoas diferentes. Atinge-se, então, a descrição do processo desenvolvido no ouvinte de música: *"Por meio da Música, cria-se uma situação psicológica na qual o indivíduo é confrontado com um influxo não verbal, complexo, de estímulos auditivos que essencialmente, não podem ser compreendidos em outros termos"*. (KOHUT e LEVARIE, 2003).

KOHUT e LEVARIE (2003) distinguem três tipos de ouvinte de música: primeiro, o chamado não-musical, segundo o primitivamente musical (ou o do êxtase musical), e terceiro,

chamado “competente”, assim caracterizado: *“a pessoa que desfruta do prazer estético de reconhecer e acompanhar conscientemente a estrutura formal de criações musicais”*. É nítida a semelhança entre esses tipos de ouvinte musical e os três estágios de leitura organizados por Cornis-Pope e Woodclief (emocional = “through”; interativa = “into”; e analítico-crítica = “against”), no sentido da gradação, partindo do mais superficial ao mais consciente, compreendendo-se que o segundo e o terceiro tipo, de cada uma das duas classificações, podem ocorrer simultaneamente.

Por outro lado, pela própria classificação do primeiro tipo de ouvinte de Kohut e Levarie – o não-musical – fica reforçada a idéia de que o receptor musical pode perceber o estímulo sonoro, independentemente de possuir ou não o domínio sobre o estudo lógico e o conhecimento teórico da música, o que coloca esta arte em vantagem para uma aproximação, para o primeiro ponto de contato com a obra literária portadora de imagens sonoras. Seria um estímulo para a leitura de textos literários o encontro primeiramente com o mundo dos sons neles contidos ou referidos.

Paralelo a essas classificações baseadas num processo de aprofundamento, tanto no domínio do fato literário como no domínio do fenômeno musical, há os aspectos da vida do leitor / ouvinte de música que interferem também na recepção de uma obra musical, tais como: o misticismo que pode conduzi-lo a um processo de recolhimento, de intimismo; a extravagância que pode levá-lo por caminhos de percepção aguçada para as folias; uma certa doação à história que provavelmente o levará a uma perspectiva diacrônica, e assim por diante.

Como o receptor literário, o ouvinte de música deve incluir-se na sua interpretação. Somente assim, a música se tornará “audível” (leia-se compreensível, significativa) para ele. No momento em que o ouvinte é submetido à audição, a obra executada se torna um veículo de emoções, desperta a sensibilidade, requisita a memória e conduz para a imaginação. Então, ouvinte e música tornam-se emocionalmente uma coisa só porque, nesse instante, o ouvinte reconstrói a música ouvida, dentro dos parâmetros que conhece: o que escuta a partir de agora é exatamente a sua própria composição. O conhecimento aprofundado de partitura abre diversas possibilidades para essa recriação. Apesar da música parecer uma arte complexa, ela, paradoxalmente, leva o ouvinte às origens da simplicidade, atingindo diretamente o coração e o âmago da vida.

Por exemplo, sem possuírem profundo conhecimento e domínio sobre o fato sonoro, os contemporâneos de Beethoven e de Wagner censuraram duramente seus trabalhos que, inconscientemente, a sociedade percebeu e reagiu: o primeiro, em sua *Primeira Sinfonia*,

acrescentou a sétima menor ao acorde inicial da tônica de dó maior; e o segundo, porque não estabeleceu uma tonalidade básica no início de *Tristão e Isolda*, percorrendo uma série de modulações inesperadas. Paralelamente, STRAVINSKY (1996: 81) narrou a recepção musical de Schiller - o ilustre Friedrich Von Schiller[23] - quando o poeta escreveu sobre a *Criação* de Haydn: *"É uma mixórdia sem caráter. Haydn é um artista lúcido, mas lhe falta inspiração. A coisa é fria."* Os artistas-músicos destacados foram vítimas de suas composições que exigiam do ouvinte uma tarefa até então desconhecida, que fugia do plano de construção musical comum na época. Daí, a rejeição pela falta de referenciais porque, ao ouvir algo que já reconhece, o ouvinte poupa um pouco da energia exigida para uma primeira audição. E essa energia excedente é justamente uma das fontes de prazer para aquele que ouve.

Um exemplo de recepção musical (KOHUT e LEVARIE, 2003) em sentido contrário aos anteriores é o de Mozart, relatado em carta escrita a seu pai:

> *O andante também agradou, mas particularmente o último alegro porque tendo observado que, ao que parece aqui, os alegros sempre começam com todos os instrumentos tocando juntos e geralmente em uníssono, eu comecei o meu com dois violinos somente,(...) seguido imediatamente por um forte; como eu esperava, a platéia pediu silêncio de início suave, mas quando ouvira o forte, começaram logo a bater palmas. Fiquei tão feliz que logo que a sinfonia acabou fui para o Palácio Real e tomei um sorvete enorme...* (Paris, 3 de julho de 1778).

Mozart descobriu o efeito da música sobre seus ouvintes. É possível provocar reações e/ou comportamentos através dos sons emitidos. A imagem musical não passa despercebida pelo público que a escuta. Assim é que se torna importante estabelecer a relação entre as duas artes.

2.2. Relação que se estabelece entre música e literatura

Quando PLATÃO (2002) escreveu em sua obra *A República* (Livro III, § 399a – e – 400a – e) que o ritmo é uma forma fundamental para ser observada e trabalhada na iniciação dos guardiões, por possibilitar uma formação voltada para *"uma vida ordenada e corajosa"* (p. 92), além de ser o responsável pela beleza ou fealdade da forma de expressão, comprovou-se que o mundo precisou viver 2.500 anos para perceber a verdade expressa por COLLOT

[23] Escritor do final do século XVIII (1759 – 1805), é autor de dramas históricos: *Os bandoleiros*, 1782; *Maria Stuart*, 1800; *A donzela de Orléans*, 1801; *Guilherme Tell*, 1804; e de poesias líricas: *Baladas*, 1797. Este alemão exerceu forte influência sobre os autores românticos.

(1997: 296) nos termos de que *"rien ne plonge plus profondément au coeur de l'âme que le rythme"*[24]. Aliás, só foi possível perceber esta verdade porque permaneceu sempre através das artes e, principalmente, através de duas delas: a literatura, especificamente a poesia, e a música, classificadas como artes temporais e como tal mobilizadas e governadas por aquilo que chamamos de ritmo. Entenda-se ritmo em acordo com COLLOT (p. 296): *"un mode d'expression privilégié de l'affectivité"*[25]. Armindo TREVISAN (2001) complementou esse conceito apontando uma característica geral de todo ritmo: *"é algo que flui"* (p. 67). Explica, logo em seguida, que a palavra ritmo deriva do indo-europeu *"Sreu"*, que gerou *"Rhei"* e *"Rhoé"*, na língua grega cujo significado remete para algo que corre, que se movimenta. E é exatamente isso que ocorre na realização de um poema ou de uma música: eles fluem e, porque fluem, só acontecem daquela maneira naquele exato momento; outra execução da mesma obra implica outro acontecimento porque altera o ambiente de afetividade. Complementando o pensamento, Alfredo BOSI (2000: 77) afirma que *"A fantasia e o devaneio são a imaginação movida pelos afetos"*. É o lado afetivo do indivíduo que o conduz para as artes, em contradição com o seu lado racional que o leva para as ciências, para a exatidão. Portanto, eis o principal elemento introdutor de diferenças nas leituras artísticas, a afetividade.

Aí estão os dois elementos sempre presentes tanto na música como na poesia: a fantasia e o ritmo. A linguagem, seja ela expressa através dos sons ou através dos signos lingüísticos, flui carregada de sentimentos que não são necessariamente os que o artista experimenta ao compor sua obra; são sentimentos pelos quais ele pode ser afetado através da vivência de outras pessoas ou até de sua imaginação que, por sua vez, podem ser totalmente distintos daqueles que brotam no receptor, ao ter contato com a obra. O que não pode deixar de acontecer é uma relação de referência com um mundo, com uma língua, porque isso constituiria uma quebra de códigos e, conseqüentemente, isolamento, não comunicação.

Parece que o mundo atual, complexo e múltiplo, além das experiências tecnológicas aplicadas à comunicação, tem conduzido a sociedade a uma vivência isolada, individualista, cada dia mais forte. Já não é comum roda de pessoas sentadas à porta de casa (agora se mora em apartamentos!), conversando sobre os acontecimentos do dia. A prática é cada um encontrar-se apenas indiretamente com os outros, porque o contato se faz, na maior parte das vezes, através de um meio, de um instrumento – seja ele um telefone, computador, um rádio ou uma televisão, a sós.

---

[24] [nada mergulha mais profundamente ao coração da alma que o ritmo].
[25] [um modo de expressão privilegiado de afetividade].

Mas poesia e música estavam juntas desde o início da história de nossa literatura, pois no século XII (existe dúvida quanto à data: 1189 ou 1198), o registro do primeiro texto literário em língua portuguesa recaiu sobre um poema musicado (poema para ser cantado). Era a *Cantiga de Guarvaia* ou *Cantiga da Ribeirinha* (por ser dedicado a dona Maria Pais Ribeiro, apelidada de Ribeirinha), de autoria de Paio Soares de Taveiros (FARACO e MOURA, 1998: 191).

Assim como acontece a relação permanente entre música e literatura, a complexidade do ser humano conduz as suas produções para um ponto de encontro, de convergência. Cada criação ou recepção de uma obra constitui uma síntese de todo o ser que se entrega a este ato. Pois o ser não é passível de divisão em partes ou em fases do conhecimento, de acordo com o momento e com a ação a ser desenvolvida. A cada instante, o ser humano vive como uma unidade, integral. A recepção, por esse ângulo, pode revelar diferentes faces que se tornam cada vez mais verificáveis ao se encarar diversas leituras feitas por pessoas variadas, portanto, universos diferentes, em cada momento.

Em algumas pessoas, a união entre música e literatura é tamanha que sucedem casos como o de Vítor Martins, letrista e parceiro de Ivan Lins. Este paulista, *"sendo contumaz ouvinte de rádio, não conseguia memorizar as letras das canções. Recriava então outros versos para as melodias que ouvia"* (BRASIL retratos poéticos, 2003). Como Vitor era um *expert* na criação de letras para melodias, ele simplesmente não conseguia apreender aquilo que os artistas de nossa música popular expressavam, desviava a percepção para o caminho que mais lhe dava prazer – o de compor textos motivados por uma melodia.

Tomemos como exemplo ainda a canção "Not a second time", gravada pelos Beatles, em 1963 e vejamos até que ponto a música se torna responsável pela recepção de uma obra: a letra da melodia, de John Lennon e Paul McCartney não deixa dúvidas de que é uma rejeição a um falso amor. Observemos o pequeno trecho abaixo:

You're giving the same old line, I'm wondering why
You hurt me then, you're back again
No, no, no, not a second time

A própria repetição: *"no, no, no"*, complementada pela frase negativa: *"not a second time"*, seria expressão clara de que o eu-lírico não deseja a experiência amorosa por uma segunda vez. Além disso, a enumeração de ações praticadas pelo amor que o machucaram, como: *"you hurt me"*, além do tom depreciativo ("same old") quando se refere à volta deste amor: *"You're giving the same old time"*.

Mas T. P. USCHANOV (1999)[26], no seu trabalho "Not a Second Time': a Study in Rock Semiotics"[27], enumerou diversas leituras do poema dos Beatles, feitas por críticos de música. Cada um dos apreciadores se baseia em um aspecto, seja a própria letra do poema: a interpretação da canção, a instrumentação usada para acompanhar o canto, seja, finalmente, a própria entoação do cantor, para emitir diversificadas conclusões da mesma obra musical, chegando, inclusive a serem contrários como, por exemplo, quanto ao sentido de que o eu-lírico está negando uma segunda chance ao seu amor; pela maneira como é cantada, alguém considerou que o eu-lírico está exatamente aceitando o seu amor (que, para outro crítico, seria falso) uma segunda vez.

Assim, é nulo pensar que se pode criar ou perceber uma obra de arte, usando apenas uma ou outra perspectiva. Partir de um texto, seja ele musical ou literário, e perceber seu sentido profundo abre horizontes infinitamente largos porque ambas as escrituras são uma síntese complexa que ultrapassa de longe os signos usados. Os textos pretendem conter o universo imaginado enquadrado à sintaxe da escritura; cogite-se que os textos artísticos mexem com o imaterial, com as emoções e com as impressões, tentando colocar tudo em linhas / pautas. A leitura de um texto, conseqüentemente, será tanto mais limitada quanto mais realizada, fundamentada em apenas um aspecto do saber. Por outro lado, ela será tanto mais abrangente quanto mais aspectos forem tomados como ângulos possíveis de apreciação. Daí poder-se observar em obras líricas (para fazer referência especificamente ao nosso campo de pesquisa) outras estéticas que penetram o texto, ativando a dinâmica da sua criação/percepção. Veja-se em que aspectos a música pode marcar presença na obra lírica:

Paul Valéry[28] sempre que se refere à poética, faz apelo a comparações com a música, usando mesmo uma terminologia emprestada do vocabulário musical, pois constata, nos seus estudos, uma analogia entre a estética musical e a do som da língua. Apresenta a música como portadora de características fundamentais para uma análise literária, sintetizados em dois aspectos: o corpo e a sensibilidade na criação e recepção poética, além do aspecto funcional e estrutural que abrange a necessidade de uma técnica elaborada para a composição de uma obra (cf. BLÜHER, 1987: 14).

---

[26] T. P. Uschanov é professor do Departamento de Filosofia, da Universidade de Helsinki, na Finlândia.

[27] Este trabalho, cujo título original é *"Minervan Pölö"*, foi publicado pela própria universidade, em 1996, e sua versão em língua inglesa (exatamente a que tomamos conhecimento) foi divulgada via Internet.

[28] Escritor francês e discípulo de Mallarmé que possui reflexões sobre pintura, música, linguagem e ciências. Publicou poesia (*Jeune Parque*, 1917 e *Charmes*, 1922), ensaios (*Variété*, 1924 – 1944), diálogos de forma socrática (*Âme et la Danse*, 1923). Obra póstuma: *Mon Faust*.

Pelo aspecto sensorial-corporal, a música penetra o poema através do ritmo, das rimas, das sonoridades das palavras exploradas. Inclui o impulso rítmico gerador presente na primeira fase da criação/percepção de uma obra lírica. O vocabulário musical pode ter entrada através do uso de palavras ou de expressões do universo musical (termos da teoria musical, nome de compositores, nome de obras e outros agentes ou musas inspiradoras) responsáveis por criar no leitor / ouvinte a experiência sonora.

O aspecto funcional e estrutural abrange as técnicas de composição musical, quando responsáveis pelas estruturas nas quais o poema se desenvolve: tome-se como exemplo o plano de construção de uma música em forma de valsa, baseando-se na construção do poema "A valsa", de Cecília Meireles: é pequeno (três estrofes), tal qual a composição musical; em três estrofes, tal como o compasso ternário da música; os três tempos do compasso musical são vistos nos três tempos verbais usados[29]; os elementos da natureza presentes no poema, o vento, o ar e as águas, conduzem o leitor para os movimentos suaves e espiralados que o casal realiza na dança.

Note-se que aqui tratamos de dois aspectos pertinentes propriamente à música; não consideramos, neste item, a canção composta de letra (poema) e melodia. A música é diferenciada das outras artes porque é possuidora dos dois momentos em si mesma: a que está fixada no papel – a partitura, o texto – e a que fica retida na memória sonora. Lívio TRAGTEMBERG (1991: 153) destaca esses dois aspectos da música: *"Para o compositor John Cage, a escrita, ou a representação gráfica de um som, tem também um valor em si mesma como signo visual, e sua transformação em evento sonoro é uma outra etapa de leitura do signo, independente."*. Pode-se continuar a reflexão sobre essas duas faces da mesma moeda, dando a palavra a outro compositor, Igor STRAVINSKY (1996: 111): *"Existe sucessiva e distintamente em duas formas separadas uma da outra pelo hiato do silêncio. Essa natureza peculiar da música determina sua própria vida, bem como suas repercussões no mundo social"*. Stravinsky, como não podia deixar de ser, movido pela sua própria experiência de mobilidade entre sociedades diversas[30] introduz o contexto da recepção da obra musical, assunto que desenvolveremos na próxima parte.

---

[29] O passado, na primeira estrofe, o presente na segunda, e a projeção para o futuro na terceira – *' os ares fogem, viram-se as águas //mesmo as pedras com o tempo mudam'*.

[30] Russo, nascido em Oranienbaum, perto de São Petesburgo (1882), naturalizado francês, depois norte-americano, em cujo solo veio a falecer (Nova Iorque, 1971).

2.3. A música como sedução para leitura de uma obra literária

> *Si un oiseau savait dire précisément ce qu'il chante, pourquoi il le chante, et quoi, en lui, chante, il ne chanterait pas*
>
> (Paul Valéry – Cahiers)

Sem dúvida, a leitura de um texto literário pode se tornar um ato completamente sofrido, áspero e sem sentido, quando for motivo exclusivo de análises de estruturas lingüísticas ou de aspectos da forma literária em si e por si. A literatura não é, por excelência, um experimento de laboratório destinado à dissecação ou à decomposição em mínimos detalhes das partes que a compõem. Sendo a literatura uma arte, possui toda a carga emocional e holística da palavra e, como tal, exige o envolvimento de todo o ser daquele que a "lê", requer a entrega do amante, sem restrições, e não apenas do intelecto, parte às vezes suposta como única necessária para a leitura.

Poemas olhados apenas pelo ângulo de sua estrutura, geralmente vista pelos receptores como o lado árduo de se tragar num estudo literário, atraem e provocam a imaginação criadora, irrompendo em música, como demonstração física da reação acolhedora por parte de seu apreciador. Poema como "Um lance de dados", de Mallarmé, procurado pelos concretistas para composição musical de Tragtemberg, atraídos exatamente pela estrutura de música da obra. Poemas como "A moenda", de Antônio Francisco da Costa e Silva, musicado por vários artistas como Francy Monte e Ana Miranda, deixaram-se seduzir pelo apelo cantante de seus versos. Enfim, as próprias estruturas textuais praticadas por artistas sensíveis às diversas soluções de expressão artística têm fornecido o material favorável ao múltiplo olhar: é o caso de Stéphane Mallarmé que subvencionou Pierre Boulez, é John Cage que encontra em James Joyce um *"arsenal de situações-desafio na evocação das linguagens"* (TRAGTEMBERG, 1991: 58).

Verifica-se que os poemas, no momento em que chegam ao receptor, são obras especialmente criadas antes para sugerir que para dizer. Obras que partem de um íntimo e se dirigem a outro íntimo. Obras cuja significação é confundida com o sentido e aponta para uma direção, para um caminho. Significação esta que se encontra suspensa, quando é entendida como significado último ou como intenção significante, como verdade ou ainda como comunicação (cf. NANCY, 1995: 46).

3 ELEMENTOS PARA O DIÁLOGO

Em se tratando de literaturas das quais origem e tempo se diversificam, o método mais apropriado é, sem dúvida, o comparativo. Confrontamos os poemas para daí extrair a música, elemento diferencial e, ao mesmo tempo, congregante das obras estudadas. Diferencial quando olhada pela ótica particular: Walt Whitman utilizou a música através de títulos de óperas italianas bem familiares a ele, enquanto Senghor preferiu trazer presente os cantos dos *griots*, da África, repletos das lendas verídicas de sua raça. Congregante quando vislumbrada pela ótica do geral: o povo dos Estados Unidos cantando, cada um, uma canção própria à função que desempenha, os *griots* africanos dos poemas senghorianos em paralelo aos vaqueiros do Nordeste do Brasil, elementos citados no poema de Antônio Francisco da Costa e Silva que, cantando o *Aboio*, recolhe o gado para o curral.

O método de análise desta pesquisa envolve principalmente recursos de três áreas: da literatura comparada, da lexicometria e da praxilogia.

No campo da literatura comparada, recorremos especialmente aos estudos contextuais (aspectos sócio-históricos) da poética, da titrologia e da análise do vocabulário.

Na área da praxilogia, esta pesquisa se propõe favorecer a reflexão sobre uma abordagem da literatura, especificamente de poemas, no processo de aprendizagem, que

contemple o prazer da leitura dos textos artísticos, preenchendo a verdadeira função da arte na sociedade.

Para realizar a contento o tratamento e a análise dos textos, utilizamos o método matemático-estatístico-computacional, especificamente através do programa Stablex, desenvolvido por André CAMLONG e Thierry BLTRAN (2004e).

3.1 Da literatura comparada

> *Nós nos constituímos somente nos opondo entre nós; nós nos definimos somente nos comparando entre nós; e não chegamos a nos conhecer a nós mesmos quando conhecemos somente a nós mesmos.*
>
> (Ferdinand Brunetière)

Admite-se que a expressão "literatura comparada" é passível de críticas. Comparar uma obra com uma outra não parece relevante para aqueles que consideram que cada escritor exaure um universo *sui generis* e encarna um planeta autônomo. No entanto, nesta pesquisa, usamos a expressão no sentido tomado por Lane Cooper: *"estudo comparativo de literatura"* (apud PRAWER, 1994: 295) e no sentido da relação da literatura com outras artes e outras áreas de conhecimento.

A expressão "literatura comparada" surgiu na Inglaterra com o crítico inglês Mathew Arnold, no ano de 1840. Os intelectuais, porém, sempre estabeleceram e continuam a estabelecer paralelos entre escritos artísticos. Do Renascimento das literaturas grega e romana até o XIX, tais cotejos se praticavam com forte dose de empirismo. Nos meios culturais do século XV, o método comparativo já despontava com o objetivo de "nacionalizar" as produções literárias. Em outras palavras, na aurora do Renascimento, procurava-se uma identidade estética em cada nacionalidade da Europa, dividida em grupos étnicos de acordo com a sua origem e sua respectiva língua, e que comparar era um dos meios desta identificação. Esse procedimento predominava no ambiente europeu, era uma forma de justificar sua existência. E contribuíram para essa justificação grandes universidades e centros de pesquisa.

No âmbito dos estudos da literatura, houve um aperfeiçoamento crescente, apoiado na metodologia científica usada até então nas ciências exatas e da saúde. O triunfo do

pensamento positivista no século XIX e nos primórdios do século XX influenciou a pesquisa científica e, logo, os estudos comparatistas, inclusive no Brasil.

Três "escolas" sobressaem no empreendimento comparatista: a francesa[31], a americana[32] e a dos países do Leste Europeu[33].

Essa longa trajetória histórica não quer dizer que a literatura comparada seja uma disciplina com objeto e método específicos e nitidamente definidos. A conclusão a que chega Sandra NITRINI (2000) dá a entender que ainda falta muito a explorar:

> *A resposta a tal pergunta (O que é literatura comparada?), certamente, continuará escapando a afirmações seguras e definitivas, modificando-se de acordo com o tempo, o espaço e a ordem vigente na relação entre os vários países do mundo, e, também, de acordo com a circulação das novas teorias literárias, mas demandará sempre, para a compreensão de sua configuração momentânea, que se revisite sua história, tanto no plano internacional, quanto no local.* (p. 289 – 290).

Na verdade, atualmente, somam-se contribuições, discussões e metodologias que se afirmam como funcionais e outras que são negadas. O que mais se deduz é que a literatura comparada é um caminho propício para uma aproximação tanto das literaturas entre si (não existiria somente "a" literatura?), quanto da sua relação com outras artes e outros campos de conhecimento.

Nesta concepção, afastando-nos do critério da influência[34], caminhamos para a estética da recepção, para a intersemiose e a noção de intertextualidade como reforço. A estética da recepção põe primeiramente a ênfase na abordagem a partir do leitor/ouvinte da obra literária. A intersemiose enfatiza a leitura literária pela ótica do confronto do signo literário com outros sistemas de signos (cf. PAGEAUX, 1994; CHEVREL, 1989). A intertextualidade aposta na inter-relação entre textos do mesmo horizonte cultural ou de culturas diversas; na sua decorrência está uma prática interdisciplinar, o exame das interações entre áreas vizinhas (e.g. literatura e artes) como elementos fundantes da expressão poética.

---

[31] Com premissas de ordem positivista, é considerada pioneira no ensino dessa disciplina nas universidades, iniciado no século XIX, especificamente em 1828 (cf. NITRINI, 2000: 20).

[32] Responsável pela inclusão dos estudos culturais (*cultural studies*) nas pesquisas de literatura comparada, abrindo perspectivas para uma abordagem fenomenológica das literaturas, até então consideradas marginais (como as das minorias e as dos oprimidos) (cf. NITRINI op. cit.: 119)

[33] Que questiona a posição ocupada pelos grandes escritores europeus, no final do século XX (cf. NITRINI, op. cit.: 60).

[34] Três são os critérios tradicionalmente estabelecidos como básicos do estudo comparativista: a influência, a fortuna e a imagem ou representação. Estes critérios, no caso de investigação sobre autores estrangeiros, dirigem-se para o sentido pertinente, sendo a influência conceituada como a presença de uma obra estrangeira em um texto determinado; o crescimento de uma obra estrangeira dentro de uma outra cultura seria abrangido no critério da fortuna; enfim, a imagem seria considerar como o estrangeiro é "visto" num texto pertencente a outra cultura.

O que se pretende no tratamento do presente *corpus* é: partindo da música textual (tema e forma de expressão), identificar e destacar as características apresentadas por cada uma das obras, com o intento de construir entre elas três um diálogo. O que pertence ao patrimônio universal da Humanidade e, por conseguinte, aproxima os artistas? O que pertence especificamente a cada uma? Estas são as perguntas às quais deverá responder a conclusão de nossas investigações. Como vimos, a relação com a música é o eixo da pesquisa. Por isso, pretende-se, além de atingir aquilo que almeja Ferdinand Brunetière na epígrafe acima, realizar, no decorrer deste trabalho, uma reflexão intersemiótica sobre a literatura posta em confronto com "outros setores da atividade cultural" (cf. MACHADO e PAGEAUX, 1988: 142). Sob este último aspecto, duas competências estão em jogo e constituem um pré-requisito na posição de leitura: saber da música (verbal) e da literatura (poética) para poder explorar os seus respectivos elementos e pô-los em relação, produzindo um terceiro conhecimento, que é uma poeticidade complexa.

Na contextualização das áreas culturais de emergência das três obras poéticas, não nos envolvemos na teoria pan-ideológica de Louis Althusser. O pivô de seu sistema de pensamento, o enquadramento inelutável do sujeito social na camisa de força do aparelho ideológico do Estado (cf. JAUSS, 2002: 81 – nota 25) não condizem com a nossa concepção, de total abertura do imaginário poético. Veremos mais adiante que neste particular, nossa base teórica é Dominique MAINGUENEAU (1995, 1997). Esta pesquisa volta o olhar para uma comunicação que se estabelece entre a literatura de diferentes povos; buscam-se pontos de contato, mas um contato que, antes, provoque a satisfação do encontro de identidades ou a afirmação de peculiaridades. Conduzimos nosso posicionamento baseados no pensamento de JAUSS (2002: 74) de que *"A prática estética ainda não é de todo determinada quando se iguala a atividade estética produtiva e receptiva com a dialética econômica da produção e do consumo, deixando-se de lado a atividade comunicativa, como o momento mediador da experiência estética"*.

Portanto, a partir dos dois sentidos do processo dialético da recepção[35]: o da acolhida ou apropriação e o da troca ou intercâmbio, busca-se apreender apenas um aspecto dos sentidos em potencial contidos nos poemas de Walt Whitman, Da Costa e Silva e Senghor: a música que, como elemento constitutivo das obras, desempenha o papel de atração e por

[35] Processo que envolve a produção e a recepção propriamente ditas numa comunicação, neste caso, literária.

conseqüência, de comunicação com o leitor. Desse fato de comunicação, vale ainda considerar os pressupostos tanto intraliterários[36] como os fatores extratextuais[37].

Se uma literatura, considerada circunscrita ao território geográfico de um país, *"é o centro em direção do qual forças nacionais e internacionais gravitam"* (POSTNETT, 1994: 21), a presente investigação procura iluminar pontos de diálogo entre a literatura pinçada de três países distintos, tendo como fio condutor a música. Não sem razão é a música o "assunto" deste diálogo: *"a literatura comparada depende dessas relações, mais ou menos conscientes, entre as artes e as variações sociais"* (BALDENSPERGER, 1994: 77).

A contribuição da noção de intertextualidade para esta pesquisa se verifica, no nível da análise concreta das obras poéticas, pela relação que os textos mantêm com outros textos, no caso, aqueles cuja temática ou processo de construção tenha a música como elemento pertinente.

Distancia-se da relação intertextual de derivação[38] como de paródia e de pastiche, fixando-se nas relações, de intertextualidade explícita[39] (cf. NITRINI, 2000: 167), principalmente a de citação e a de referência, tida como aquela de fácil identificação porque vem grafada em destaque (entre aspas ou em letra itálica, por exemplo) ou é um "eco" da obra referida, um elemento do tipo nome do autor, o título, nome ou caracterização de personagens ou de temática de outras obras.

A referência a formas, a instrumentos, a nomes de artistas que não os de compositores, a emissões sonoras, ou ainda a todo e qualquer elemento de música, entra nesta análise, não mais como uma relação intertextual, mas como um fator interartístico – aquele que traz no seu bojo um outro código artístico.

---

[36] Conceituado por NITRINI como "implícito na obra, com o qual se entende a 'pré-compreensão dos gêneros' e a 'contraposição da linguagem poética e prática´" (op. cit. p. 171).

[37] Esse pressuposto é *"dado pelo mundo vital prático do leitor individual ou dos estratos de leitores"* (idem). É denominado extra-textual por Joseph Jurt (apud MACHADO e PAGEAUX, 1988: 87), coincidindo com o que Jauss chama de extraliterário. Observa-se também essa idéia de análise na proposta que Franco Meregalli faz para um estudo crítico de uma determinada obra literária estrangeira, centrado em dois planos: o hermenêutico ("interpretação do tipo estético") e o plano axiológico ("que consiste em avaliar, criticar, julgar uma obra literária em função dum sistema de valores que o investigador deve ter identificado previamente") (Cf. MACHADO e PAGEAUX, 1988: 88).

[38] Nathalie PIÉGAY-GROS distingue duas maneiras de se determinar a relação intertextual: a relação de derivação e a de co-presença (cf. 1996: 45 – 55).

[39] A intertextualidade implícita, concordamos com Sandra NITRINI, *revela-se tão problemática e delicada quanto o conceito de influência"* (idem, p. 167). Constitui-se terreno escorregadio a localização daquilo que vem de outro texto, através de elementos como uma estrutura verbal, uma forma poética. Preferimos, portanto, caminhar por estradas de terreno firme.

Busca-se, isto sim, exatamente o entrelaçamento explícito entre textos cuja composição vocabular e/ou temática se aproxima ou se afasta, movidas pelo mesmo impulso gerador comum.

3.1.1. Do contexto ou do enquadramento sócio-cultural

A partir do título desta tese, análise músico-literária de poemas, tomando como *corpus* para a pesquisa os poemas de Walt Whitman, de Da Costa e Silva e de Senghor, cabe, então, estabelecer quais são os aspectos sócio-históricos considerados recursos para tal empreitada.

O estudo comparado das relações entre literatura e "domínios não literários" são considerados por MACHADO e PAGEAUX (1988: 90) como o quarto nível, de uma classificação de seis níveis[40], proposta para o estudo da recepção de obras estrangeiras, de acordo com as experiências e o conhecimento que se tem do estrangeiro. Os autores lançam mão das artes como parte inerente da cultura, sem a qual o estudo da literatura (de qualquer que fosse o lugar) não teria profundidade e credibilidade.

Os confrontos interculturais entre o nacional e o estrangeiro na literatura de viagem e nas cidades modernas focalizados por Pageaux (1994) fundamentam o aspecto intercultural deste trabalho.

Analisar músico-literariamente é um processo que se insere na visão de sociedade como um sistema constituído por elementos que somente assumem importância quando portadores de uma significação para o grupo, assim como as relações que se desenvolvem entre os membros desse referido grupo são produto e produtoras de sentido.

Quatro são os aspectos sócio-históricos considerados principais nesta pesquisa: combinação, transgressão, interpretação e mundialização.

A combinação une dois elementos: da presença de recursos oferecidos ao artista pela realidade de convívio e das condições sociais em que vive. Do ambiente real, o artista seleciona elementos que são focalizados na obra a partir do ângulo pelo qual o observa e filtra (LIMA, 1983: 120). *"O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas*

---

[40] O primeiro nível: "*o encontro com uma literatura estrangeira depende da tradução e sobretudo da adaptação*; o segundo nível trata do fenômeno editorial da difusão de uma literatura; as leituras críticas da obra estrangeira constituem o terceiro nível; o quarto nível é o que abordamos nesta pesquisa; o quinto nível é aquele da "viagem": conhecimentos sobre a literatura e a cultura de um determinado povo é depreendido através de narrativas de viagem; o sexto e último nível dessa classificação, considerado inútil pelos autores por tratar do mesmo assunto do nível três, aborda a imagem cultural assumida por uma cultura sobre outra, através de qualquer testemunho cultural (cf. op. cit. p. 89-91)

de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado" (FAIRCLOUGH, 2001:91).

Veja-se o exemplo da presença dos ancestrais de Senghor em seus poemas. Diferente de Walt Whitman, oriundo de uma cultura que não devota tanto culto aos antepassados, Senghor se mostra autêntico representante do seu povo serere ao perpetuar essa imagem na sua obra poética seja através de nomes de pessoas que foram de alguma forma importantes para a comunidade negra como os *"Anciens d'Elissa"* ou *"Gongo-Moussa"* (o imperador), seja através da memória de seus feitos:

> *Koumba Ndofène Dyouf régnait à Dyakhâw, superbe vassal*
> *Et gouvernait l'Administrateur du Sine-Saloum.*
> *Le bruit de ses aïeux et des dyoung-dyoungs le précédait.*
> *Le pèlerin royal parcourait ses provinces, écoutant dans les bois la complainte murmurée*
> *Et les oiseaux qui babillaient, et le soleil sur leurs plumes était prodigue*
> *Écoutant la conque éloquente parmi les tombes sages*[41].

É um poema que assume valor positivo dentro da cultura negra porque evidencia um traço particular desta etnia que inclusive a distingue das etnias, por exemplo, das Américas de Whitman e de Da Costa e Silva, predominantemente cristãs. Neste sentido se confirma a primeira parte do aspecto da combinação, citado anteriormente: a presença da realidade de convívio do artista.

É por causa da importância dada a certos elementos da cultura e não a outros que se depreende a existência de conceitos internalizados em cada membro das sociedades e que se mostram responsáveis pela filtragem e pelo direcionamento da visão de mundo expressa através dos seus discursos, o segundo elemento da *combinação*.

Retomando-se a expressão "cultura", entenda-se uma espécie de "chão" norteador do comportamento dos membros de um grupo social. "Chão" é assim chamado aqui porque é tecido exatamente pela lógica construída consensualmente pelos indivíduos que compõem o grupo social. MACHADO e PAGEAUX (1988: 87) destacam quatro "grupos de dados" básicos para a interpretação cultural de uma obra literária: *"literários e textuais; estéticos (normas e modelos estéticos); sociais e, enfim, propriamente culturais, no sentido antropológico do termo"*. A cultura então estabelecida como identidade perpassa os sistemas de representações e é perpetuada, mesmo modificando-se por causa da dinâmica da vida, de

---

[41][Koumba Ndofène Dyouf reinava em Dyakhâw, superbo vassal / E governava o administrador do Sine-Saloum. / O barulho dos seus antepassados e dos dyoun-dyoungs o precediam. / O peregrino real percorria suas províncias, escutando nos bosques o lamento murmurado / E os pássaros que tagarelavam, e o sol sobre suas plumas era pródigo / Escutando a a conquista eloqüente entre as tumbas sábias.]

geração em geração, o que acarretará o ângulo "sócio-histórico" pelo qual se analisa a sociedade em evolução através dos tempos, marcada por fatos notáveis que ficam na memória de seus elementos.

O caso da identidade e, conseqüentemente, do sistema de representações e de valores parece existir porque o homem tende sempre a querer controlar o mundo a sua volta, necessitando, assim, de um mínimo que seja de ordem, de lógica, principalmente quando se trata de viver junto, em grupo. Acredita-se que isso ocorra porque o ser humano não suporta viver num caos completo. O que fica fora desse controle é considerado pelo social como perigoso e ameaçador. Isso é, inclusive, variável de grupo para grupo social. Veja-se o caso de comportamentos considerados marginais, fora do esquema de controle em algumas sociedades e perfeitamente aceitos e considerados normais, em outras.

Embora a maioria dos membros de uma determinada cultura cultue a tradição e seja a ela submisso, respeitando as regras por ela impostas, registram-se modos de agir que não demonstram uma completa aceitação dos padrões. O aspecto sócio-histórico chamado transgressão constitui-se da quebra ou do rompimento total ou parcial desse protótipo institucionalizado. O rompimento total com as regras implica punições que variam em grau, de acordo com a interpretação feita da ação transgressora pela sociedade.

Note-se, portanto, que a transgressão é sempre nociva ao grupo social, que as regras deveriam sempre ser acatadas e cumpridas pelos membros da sociedade, mas, na verdade, se não houvesse o elemento de oposição para fixar a significação e até a importância, a regra deixaria de ter sentido para aquele grupo. Tanto isso é verdadeiro que existem as transgressões aceitas e até apreciadas pelo social, constituindo um fator de "excesso permitido"[42], como ruptura do que é rotineiro, do cotidiano. Se a sociedade não possui esse momento de ruptura com o cotidiano, ela está fadada ao desaparecimento por causa da monotonia que toma conta de seus membros. Um exemplo do "excesso permitido" é o comportamento dos brasileiros que participam das festas carnavalescas, no Brasil. Pode ser visto como desregrado ou libertino mesmo, no momento em que o próprio Governo distribui preservativos para toda a sociedade, numa clara demonstração de aceite que relações sexuais aconteçam, no período das festas mominas, independentemente daquilo que a cultura cristã (e o Brasil é considerado um grande, se não o maior país católico do mundo) prega.

Neste sentido é que um poeta é também um transgressor. No momento em que a poesia é uma festa da linguagem, transgride as normas gramaticais, ela proporciona alegria,

---

[42] Conceito de "festa" usado por Freud.

liberdade e satisfação para aqueles que a apreciam porque se torna a transgressão acolhida pelo coletivo como elemento não apenas diferente do comumente visto na sociedade, mas, enriquecido pela criatividade do artista. As regras da língua, introjetadas nas pessoas pela educação, abrem espaço para outros "falares", portanto, para outros sentidos.

Pode-se também afirmar que uma obra literária assume tantos diferentes sentidos quantos forem os meios sociais onde for apreciada, desembocando em outro aspecto sócio-histórico que é mister considerar: o da *interpretação* - mola mestra para a história - não mais considerada como "a" descrição das realidades, como se fosse ela "a" verdade, mas como "uma" das possíveis explicações sobre o fato real. Faz-se importante na medida em que possibilita a observação da recepção da obra; favorece à análise do percurso da percepção de seus leitores em face à provocação apresentada na obra, inclusive diacronicamente.

O último aspecto sócio-histórico da análise de uma obra de arte é o da *mundialização*, que se constitui tendência dos estudos mais recentes e encara a dissolução dos limites geográficos até então fixados pelas e para as culturas. Falar de cultura brasileira ou outra que seja identificada por um território já se tornou um recurso em desuso porque, pela facilidade de comunicação existente hoje entre os povos, pode-se encontrar alguém que assume o "jeito" da cultura chamada brasileira, morando bem distante do território de nosso país enquanto é possível encontrar a situação contrária: alguém que habita o território brasileiro e vive identificado com os padrões de uma cultura distante, conhecida através dos meios de comunicação disponíveis.

Isso ocorre porque ultimamente a arte tem se modificado na direção da diversidade dos condicionamentos sociais advindos dos avanços tecnológicos. MILLER (1992: 11) pontua o que ocorre no âmbito da arte, a partir do século XX:

> *The actual development of twentieth-century art has been toward an internationalization that makes considerations of local provenance perhaps less and less pertinent. This development of international styles in high art has accompanied technological developments that have collaborated in the uprooting of art and popular culture from their local origins. A world-wide culture of blue jeans and tee-shirts, film, television, video-cassettes, popular music on radio and CDs is irreversibly displacing, or at least transforming, local cultures everywhere. The local deeper differences remain, but the surface culture is remarkably the same around the world. The power of this culture to erode local differences is so great that it makes one extremely anxious about the possibility of enhancing or developing those regional specificities that seem the normal and proper human condition*[43].

[43] [O verdadeiro desenvolvimento da arte do século vinte tem sido na direção de uma internacionalização que faz as considerações de lugar de origem talvez menos e menos pertinentes. Este desenvolvimento de estilos internacionais na alta arte acompanhou desenvolvimentos tecnológicos que colaboraram com a desenraização da arte e cultura popular de seus locais de origem. Uma cultura mundial de jeans azul e camisetas, filme, televisão,

Vale notar que isso não ocorre apenas com a arte, é uma tendência natural de todos os âmbitos da vida humana no planeta. Exemplos não faltam na esfera do comércio: é possível adquirir bens provenientes de lugares bem distantes de sua morada, através de compras pela rede, o que, em tempos passados, era acessível somente ao um grupo muito restrito de pessoas que viajavam até aquele lugar; na esfera das escolas, estuda-se mais e mais a partir de programas de ensino à distância, seja pela televisão, seja pela rede de computadores.

3.1.2 Da poética

Os estudos de poética[44] iniciam, geralmente, com a exploração dos elementos estruturais do poema, principalmente, pelos compostos matemáticos expressos no número de estrofes, no número de versos, na escansão dos versos – enfim, a chamada versificação. Sem desprezar a importância inquestionável dos conhecimentos da versificação para estudos específicos, deseja-se aqui partir da afirmação de Jean COHEN (1973: 46) de que *"o verso continua sendo até hoje o veículo corrente da poesia"*, para buscar a poesia da música, inserida nos textos dos poemas. É na direção das emoções provocadas pela música que se pretende caminhar , seguindo um pouco pelo rumo indicado por Armindo TREVISAN (2001: 270) nas suas últimas colocações do livro: *"são essas emoções, que não o abandonam nunca, que a poesia deve expressar, preocupando-se de que nos surpreendam com a mesma novidade com que aparece um rosto no mundo"*. Com certeza, pela escassez de estudos na área, a música aparecerá como esse rosto surpreendente no mundo da leitura de poemas.

O primeiro discernimento que se precisa ter em mente, visto que esta pesquisa parte de uma leitura de poemas, é o próprio conceito de poema. Considerando-se que a literatura, no seu *stricto-sensu*, diz respeito ao *"emprego artístico da palavra"* (ANDRADE, 2002: 13), o poema, sendo um gênero literário, será aquele texto que é impossível de ser analisado apenas a partir da lógica do pensamento racional (cf. p. 13-14). Sendo artístico, o poema é aquele texto que *"cria a própria gramática e o próprio dicionário* (PIGNATARI, 1987: 17) *e sua própria lógica, a lógica da imaginação"* (ANDRADE, 2002: 14).

---

videocassetes, música popular no rádio e CDs está irreversivelmente substituindo, ou pelo menos, transformando culturas locais em todo lugar. As diferenças locais mais profundas permanecem, mas a cultura superficial está marcadamente a mesma no mundo. O poder desta cultura para corroer diferenças locais é tão grande que faz alguém ficar extremamente ansioso acerca da possibilidade de realçar ou de desenvolver aquelas especificidades que parecem a condição humana normal e própria].

[44] Estudos ou tratados sobre a forma, a natureza e as leis que regem a composição poética.

Mas, o conceito de poema está, de acordo com Jean COHEN (1973: 12), vinculado ao de equívoco porque, sendo esse texto tradicionalmente caracterizado por uma forma escrita em versos, distinta nitidamente daquele texto em prosa, permite serem incluídos nas suas fileiras os chamados "poemas em prosa",[45] o que seria um verdadeiro contra-senso por definição. O anseio aqui se dirige para um outro aspecto da poética que não esse de distinguir poemas de textos em prosa, tratar-se-á mais especificamente do aspecto semântico dos poemas que mesmo do aspecto fônico. Não é, portanto, pretensão desta pesquisa deter-se apenas no âmbito dos recursos sonoros da linguagem poética.

A opção é explorar o outro nível da linguagem, a riqueza do léxico sonoro-musical nos poemas. Isso porque em busca de um diálogo entre literatura de culturas e de épocas diferentes, o emprego de palavras tais (neste caso, relacionadas com a música) e não de outras deixa entrever a importância que a arte musical assume para a abordagem de um texto, a carga de possibilidades comuns que sua presença pode estabelecer, ao mesmo tempo em que permite constatar especificidades do imaginário de cada poeta. Não é à toa que o brasileiro Da Costa e Silva seleciona a palavra "cantigas" para colocar em evidência o choro de sua mãe, metaforizado nas águas do rio que cantam ("Saudade", p. 75). Ademais, é uma riqueza descobrir que também o poeta senegalês Léopold Sedar Senghor se refere à saudade, especialmente em "Élégie des Saudades" (p. 203), no mesmo sentido que esta palavra assume nos poemas do poeta brasileiro.

Enquanto leitura, o primeiro contato que temos com a obra lírica dos autores se faz através da configuração gráfica dos poemas. Portanto, o paratexto, desta vez o título, será o primeiro elemento a chamar a atenção do leitor (sobre a titrologia dedicamos uma parte especial, a seguir). Depois do título, vêm as palavras e expressões do poema, a magia do vocabulário sonoro-musical, enfim, a *"análise da escolha lexical realizada pelo poeta"* (D'ONOFRIO, 2000b: 21), no sentido definido pelo próprio professor Salvatore D'Onofrio para a função da linguagem poética: *"é falar não ao nível de conceitos, mas ao nível de realidades, presentificando objetos denominados e mostrando-os sob um aspecto novo e surpreendente"* (idem).

Se tomarmos como referência a divisão didática em cinco estratos[46] que faz ainda o professor Salvatore D'Onofrio, no momento de introduzir a abordagem da teoria da lírica, daremos ênfase a dois deles: o léxico e o semântico.

---

[45] Classificação de Jean COHEN (1973:13) composta de três tipos de poemas: "poemas em prosa", "poemas fônicos" e "poemas fono-semânticos", também chamada de "poesia integral".
[46] Os cinco estratos são: o gráfico, o fônico, o lexical, o sintático e o semântico.

Por certo, esses elementos do léxico de cada autor poderiam ser considerados como característicos do estilo próprio de cada um, tomado em consonância com Jean COHEN (1973) como um desvio da norma definida como sendo a prosa, por se constituir *"a linguagem corrente"* (p. 15). Seria o estilo o *"desvio individual em relação a uma norma"*, de Leo Spitzer (apud COHEN, idem, p. 16), ou ainda, seria o próprio complexo da pessoa humana, no dizer de Buffon: *"O estilo é o próprio homem"* (apud COHEN, idem, p. 16). Ultimamente, o estilo apresenta diferenças de acordo com os igualmente diferentes caminhos seguidos pelas poéticas que, por sua vez, são determinadas pelo *"corpo de razões que delimitam uma concepção do artístico"* (ANDRADE, 2002: 33)

Um poema pode, então, ser observado e, por conseguinte, analisado por diferentes óticas, de acordo com interesses ou contextos diversos. Por exemplo, durante o período do Classicismo, perdurando a prática de seus seguidores, a análise do poema era predominantemente feita a partir de sua estrutura física: quantas estrofes, quantos versos, quantas sílabas, seguindo-se pelo tipo de sonoridade usada na rima. Por outro lado, havia ainda o problema das fontes literárias – o importante era classificar o autor dentro de uma filiação histórica. Atualmente, podemos dizer que o interesse se volta para os aspectos sociológicos, para o sentido que assume determinada expressão na cultura receptora da obra de arte – a recepção. As ciências entram em diálogo com a obra literária, interrogam-na. As artes se entrelaçam numa complementaridade em favor da invenção poética, que, por sua vez, acontece no momento em que são criadas as figuras, as imagens. No caso da música, quando o poeta, utilizando o léxico próprio da música, transporta o leitor para a posição de ouvinte e traz à sua presença imagens musicais, evoca sentimentos de sua existência, provocando, nos leitores/ouvintes, uma atração que é própria dessa arte.

Pode-se estranhar o fato de se pretender tratar da semântica em poemas, mas, esta proposta se fundamenta, primeiramente, no fato de que o poema é linguagem e, por conseqüência, portador dos dois níveis próprios a ela: o fônico e o semântico. O fato do poema sempre portar um sentido, significar algo, é semântico. Não se pode, conseqüentemente, eliminar a mensagem poética, elemento que ganha destaque essencial quando se trata da recepção da obra de arte. O desejo é determinar como prioridade a leitura no sentido da significação, até para não extrapolar os limites previstos para esta pesquisa. Concordamos com ANDRADE (2002: 51) que *"o estilo de uma obra literária deve ser analisado, levando-se em conta, simultaneamente, esses níveis: da expressão e da significação"*, principalmente quando o citado autor afirma a existência de uma *"perfeita*

interação desses dois planos" e a feitura da análise *"sem que se tenha, necessariamente, de determinar onde começa um e onde termina o outro"*.

3.1.3 Da titrologia

O que se denomina título de uma obra literária faz parte do processo de nomeação, atividade própria do ser humano, cuja ação consiste em atribuir uma palavra ou mesmo uma expressão, ou ainda uma frase para designar um ser, um fenômeno, enfim, tudo o que possa ser rotulado e determinado como possuidor de existência concreta ou abstrata. Ao confirmar a sua existência, retira-se o objeto, o ser animado ou o fenômeno do anonimato. Tirando esta existência do anonimato, pode-se, então, determinar peculiaridades e conseqüentemente, submeter essa existência a estudos e análises.

O primeiro passo para o aprofundamento do conhecimento sobre o objeto desta pesquisa é a identificação das possíveis partes que o compõem. Cada poema participante do *corpus* em estudo possui uma identidade física composta, segundo Michel BUTOR (1969), de um título e um corpo de texto: *"toute oeuvre littéraire peut être considerée comme formée de deux textes associés: le corps (essai, roman, drame, sonnet) et son titre"* [47](p. 11). Veja-se a importância assumida pelo título na citação do escritor francês, considerado como uma parte especial.

São várias as maneiras de apresentação de um título: uma frase completa ("Juno recebe a cabeça de Argos" - óleo sobre tela, de Jacopo Amigoni); um grupo nominal ("A adoração dos magos" - têmpera sobre madeira, de Gentile da Fabriano); uma expressão popular ("Nas horas de Deus, amém!" – canto pastoral de José Vicente). Em todos esses tipos em que se classificam os títulos, observamos a propriedade de responder a uma questão do tipo: Quem? Quando? Onde? Como?

O título de uma obra de arte não acontece por acaso, sem função. Vejamos o conceito de Leo Hoek (apud GENETTE, 1987: 73): "Ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé". [48]

---

[47] [Toda obra literária pode ser considerada como formada de dois textos associados: o corpo (ensaio, romance, drama, soneto) e seu título].

[48] "Conjunto de signos lingüísticos [...] que podem figurar no início de um texto para o designar, para indicar o conteúdo global e para convidar o público visado".

Estamos de acordo com Vincent JOUVE (1997: 13-16), bem como, com Charles Grivel, citado por Gérard GENETTE (1987: 73-89), quando determinam quatro funções para o título de uma obra de arte: a função de identificação ou de designação – *"dans la pratique, la plus importante fonction du titre,[...]"* (GENETTE, 1987: 77)[49].

A função descritiva, também chamada função de indicação do conteúdo, faz referências àquilo de que trata a obra ou à sua forma, como é o caso de títulos como: Hino, Conto, Poemas. Um exemplo é *"Les Misérables"*, de Victor Hugo, onde o título se refere aos personagens que vivem a fábula. Ainda como tipo de função descritiva temos a função mista, composta de um elemento de conteúdo e outro de forma. Citamos como ilustração "Livro das Linhagens"[50].

A última função citada dentro da categoria descritiva trata dos títulos ambíguos. Recorrendo ao artifício da polissemia, um título pode designar sua forma ou seu conteúdo, ao mesmo tempo. Tomemos o exemplo citado por Vincent JOUVE (1997: 15): *Une page d'amour*, de Zola que pode designar tanto a relação entre Hélène Mouret e seu médico (portanto, conteúdo), como o texto, o romance que se conta (a sua forma).

Como terceira função, Vincent Jouve, Grivel e Genette citam, na verdade, um efeito que acontece em qualquer dos dois principais tipos já abordados – é a conotação – a maneira como o título faz sua nomeação à obra. A conotação pode ser construída pelo leitor, sem dúvida. Este último, baseado no seu conhecimento a respeito do contexto da obra, estabelece um valor diferente daquele que o título expressa diretamente. Percebe-se, então, a ironia, uma deferência, uma filiação literária.

A última das quatro funções essenciais que consideramos neste trabalho é a sedutora, desempenhando um dos mais importantes papéis dos títulos – o de conferir valor à obra. E aqui o artista pode jogar com vários elementos para seduzir o público: sonoridades, imagens, concisão, extensão. Os critérios de sedução variam com o tempo, lugar e leitores visados. O autor predispõe o seu leitor a uma recepção do texto como se esse fosse uma partitura musical e o seu leitor, um tipo de ouvinte. O poema acolhe o leitor pelos recursos expressivos, entre eles o musical que se constitui motivação, estímulo para a recepção.

Consideremos, ainda, que a pista indicada pelos títulos pode ser direta ou indireta. Direta quando o título já nos introduz no mistério da obra; o tema, o ambiente, ou ainda o clima já foram alcançados no título. Um exemplo que nos esclarece a respeito desse ponto é o poema que leva o título de "Prelúdio do pingo d'água", do poeta piauiense Raimundo de

---

[49] [Na prática, a mais importante função do título,]

[50] Redigido sob a orientação do conde Dom Pedro de Barcelos, filho de Dom Dinis, no século XIV.

Moura Rego o qual já nos coloca diante do elemento *pingo d'água*, destaque na obra. Partimos da expectativa de que a chuva deve estar presente no poema ou alguma outra forma em que a água caia em poucas quantidades.

Pinga, pinga o pingo d'água,
Monótono semitom;
Preludia a minha mágoa
Pausadamente: Tom... Tom...

A chuva é fraca lá fora,
Aqui dentro é intenso o frio.
_ Por dentro minha alma chora,
Por fora disfarço: rio.
.....
(REGO, 1979: 85 – 86)

A poeticidade se inscreve pelo jogo das palavras *rir* (demonstrar alegria) / *rio* (de pingos de água / mágoa).

Outro exemplo de título direto se verifica em: *Anchieta escrevendo na areia*, pintura de Benedito Calixto, que introduz muito claramente o tema (Anchieta escrevendo) e o ambiente (na praia) da obra.

Muito próprio também é "Marcha fúnebre", do polonês Frédéric François Chopin (1810-1849) cujo título já é anunciador do clima que se cria ao executá-la[51]. O caráter solene e fúnebre predomina e conduz para sua execução isolada dos outros dois movimentos.

A singularidade dessa maneira de se conduzir na nomeação da obra poética coloca os poemas em posição favorável no âmbito da receptividade, pois quando nos deparamos com um título como "Cântico do Sangue", de Da Costa e Silva, a expressão "Cântico" já configura, já dinamiza a obra. Em todos esses casos acima citados, o título é uma mão estendida para o leitor; conduz-nos mistagogicamente à experiência estética.

O título indireto é um "enganador". Tem o objetivo de desviar o apreciador da obra do principal mistério ali expressado (ou será que desperta para isso?). Um exemplo para esse tipo de título é o poema "Moça linda bem tratada", de Mário de Andrade:

Moça linda bem tratada,
Três séculos de família,
Burra como uma porta:
Um amor.

[51] É o terceiro movimento da Sonata n. 2, conhecida popularmente como a "Sonata da marcha fúnebre".

Grã-fino do despudor,
Esporte, ignorância e sexo,
Burro como uma porta:
Um coió.

Mulher gordaça, filó
De ouro por todos os poros
Burra como uma porta:
Paciência...

Plutocrata sem consciência,
Nada porta, terremoto
Que a porta do pobre arromba
Uma bomba.
(ANDRADE, apud NICOLA, 1998: 305)

Ao ver o título, é natural pensar que a obra fará referência a uma moça que, além de muito bela é fina no trato, é educada para o bom relacionamento na sociedade. Mas o que nos é mostrado no poema leva-nos a um caminho contrário. O artista usa de adjetivos que qualificam não apenas a moça em questão, mas toda a sua família como sendo exemplo de que tudo falta para ser considerada e incluída socialmente. Na verdade, esse título é uma ironia.

Além desta relação que o título estabelece com o seu co-texto (o corpo do texto), Leo HOEK (1981: 183-184) abre a possibilidade de relacioná-lo a outros títulos e a outros textos, configurando a sua função dupla de que fala Michael RIFFATERRE (1978: 99-105): o título se relaciona tanto com o seu co-texto como com o título ou com o texto de uma outra obra. Eis que Leo Hoek particulariza a intertextualidade de Julia Kristeva, no caso de um título de poema trazer presente o título de outro texto, chamando de "intertitularidade".

Na verdade, o título da obra facilita o trabalho quando nos referimos a ela ou quando precisamos identificá-la dentre muitas outras. Além disso, o título de uma obra pode ser uma pista para a interpretação, para a sua apreciação, para a sua degustação.

3.1.4 Da análise do vocabulário

> *O artista não exprime as suas emoções. O seu mister não é esse. Exprime das suas emoções, aquelas que são comuns aos outros homens (...). Assim, o primeiro princípio da arte é a generalidade. A sensação expressa pelo artista deve ser tal que possa ser sentida*

> *por todos os homens por quem possa ser compreendida.*
>
> *(Fernando PESSOA, 1973: 19)*

A função semântica se torna a alma de qualquer que seja o ato de linguagem. A linguagem, como é sabido, não tem outra função senão aquela de aproximar dois sujeitos: o que deseja se comunicar, e aquele a quem é destinado receber a comunicação do primeiro sujeito. *"Cada um é livre para dizer o que quiser, contanto que seja compreendido por aquele a quem se dirige"* (COHEN, 1973: 87). Sem entrar no mérito dos textos escritos sem nenhum interesse de fazer sentido, sem nenhum interesse de serem entendidos (que no nosso entender, ainda assim têm e passam algum sentido, nem que seja de um completo caos), o destinatário do discurso (poético, no caso) deve ter condições de depreender o sentido da comunicação, o sentido deve estar acessível ao sujeito receptor. Isto porque *"nenhum texto existe independentemente da possibilidade de sua leitura"* (LOPES, 1994: 438), nem que a leitura, aqui referida, seja a percepção de uma manifestação do imaginário tomada mesmo no momento da experiência estética. Desta maneira, quando Léopold Sédar Senghor usa em seus poemas vocabulário próprio da cultura serere, desconhecido, portanto, daqueles que têm acesso à língua francesa (língua na qual os poemas estão escritos), ele acrescenta um glossário de termos para que a construção do sentido não seja prejudicada e esteja acessível ao seu leitor.

Então, o que seria o sentido? Na visão que se desenvolve nesta pesquisa, seria o elemento-recurso usado pelo leitor para preencher os vazios deixados pelo autor com o objetivo de construir uma significação. Na concepção de Umberto Eco, a leitura deve possuir uma interpretação. Iser também admite que o texto possui *"lugares de indeterminação que o leitor encontra como vazios que deverá preencher"* (idem). Por fim, Lacan, no seu seminário sobre *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, tomou o texto como exemplo da verdade (LOPES, 1994: 444), reduzindo-o a um conteúdo, mas, indubitavelmente, constata que *"as fronteiras entre textos constituem enquadramentos precários e provisórios"* (idem).

A literatura não seria necessariamente circunscrita a espaços geográficos ou a línguas, mas constituiria uma opção artística para manifestação dos povos, passível de ser observada através de aspectos os mais diversos porque de interesse de também diferentes linhas de exploração textual. Se tomarmos, por exemplo, o vocabulário e a temática musicais, partimos da constatação da presença dos elementos, abordados anteriormente, nos textos para, em seguida, definir aproximações e afastamentos na maneira de tratá-los no intuito de propor uma

leitura de textos literários independente da noção de que eles são obras prontas e acabadas, possuidoras de um sentido a ser depreendido pelo leitor. Nesta perspectiva, consideramos substanciosa a concepção de texto formulada por Beaugrande: *"um evento comunicativo em que convergem ações lingüísticas, sociais e cognitivas"* (apud MARCUSCHI, UFPE, 2003), pois, sendo um evento comunicativo não se submete a uma só possibilidade de recepção, mas adapta-se a objetivos e contextos diferentes.

Portanto, nossa pesquisa não entra na questão da correção sintática, não objetiva verificar se as frases dos poemas correspondem às normas da sintaxe nem se a predicação ou mesmo a proposição é verdadeira ou absurda. Conscientes de que quando buscamos o contexto de uma determinada palavra estamos exatamente verificando os contextos de frases que se formam a partir do termo definido, partiremos do princípio de que os termos selecionados pelos autores brotam do universo de criação que ele evoca e que pode ser percebido pelo apreciador ou pelo estudioso a partir do texto poético. O desejo é de que a aproximação do leitor ou ouvinte com as obras poéticas possa ser motivada ou conduzida pela música, elemento ao mesmo tempo catalisador de sentimentos e neutralizador de diferenças lingüísticas e culturais.

Focaliza-se, por esse ângulo, a obra literária, partindo daquilo que professor Janilto ANDRADE (2002: 105) chama de sedução pela qual passa o sujeito-leitor num primeiro contato com a obra. Após o contato com a forma em que se apresenta o poema, as palavras usadas no texto vão provocar a construção do sentido daquela obra para o leitor, a partir das referências socioculturais e da realidade afetiva que ele (o leitor) possui. Por certo, *"cada leitura potencializa um diferente aspecto do universo de sentidos possíveis de uma obra literária"* (Ibdem: 114). Sem dúvida, as imagens sonoro-musicais evocadas pelo texto podem propiciar uma leitura de identificação e de atração ao leitor.

Concretamente, os recursos técnico-semânticos usados para a análise do vocabulário e dos temas musicais na obra de Whitman, Da Costa e Silva e de Senghor são na ordem de, primeiramente, agrupar os "sememas"[52] pelo aspecto "conjuntivo"[53]. Busca-se, por exemplo, juntar sob uma "palavra-cobertura" ou "arquilexema", como é o caso de "formas musicais", palavras irmãs como: canção / *song* / *chanson*; ou marcha / *march* / *marche*. Grupos de

---

[52] Denominação adotada por Salvatore D'ONOFRIO (2000b: 32 e ss) para palavra, ou "um efeito de sentido" composta por unidades de sentido, chamados "semas". Um semema pode se apresentar sob forma de um lexema ("casa"), de um paralexema ("azul-marinho"), ou de um sintagma ("as crianças alegres"; " a casa é uma moradia").

[53] De acordo com Salvatore D'ONOFRIO, é o aspecto pelo qual uma determinada palavra *"se liga a outra pertencente ao mesmo campo semântico"* (Ibdem p. 35). Opõe-se ao aspecto "disjuntivo".

palavras irmãs como os anteriormente citados constituem as isotopias[54]. Dessas isotopias, a análise progride rumo ao contexto, chamado ainda por Salvatore D'ONOFRIO de contexto "paradigmático", aquele que é *"fornecido pela cultura, que é o saber comum de um grupo social derivado do conhecimento de uma pluralidade de códigos (científicos, artísticos, éticos, sociais, religiosos), e possuído pelo emissor e pelos receptores qualificados"* (2000b: 37 – 38). Não seria o caso de se buscar fatos da história dentro do texto, mas de refletir sobre que relações se estabelecem com o exterior, a partir do próprio texto.

No contexto paradigmático não se volta apenas para o sentido que a palavra assume no texto, mas, abre-se para a visão de mundo, extrapola os limites do texto e "fornece a significação, o 'sentido para'" da referida palavra (semema). Por exemplo, o contexto paradigmático do "tam-tam", na cultura africana.

3.2 Da praxilogia

O ensino da literatura nas escolas de nível médio e até mesmo nas universidades, em cursos de licenciatura e de pós-graduação, volta-se logo de início quase que exclusivamente para a estrutura do texto, ou melhor, para uma teorização da literatura. Pouco se trabalha realmente de literatura, do texto artístico. Isso não é difícil de constatar porque trata-se de fato corrente, desde os tempos em que freqüentávamos o curso de Licenciatura em Letras, pelos anos da década de 70. E como profissional da área de arte, esse fato ficava sempre em suspense para nós.

Numa primeira tentativa de verificar o caminho para uma leitura apoiada na arte, especialmente em imagens sonoras, aplicamos, em três situações bem distintas, uma oficina com a proposta aqui delineada. Neste capítulo, fazemos uma análise das oficinas e seus resultados para, em seguida, partirmos para o estudo do diálogo entre as obras de Walt Whitman, Antônio Francisco da Costa e Silva e Léopold Sédar Senghor. Neste momento, interessa saber se o que está sendo proposto tem realmente ressonância no leitor e se a experiência que ele faz com o texto é significativa, porque vã seria qualquer proposta para a pedagogia da literatura se não estivesse alicerçada sobre uma prática de resultados positivos.

Apesar de já ter experimentado uma prática de trabalho voltada para a imagem sonora, em aulas de história da arte e de língua inglesa, tanto no ensino médio como no superior,

---

[54] "Isotopia é a unidade do plano do conteúdo dentro da variedade do plano de expressão" (D'ONOFRIO, 2000b: 37).

quando usamos textos literários, não dispúnhamos de dados registrados e observados especificamente para uma pesquisa, como é o caso. Portanto, passamos a relatar sobre as experiências feitas com o objetivo deste trabalho especificamente.

A primeira oficina foi um pequeno exercício aplicado inicialmente a quinze pessoas de diversas categorias sociais (professores, sociólogos, padres, estatísticos, alunos de Letras...), de lugares também diversos (Teresina, Fortaleza, Recife, no Brasil, e uma dos Estados Unidos) no segundo semestre de 2002. Os leitores foram escolhidos aleatoriamente entre pessoas de nosso relacionamento cotidiano, sem a preocupação de que fossem ligadas ao campo de conhecimento da literatura ou da música.

Selecionamos três poemas de cada autor estudado (ver Anexo A), para que nossos leitores privilegiados os analisassem todos ou apenas os que preferissem, já que partimos do princípio de que o leitor deve ter uma certa liberdade para decidir o que ler. Seria uma condição para que acontecesse o prazer da leitura.

Em seguida, procuramos cada leitor em particular. Fizemos assim exatamente para evitar que um influenciasse a decisão do outro ou até mesmo a sua percepção. Queríamos observar como seria a reação de cada um *per se*.

Entregamos o material e determinamos um prazo de quinze dias para recolhermos as respostas. No final do ano de 2002, estávamos com as respostas em mãos (ver Anexo A). Oito pessoas atenderam à nossa solicitação. Isso vem confirmar a posição que ocupa a leitura (quinto lugar) na preferência do público jovem para o lazer, falada na Introdução deste texto.

Apesar do pequeno retorno, ficamos inteiramente satisfeitos. Era nítido que todos eles foram capazes de determinar imagens sonoras nos textos e o que é mais importante, essas imagens sonoras provocaram identificações e, por conseguinte, de prazer por encontrar naquelas páginas líricas, situações de sua terra natal ou de culturas conhecidas.

Destaque para um leitor piauiense, na descrição do efeito da imagem sonoro-musical do canto do Aboio sobre ele:

> *Certamente o título evoca uma imagem muito forte para o homem nordestino que tem no vaqueiro uma espécie de "herói solitário do sertão". São muitas as histórias de vaqueiros que soltam seu grito cantador para arrebanhar a boiada. Geralmente a figura do vaqueiro é acompanhada de aventuras perigosas junto a bois valentes ou histórias de amor, onde o vaqueiro cantarola as paixões por sua amada, muito semelhante aos cavaleiros da Idade Média que faziam acrobacias em seus cavalos para conquistar as* ladies *da corte. De qualquer forma, o aboio de um vaqueiro é uma melodia muito conhecida para o homem nordestino. O som meio melancólico muitas vezes é acompanhado por um instrumento muito simples feito de chifre de boi chamado "berrante". O som ecoa longe e a melodia traspassa a alma do nordestino que se despede dos últimos raios de sol. É o momento em que o vaqueiro põe-se a colocar o gado nos currais e geralmente isto é acompanhado por uma serenata de*

> *aboio dos vaqueiro para o gado não se dispersar. Este ritual, acompanhado do aboio, mais parece uma grande dança dos vaqueiros em seus cavalos. Com passos fortes, difíceis e acrobáticos, os vaqueiros representam uma verdadeira peça musical, onde a voz, o berrante, a carreira dos cavalos e bois e o cenário vespertino dão uma impressão catártica ao homem comum do campo que pára e assiste atentamente o desenrolar da cena. Não me atrevo a dizer que esta impressão é inferior a qualquer outra causada a um culto ao assistir uma execução do Concerto de Bradenburg de Bach.* (cf. Anexo A).

Podemos perceber tanto a satisfação do leitor diante de uma imagem que lhe é familiar, que faz parte de seu viver como a consciência da importância de tal forma musical no contexto artístico nordestino, não se diminuindo diante do considerado grande fenômeno da música universal – Bach.

A importância capital do leitor, como o construtor do sentido de qualquer texto, pode ser observada quando um americano simplesmente não coloca uma única palavra no espaço destinado à resposta sobre a mesma imagem sonoro-musical do poema "O Aboio", de Da Costa e Silva.

Com este pequeno exemplo, demonstramos que ficou confirmado que a proposta feita por esta tese trata de uma prática viável e operacionalizável. Isso animou a continuação dos trabalhos.

A segunda oficina aconteceu quando estávamos em Paris, cumprindo o período do estágio de doutorado, no ano de 2003. Fomos convidados pela APEB (Associação dos Pesquisadores e Estudantes Brasileiros) para uma palestra sobre nossa pesquisa em andamento, dentro do Ciclo APEB de conferências. O objetivo dessas conferências era exatamente o de divulgar as pesquisas que estavam sendo realizadas pelos moradores da *Cité* e provocar o debate sobre os trabalhos.

Aconteceu no dia 10 de outubro de 2003, na *Maison du Brésil*[55] (*Cité Universitaire*), às 18 horas. O público era formado de aproximadamente trinta pesquisadores, a grande maioria moradora das várias *maisons* da cidade universitária. Eram, portanto, não apenas brasileiros, mas pesquisadores de nacionalidades distintas como: espanhóis, ingleses, indianos, dinamarqueses, alemães, franceses, argentinos, portugueses, japoneses, chineses e inclusive, um senegalês.

Exatamente por desconhecer o público que atenderia ao convite da palestra[56], preparamos dois possíveis encaminhamentos: o primeiro seria uma palestra tradicional onde colocaríamos o tema da pesquisa, o *corpus* explorado, a metodologia usada, os resultados

[55] As conferências eram realizadas na *Maison* de origem do pesquisador.
[56] O qual foi dirigido a todas as *maisons*.

obtidos até então e abriríamos espaço para o debate; para o segundo, pensamos fazer a experiência da leitura de trechos líricos dos três autores em foco através das imagens sonoro-musicais. Preparamos material para as duas possibilidades: o roteiro da exposição tradicional e slides que provocariam a leitura nos moldes do segundo encaminhamento pensado.

Ficamos à entrada da sala preparada para o evento, a fim de observar e cumprimentar a todos que comparecessem. O público superou as expectativas em termos de quantidade. A professora Márcia Ferran (presidente da APEB e coordenadora do evento) fez a abertura e a apresentação de nosso breve currículo. Em seguida, consultamos os presentes sobre os dois encaminhamentos pensados e eles optaram pelo segundo.

O uso dos slides confeccionados no programa *power point* (ver Anexo B) e projetados através de *data show* facilitou a participação de todos. Após anunciar o título da pesquisa, iniciamos de pronto a abordagem de um pequeno trecho poético de Walt Whitman[57]. Como a grande maioria dos presentes compreendia a língua inglesa, facilmente apontou as imagens sonoro-musicais do trecho apresentado. Em seguida, fizemos uma pequena apresentação do autor. Adotamos o mesmo procedimento para os outros dois autores: Antônio Francisco da Costa e Silva e Léopold Sédar Senghor.

Concluída essa parte de oficina, passamos para uma exposição sobre o projeto da pesquisa em desenvolvimento: sua posição dentro do quadro de estudos músico-literários, objetivos a serem atingidos, a fundamentação teórica (de poesia, de música e de intersemiose) sobre a qual trabalhamos, os procedimentos metodológicos adotados para a realização da pesquisa, e por fim, alguns resultados já obtidos. Uma observação cabível é que na época desta conferência, nós ainda não tínhamos o conhecimento do método de análise lexical, textual e discursiva do professor André CAMLONG (1996). Por isso, falávamos unicamente em densidade do vocabulário, como se apenas a freqüência de uso de determinados vocábulos ou expressões determinasse sua importância dentro da obra.

A resposta do público foi incrivelmente positiva. Não imaginávamos como pessoas de origens diversas e de linhas de pensamento também bastante diferentes pudessem ser tão sensíveis aos apelos sonoro-musicais dos textos. Infelizmente, não foi feito registro do que aconteceu.

Durante o debate, dúvidas foram levantadas e esclarecidas, o que nos chamou a atenção para pontos ainda não bem focalizados; sugestões interessantes foram feitas e afinal, podemos dizer que o saldo foi bastante proveitoso para nosso trabalho.

---

[57] Escolhemos abordar os autores pela ordem cronológica.

A terceira oficina aconteceu quando do minicurso sobre Literatura e Música, com duração de 12 horas, para o qual fomos convidada a ministrar durante a reunião regional da Sociedade Brasileira de Pesquisa Científica – SBPC, no Piauí, especificamente em Teresina, na Universidade Federal, no período de 19 a 21 de abril de 2004. A população alvo foi de setenta e oito professores (ou estudantes de Licenciatura em Letras ou em Música) de literatura e de música de nível fundamental, médio ou superior.

Desta feita, optamos por trabalhar apenas com o poeta piauiense Antônio Francisco da Costa e Silva. Realizamos a oficina com o objetivo de também verificar a reação dos cursistas em frente à uma leitura literária a partir das imagens sonoro-musicais. Inicialmente, por não dispormos de poemas de Da Costa e Silva gravados, usamos três poemas do artista cearense Zé VICENTE (2000) (repentista, poeta e compositor), "Urgência", "Não custa tentar" e "Sonho sertanejo", gravados no cd que acompanha o livro *Tempos urgentes*: poemas (ver Anexo C). A solicitação era que os cursistas ouvissem cuidadosamente cada poema e tentassem descrever se havia ali alguma imagem sonoro-musical. Terminada a audição dos poemas, pedimos que em grupos de três pessoas eles discutissem como foi a experiência de cada um. Por fim, foram partilhadas com todo o grupo as suas impressões.

Mais uma vez, ficou bem claro que a experiência foi positiva: a grande maioria, que, diga-se, nunca tinha realizado uma leitura/audição nesse sentido, afirmou que foi bastante agradável. Alguns se sentiram tão à vontade com a atividade que, nos dias seguintes, trouxeram textos feitos a partir de leituras músico-literárias que realizaram após essa primeira oficina.

Nos dias seguintes, o minicurso se desenvolveu sobre a relação que se estabelece entre literatura e música, sobre os enfoques possíveis para pesquisas e também para serem aplicados em sala de aula. Apenas um cursista não concordou em se chamar de música os sons provenientes da natureza (como a turma havia encontrado tanto nos poemas de Zé Vicente como nos de Da Costa e Silva, explorados no decorrer do mini-curso): o canto dos pássaros, o som da ventania, das águas de uma cachoeira e das diversas emissões sonoras dos animais. Para ele, a música é produto unicamente do ser humano e não é possível dizer que existe música da natureza.

Essas experiências foram responsáveis por alimentar um desejo de ver a pedagogia da literatura trilhar caminhos realmente mais voltados para a arte que se aprecia num texto literário, caminhos que certamente serão bem mais agradáveis aos estudantes que iniciam a trajetória de pesquisas e de trabalhos acadêmicos.

3.3 Do método matemático-estatístico-computacional de análise de textos

O capítulo “Literatura e novas tecnologias”, do livro de Brunel e colaboradores (1989) esboça um movimento na direção do trabalho que o professor André Camlong proporcionou para qualquer texto dialogando ou não com outra linguagem.

O método de análise lexical, textual e discursiva é um processo de tratamento e de análise de textos que explora a ferramenta do computador como auxílio, de eficácia indispensável, quando se trata de um *corpus* extenso.

Desenvolvido no laboratório de Inteligência Artificial da Universidade de *Toulouse-le Mirail*, pelos pesquisadores André Camlong e Thierry Beltran, o programa Stablex constitui-se o meio através do qual o pesquisador obtém uma radiografia do texto.

Através de cálculos aritméticos, algébricos e estatísticos, o resultado é apresentado para o pesquisador que formulará suas interpretações e conclusões, de acordo com os princípios dos quais é portador e/ou sobre os quais orienta sua pesquisa. Ressalte-se que o computador não elabora conclusões; somente o pesquisador é capaz de formular raciocínios, estabelecer relações para, daí, extrair o conhecimento desejado. O computador identifica e fornece os dados. Cabe unicamente ao pesquisador interpretá-los.

Pode-se pensar em exames médicos. As informações são rastreadas do material analisado, mas cabe somente ao médico, o laudo do resultado. Os números escondem o espírito da coisa.Este método e sua aplicação serão detalhados oportunamente, no decorrer deste trabalho.

Tendo reunido os recursos essenciais para o diálogo entre os três corpora que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, vejamos a seguir, uma configuração de cada um, traçada com o auxílio da informática.

4 PERFIL DOS TEXTOS ATRAVÉS DA INFORMÁTICA

A proposta que se ergue nesta parte do presente estudo é iniciar a caminhada através dos três universos poéticos que se descortinam à nossa frente. O horizonte se apresenta imenso, abrangendo a obra lírica completa de Walt Whitman, Antônio Francisco da Costa e Silva e Léopold Sédar Senghor. Todo esse espaço a ser percorrido e investigado é fácil e seguramente vencido quando utilizamos um método preciso, determinante e científico e as ferramentas adequadas.

Estabelece-se a necessidade de utilizar um processo para a análise que explore, ao máximo, as possibilidades da informática, da matemática e da estatística. Após alguns contatos com outros trabalhos (cf FERREIRA, 2000; BERNARD, 1999:48-51), selecionamos o programa Stablex, desenvolvido por André Camlong e Thierry Beltran.

Objetivamos, em primeiro lugar, traçar o perfil das obras em estudo, construindo, através da ferramenta colocada à disposição, os vocabulários: preferencial, básico e diferencial, além de verificar o vocabulário exclusivo de cada um, fonte de características temáticas próprias e singulares.

4.1 Do programa STABLEX

O programa de Camlong/Beltran já contribui para análises de textos, sejam eles orais ou escritos, de áreas diversas como Direito, Música (partitura), Psicologia, Medicina, Literatura, Lingüística, não somente na França, mas no Brasil também. Já foi, inclusive, assunto central do ENAPOLINF – Encontro dos Alunos de Pós-Graduação em Lingüística Informática – na USP, já realizado em sua segunda edição, em 2004, sob a coordenação da professora Zilda Maria Zapparoli, a quem só podemos classificar como uma "pesquisadora idealista e sem limites".

A importância que assume em frente aos demais programas existentes é decorrente da união de uma metodologia ao recurso da tecnologia da informática, que permite a construção de léxicos, tabelas, vocabulários específicos, gráficos, tudo perfeitamente controlado, conferindo uma cientificidade ao trabalho. Os números apontam para as realidades e para a essência do objeto, no caso, dos textos.

Concordamos com as três vantagens citadas por João Martins FERREIRA (2000:18-19), para o programa STABLEX:

> *1) está fundamentado em um método, sendo parte integrante dele e, portanto, não se restringe apenas a um instrumental informático, há uma filosofia de trabalho por trás, 2) trabalha integrado com os softwares EXCEL e WORD, permitindo não só maior facilidade e intimidade do pesquisador da área humana com o processo, já que são dois softwares bastante populares e dominados por diversos estudiosos, como também o total controle do método no sentido de verificações pertinentes ou ajustes necessários e 3) permite a prática extração controlada de quaisquer trechos dos textos estudados bem como a prática construção de dicionários eletrônicos, caso seja o interesse do estudioso.*

Construído sobre a estatística paramétrica, objetiva, científica e indutiva torna-se, nas palavras do seu próprio mentor: *"une statistique de description et d'aide à l'interpretation"*[58] (CAMLONG, 1996: 6). Cabe ao pesquisador, observar e concluir a partir das evidências apontadas pelas análises matemáticas, estatísticas e algébricas do programa.

O método de análise lexical, textual e discursiva do professor André Camlong está descrito no livro de sua autoria - *Méthode d'analyse lexicale, textuelle et discursive* (1996) - bem como no livro feito em parceria com a professora Zilda Maria ZAPPAROLI (2002) – *Do Léxico ao Discurso pela informática* – e possui algumas etapas a serem percorridas, de acordo com a pesquisa desejada, iniciando-se sempre pela preparação dos textos a serem explorados:

---

[58] "Uma estatística de descrição e de ajuda à interpretação".

devem estar todos digitados, revisados[59] e definidos de maneira tal que assim permaneçam até o fim da pesquisa, evitando alteração dos dados no decorrer da elaboração das tabelas e das interpretações delas decorrentes.

Os passos seguintes propostos pelo método são: apresentação dos textos e dos arquivos; análise dos textos pelo Stablex, gerando os léxicos alfa e delta; extração de itens, linhas ou frases dos textos; compartilhamento do léxico delta na Macro, módulo composto de oito planilhas do Excel para geração de tabelas, chegando, a partir da determinação das medidas de intensidade lexical e textual ao vocabulário de predileção do autor, atingindo assim, o ponto da intenção do autor.

4.2 Os três universos poéticos

Tratamos da obra lírica completa de três poetas: Walt Whitman, Antônio Francisco da Costa e Silva e Léopold Sédar Senghor, totalizando setecentos e noventa e seis peças literárias. O *corpus*[60] textual da pesquisa está constituído, portanto, de trinta e um textos, incluindo a quantidade de peças literárias acima citada, assim distribuídas pelos autores:

Do primeiro, tomando-os cronologicamente, Walt Whitman (WW), consideramos inicialmente cinco coleções de poemas que, pelo método, são denominadas texto (T), seguidas de número de ordem, obedecendo à seqüência da publicação[61], totalizando quatrocentos e vinte e sete poemas:

WWT1 – Leaves of Grass
WWT2 – Sands at Seventy
WWT3 – Good-Bye My Fancy
WWT4 – Old Age Echoes
WWT5 – Early Poems

---

[59] Aqui reside uma das maiores dificuldades encontradas: digitar e revisar todos os poemas, constituindo cada coleção (livro) um Texto do *corpus* do autor.
[60] É chamado *corpus* (plural corpora) o grupo de todas as coleções de poemas de cada autor, considerados nesta pesquisa. Quando nos referimos ao conjunto de todos os Textos da pesquisa, envolvendo aí, todas as coleções de poemas dos três autores, em conjunto, tratamos sempre de *corpus* da pesquisa. Não confundir *corpus* da pesquisa com *corpus* de autor.
[61] A publicação usada como fonte para esta pesquisa é WHITMAN, Walt. *The Complete Poems*. Middlesex: Penguin Books, 1996. 892p.

Encontramos, no entanto, um problema operacional: a coleção *Leaves of Grass* é por demais extensa e diversificada para ser trabalhada como uma unidade. Para que essa coleção não fique tão condensada, prejudicando uma análise detalhada de cada coleção que a compõe, resolvemos separá-la em suas doze (12) partes, que assumem identificação independente como coleções. As demais coleções de Walt Whitman seguem a numeração. Portanto, o *corpus* do autor aqui citado altera sua primeira listagem, resultando na seguinte ordem de textos:

WWT1 *Inscriptions*;
WWT2 *Children of Adam*;
WWT3 *Calamus*;
WWT4 *Birds of Passage*;
WWT5 *Sea-Drift*;
WWT6 *By the Roadside*;
WWT7 *Drum-Taps*;
WWT8 *Memories of President Lincoln*;
WWT9 *Autumn Rivulets*;
WWT10 *Whispers of Heavenly Death*;
WWT11 *From Noon to Starry Night*;
WWT12 *Songs of Parting*;
WWT13 *Sands at Seventy*;
WWT14 *Good-Bye My Fancy*;
WWT15 *Old Age Echoes*;
WWT16 *Early Poems*.

Do segundo poeta considerado, Antônio Francisco da Costa e Silva (DCS), são sete coleções, compreendendo cento e noventa e oito poemas, retirados de dois livros de poemas do autor, um de 1976 e outro 2000[62], agrupados também em tantos textos (T) quantas são as coleções, seguidos de número de ordem, da mesma maneira como procedemos com Walt Whitman:

DCST1 – *Sangue*
DCST2 – *Zodíaco*

[62] DA COSTA E SILVA. *Poesias Completas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra/ Brasília: Instituto Nacional do Livro (MEC), 1976. p. 355-373; _____. *Poesias Completas*. 4 ed. Rio de Janeiro (RJ) : Editora Nova Fronteira, 2000. 399p. Este último, o principal porque considerado na íntegra.

DCST3 – *Verhaeren*

DCST4 – *Pandora*

DCST5 – *Verônica*

DCST6 – *Alhambra*

DCST7 – *Documentos*

Da primeira publicação dacostiana (1976), pinçamos apenas os treze poemas referidos sob o título de Documentos, coleção constituída da "poesia imatura, os versos de circunstância e os trabalhos que Da Costa e Silva publicou na imprensa, mas não inseriu em seus livros" (DA COSTA E SILVA, 2000: 14), a fim de proceder a observação de toda a obra do artista brasileiro, como se fez com os outros dois.

Por fim, Léopold Sédar Senghor (S), com oito coleções, somando cento e setenta e um poemas[63], agrupados segundo os mesmos critérios adotados para os outros poetas anteriormente citados (ordem e coleções adotadas na publicação em estudo):

ST1 – *Chants d'ombre*

ST2 – *Hosties noires*

ST3 – *Éthiopiques*

ST4 – *Nocturnes*

ST5 – *Poèmes divers*

ST6 – *Lettres d'hivernage*

ST7 – *Élégies majeures*

ST8 – *Poèmes perdus*

4.3 Os textos através do STABLEX

4.3.1 Os *léxicos*

Concluída a preparação dos textos[64], o primeiro passo no uso do STABLEX é a geração dos léxicos, fornecidos automaticamente pelo computador no momento em que

---

[63] De: SENGHOR, 1990. 430p.

[64] Que consiste em recuperar os lexemas, de acordo com critérios do tipo: palavras compostas, nomes próprios, títulos de obras, datas, endereços, e outros tipos que se façam necessários para o estudo desejado. Por exemplo, como a presente pesquisa considera o vocabulário sonoro-musical dos autores, em Walt Whitman, foi preciso codificar os itens: *chant (chants), march (marches)* e *March*, porque eles podem ser classificados em: o substantivo *chant (chants)* e o verbo *To chant*, o mês do ano *March*, o substantivo *march (marches)* e o verbo *To march*. Daí, para o item *chant (chants)*, têm-se quatro grafias: *schant, vchant,schants* e *vchants*. Para o item *march*, cinco grafias foram necessárias: *smarch, vmarch, mMarch, smarches, vmarches.*

realiza o levantamento do vocabulário constituinte de cada uma das variáveis (os textos – T). Os itens lexicais são organizados por ordem alfabética no chamado *léxico alfa* e por ordem decrescente de freqüência de emprego no *corpus* no *léxico delta.* O léxico alfa é útil quando desejamos localizar vocábulos formados a partir de um mesmo radical, por exemplo, na lematização.

O léxico delta é o ponto de partida para a construção da Tabela de Distribuição de Freqüências – a TDF e da Tabela de Valores Lexicais – a TVL, permitindo calcular o peso dos itens lexicais em cada variável do *corpus* em estudo.

Após analisar o léxico delta gerado para cada *corpus* em estudo, foi possível estabelecermos uma visão dialógica dos textos explorados e dizermos, de início, que:

A obra de maior extensão em número de itens lexicais empregados é a de Walt Whitman, com 14.344 itens diferentes registrados, superando Senghor, com 8.567 e Da Costa e Silva, com 6.788.

Os três corpora[65] apresentam, seguindo a regra geral, a mesma característica no que diz respeito à constituição do léxico: itens gramaticais com maior freqüência, porém itens nocionais ocupando a maior parte da lista dos itens lexicais.

Os vocábulos nocionais de maior ocorrência em cada autor são: *see* (freqüência 474), *vida* (freq. 205) e *nuit* (freq. 189). Os idiomas caracterizam os autores. Isso não quer dizer, entretanto, que estes sejam os vocábulos mais importantes em cada universo literário explorado aqui.

Concluída a primeira etapa do programa Stablex, passamos a explorar a Macro (CAMLONG e BELTRAN, 2004d). A partir desse estágio, entramos na fase de elaboração das tabelas de análise lexical dos textos e do discurso, propriamente ditos.

4.3.2 A Tabela de Distribuição de Freqüências - TDF[66]

A TDF recenseia os itens lexicais e os dispõe pelas freqüências de emprego ou das ocorrências da massa lexical.

Uma importante informação que nos fornece a TDF é a probabilidade de cada item lexical ocorrer em cada variável – *p*, e a probabilidade chamada de contrária, da não ocorrência do item – *q*.

---

[65] Abrangendo o *corpus* de cada um dos poetas.

[66] Para maiores detalhes sobre a TDF, consultar CAMLONG, 1996:23-28; ZAPPAROLI & CAMLONG, 2002:29-33.

Concluindo as considerações sobre a TDF da obra dos três autores, podemos afirmar:

Mais uma vez, constata-se uma maior extensão no número de freqüências de Walt Whitman, somando 211 linhas; em segundo lugar, de acordo com o número de freqüências, está Senghor, com 137; por último, está Da Costa e Silva, com 100 linhas. Esse resultado confirma a observação do léxico, no que diz respeito à extensão das obras.

A TDF confirma que os itens de maior freqüência são de ordem gramatical seguidos dos nocionais. Walt Whitman apresenta o item *the*, com freqüência equivalente a 10.748, superando o vocábulo *de*, em Senghor, somando 2.828 usos, e Da Costa e Silva, cujo vocábulo mais empregado é *a*, com 1.430 empregos. Neste aspecto, encontramos uma aproximação de Walt Whitman e Da Costa e Silva, cujo vocábulo de maior freqüência é artigo definido, com a particularidade para o poeta brasileiro que usa o artigo definido apenas no feminino singular, enquanto que o americano usa o artigo definido aplicável tanto ao feminino como ao masculino, bem como tanto no singular como no plural, como é próprio da língua inglesa.

Considere-se que estas são conclusões ainda preliminares porque limitam-se a cálculos aritméticos.

4.3.3 A Tabela de Desvios Reduzidos – TDR[67]

A Tabela de Desvios Reduzidos coloca todos os elementos do *corpus* sob um mesmo denominador comum. Assim sendo, *"le tout est en équilibre autour de la moyenne réduite à zero, l´idéal d'une structure stable"*[68] (CAMLONG, 1996: 30). Uma imagem que bem traduz a situação criada pela TDR é a da gangorra, onde os dois lados do brinquedo estão em equilíbrio em relação a um ponto de apoio. Portanto, todas as distâncias podem ser comparadas porque os dados que anteriormente estavam na forma bruta, real, na tabela de distribuição de freqüências (medida aritmética), agora estão medidos proporcionalmente. Essa dimensão proporcional, resultante do cálculo algébrico aplicado à TDF, é que confere cientificidade ao trabalho de descrição do *corpus* em foco (estatística paramétrica).

Uma TDR se apresenta através de uma matriz retangular, onde podem ser visualizados um cabeçalho e um corpo.

---

[67] Para maior aprofundamento sobre a tabela de desvios reduzidos, consultar CAMLONG (1996:29-81; ZAPPAROLI & CAMLONG, 2002:33-43)

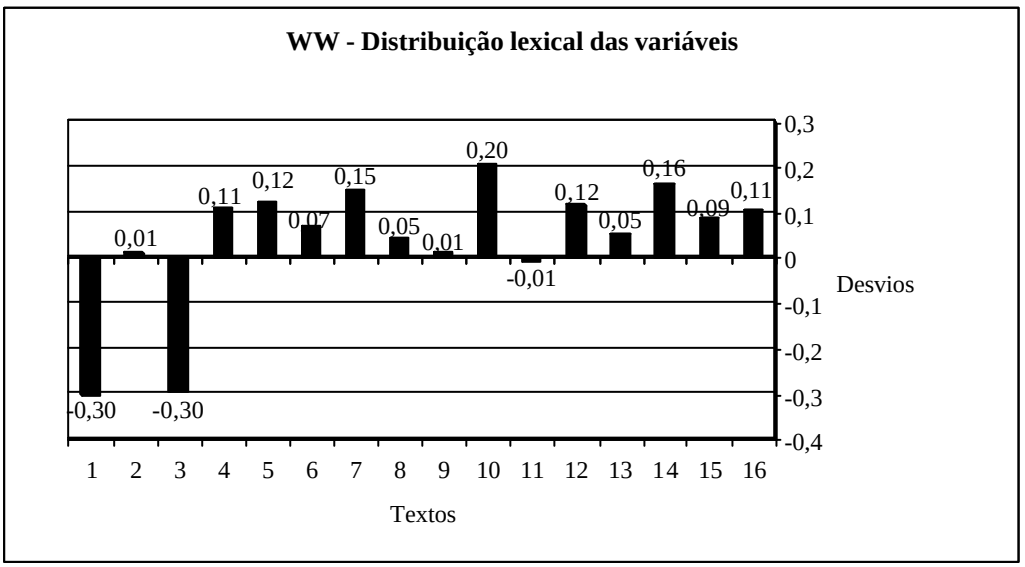
[68] "Tudo está em equilíbrio em torno da média reduzida a zero, o ideal de uma estrutura estável." (Trad. nossa).

4.3.4 A distribuição do léxico

A Tabela de Desvios Reduzidos permite verificar a distribuição do léxico escolhido pelo artista. Em um histograma com duas regiões – uma positiva e outra negativa – é colocado o desvio reduzido médio de cada variável. Salientam-se as propriedades de cada variável: se o valor se situa próximo à media reduzida a zero, trata-se de uma variável cujo léxico pertence ao discurso normal do falante (no caso, do autor), comum, centrado; se o valor se situa na região positiva do gráfico, estamos diante de uma variável que tende para o enriquecimento lexical, que busca a precisão lexical, que opta por itens lexicais mais representativos do discurso, que concentra o léxico de maneira a favorecer o desenvolvimento da temática a que se propõe; se o valor, no entanto, situa-se na região negativa do gráfico, ocorre a imprecisão, a falta de preocupação com a escolha do léxico, a tendência para a dispersão, para a repetição de itens lexicais, enfim, para um distanciamento da temática a que se propôs.

Partindo dos dados fornecidos pela TDR aplicada aos três corpora, conclui-se que: a obra poética de Walt Whitman possui um léxico perfeitamente distribuído dentro dos intervalos de confiança estabelecidos pela lei de Laplace-Gauss, visto que inclui todo o léxico dentro da distância de –0,34 a +0,34. Calculando diretamente através da função *DIST QUI*, obteve-se o valor de 1,00, o que indica que o *corpus* está 100% dentro da normalidade.

Gráfico 1 – WW - Distribuição lexical das variáveis

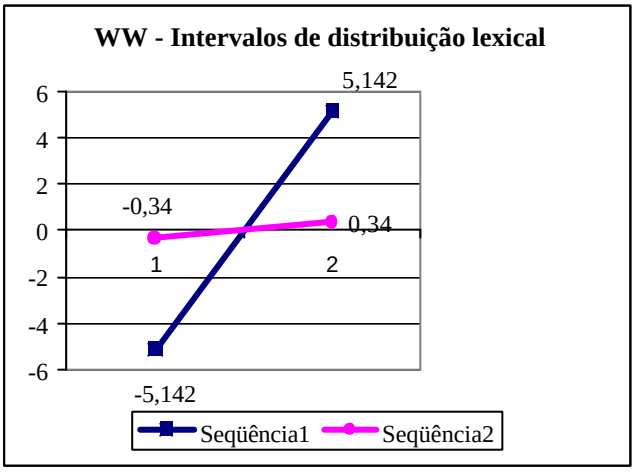


O histograma acima (gráfico 1) demonstra a representação gráfica da distribuição lexical das dezesseis variáveis de Walt Whitman, obtida através dos desvios reduzidos médios fornecidos pela TDR.

Constata-se, de início, que somente três dos dezesseis textos situam-se na região negativa; que os valores dos desvios reduzidos médios da obra (-0,34 - +0,34) estão bem abaixo dos valores possíveis de variação, de acordo com a tabela de X^2 de Fisher (-5,142 - +5,142) (CAMLONG, 1996:48-49; ZAPPAROLI & CAMLONG, 2002:247-248).

Uma outra visualização pode ser conseguida através do gráfico a seguir onde a linha 1 – em cor azul e cujas extremidades estão marcadas por um quadrado – expressa a possibilidade de variação da distribuição do léxico da obra de Walt Whitman e a linha 2 – em cor *pink* e com extremidades em círculos – expressa a variação da distribuição lexical da obra do poeta:

Gráfico 2 – WW - Intervalos da distribuição lexical

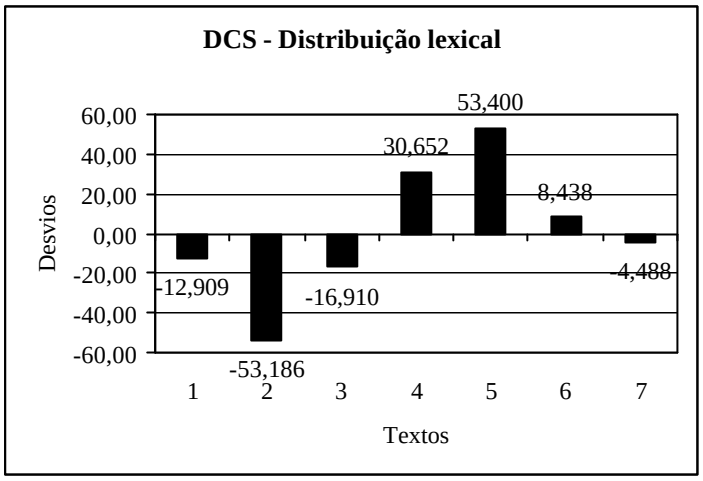


Tendo como base os números resultantes do cálculo algébrico aplicado à TDF e não a uma interpretação pura e simplesmente subjetiva da pesquisadora, afirma-se que o *corpus* de Walt Whitman é regular, normal e perfeitamente distribuído dentro da normalidade determinada pela lei de Fisher.

Em Da Costa e Silva, o gráfico obtido para a distribuição do léxico, pelos dados da TDR gerada a partir das sete variáveis, foi o que consta do gráfico 3, exposto logo abaixo.

De início, vemos quatro variáveis na região negativa (T1, T2, T3 e T7) e três positivas (T4, T5 e T6). Destaque para o Texto 5 – *Verônica* – da região positiva, e para o Texto 2 – *Zodíaco* – da negativa.

Gráfico 3 – DCS - Distribuição lexical das variáveis



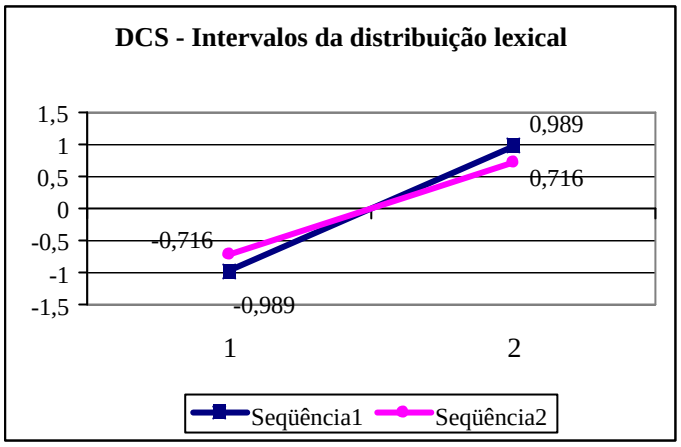
Situar quatro dos sete textos na região negativa do gráfico indica uma posição secundária no tratamento lexical, na maior parte das coleções de poemas do piauiense.

Consultando-se a Tabela do *Khi2*, de Fisher (apud CAMLONG, 1996: 48-49; ZAPPAROLI & CAMPLONG, 2002: 247-248), na linha correspondente a 7 – (sete variáveis) - tem-se, para um controle de 99,50% dos elementos de sete graus de liberdade (g.d.l. = número de variáveis), o valor de 0,989. Aplicando-se, então, o valor real do *Khi2* para as variáveis, tem-se o intervalo de –0,716 a +0,716, o que indica uma distribuição lexical perfeitamente dentro dos limites determinados pela lei, constituindo-se em um *corpus* pertencente a um mesmo tipo de discurso, apresentando normalidade na distribuição, por conseguinte, considerado normal e homogêneo.

Observe-se, no gráfico 4, a seguir, para a obra de Da Costa e Silva, a mesma visualização adotada anteriormente para a obra de Walt Whitman, onde a linha 1 – em cor azul e de extremidades quadradas – expressa a possibilidade de variação da distribuição do léxico da obra e a linha 2 – em cor *pink* e de extremidades redondas – expressa a variação da distribuição lexical da obra do poeta.

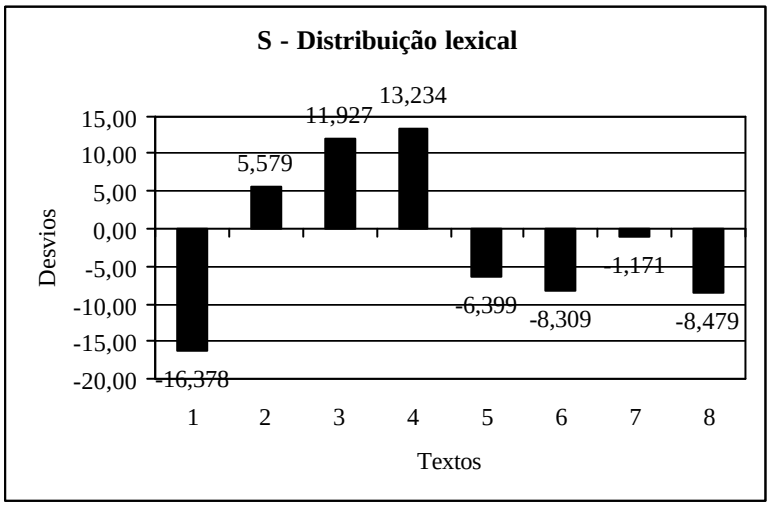
Vê-se que, diferentemente de Walt Whitman, cujo vocabulário é predominantemente centrado, Da Costa e Silva possui vocabulário diversificado e explora quase toda a possibilidade de distribuição lexical. Isso fica demonstrado através do percurso da linha 2 – aquele definido pelo autor – que se torna quase o mesmo da linha 1 – aquele definido pela Tabela de Fisher.

Gráfico 4 – DCS – Intervalos da distribuição lexical



Quanto à distribuição lexical do *corpus* de Léopold Sédar Senghor, tomemos os valores das colunas da segunda linha da tabela, correspondentes ao desvio médio de cada uma das oito variáveis de Senghor. Elaborando o histograma para tais dados obtivemos:

Gráfico 5 – Senghor – Distribuição lexical das variáveis

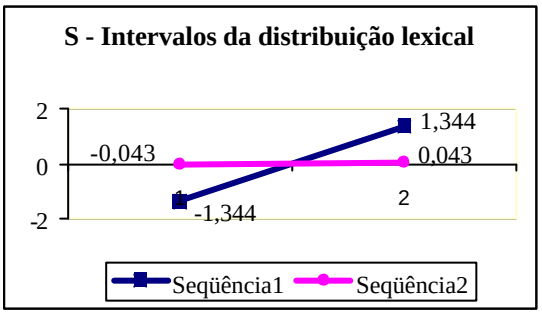


Das oito variáveis em foco, cinco estão situadas na região negativa do gráfico: T1 – *Chants d'ombre*, T5 – *Poèmes divers*, T6 – *Lettres d'hivernage*, T7 – *Élégies majeures*, e T8 – *Poémes perdus*, enquanto que T2 – *Hosties noires*, T3 – *Éthiopiques*, e T4 – *Nocturnes* estão na área positiva. É a maioria das coleções de poemas do poeta de língua francesa que, situando-se na região negativa, conduzem o resultado para uma fraqueza de energia do léxico, além de extrema repetição dos mesmos elementos lexicais, numa ordem sintática muito próxima da linguagem coloquial comum.

Por outro lado, no aspecto da normalidade da distribuição do léxico, verificamos o valor de *khi*^{2} (apud CAMLONG, 1996: 48-49; ZAPPAROLI & CAMLONG, 2002: 247-248) igual a 0,043. Buscando, na tabela de Fisher, os valores para os limites de normalidade para esse *corpus* especificamente, encontramos um nível de 99,5% de controle dos dados. O léxico, portanto, é normal e bem distribuído dentro de uma variação de –1,344 a +1,344, sendo o *corpus* homogêneo, regular, pertencente a um mesmo gênero de discurso (no caso, poemas) e definitivamente, ao mesmo autor.

Visualizando, temos o seguinte:

Gráfico 6 – Senghor – Intervalos da distribuição lexical



Tendo-se na seqüência 1 (em cor azul) a possibilidade de variação do *corpus* ditada pela lei de Fisher, vê-se, pela seqüência 2 (em cor *pink*), da variação real em Senghor, que a obra do senegalês está totalmente inserida no campo da normalidade, comprovando o resultado da função DIST QUI (1,000), correspondendo a 100% de valores controlados.

4.3.5 A *Tabela de Valores Lexicais – TVL*

Embora não se tenha dúvida de que os três corpora selecionados para esta pesquisa tenham sido construídos, cada um por um mesmo artista, há de se convir que os Textos[69] não são idênticos, nem mesmo dentro do *corpus* de um mesmo autor.

A Tabela de Valores Lexicais – a TVL – é gerada a partir do Léxico Delta e dos valores de *p* e de *q*, da Tabela de Distribuição de Freqüência, aplicando-se a fórmula do desvio reduzido a cada item lexical listado. Em seguida, podemos classificar o resultado obtido, de acordo com os valores de *z* (peso lexical). Não se trata mais de um resultado

[69] Cada uma das coleções de poemas (dezesseis em Whitman, sete em Da Costa e Silva, e oito em Senghor).

aritmético, como aquele que encontrávamos como resultado da TDF. A partir do centro de gravidade, o ponto zero que está na origem dos eixos, gira o peso lexical de cada item listado, determinando o seu valor na constituição do texto e do discurso.

Cada item lexical é medido em relação ao conjunto, à obra. Em seguida, o resultado obtido pode ser classificado em sentido decrescente dos valores lexicais, partindo-se do item possuidor de maior peso na constituição do texto para aquele que menos pesa nessa construção. Dessa distribuição dos itens por ordem de peso, resulta o que se chama de vocabulários: *preferencial* (valores lexicais ≥+1,96 (ou arredondando-se, +2), denotando escolha cuidadosa e privilegiada do item), *básico* (valores entre – 1,96 e +1,96 (ou entre ±2), determinando uma escolha básica, comum, emprego normal, na média, o tronco comum da obra) e *diferencial* (valores ≤1,96, ou –2), escolha marcada pela rejeição, pelo abandono, pela oposição temático-expressiva do vocabulário preferencial, de cada texto do *corpus*, cujo conjunto das três zonas forma o léxico preferencial do autor.

Outra maneira de explorar o método de análise lexical, textual e discursiva através da TVL é considerando os itens que têm presença marcada em apenas uma coleção de poemas de todo o *corpus* do autor, o chamado *vocabulário exclusivo ou particular* do *corpus.* E dentre esses itens de uso exclusivo estão os hápax – aqueles que são usados uma única vez, em um único texto de todo o *corpus*.

As particularidades dos vocabulários encontrados com o método de Camlong podem ser analisadas principalmente por dois ângulos: pela *extensão*, observando-se o espaço ocupado por cada um dos vocabulários dentro da obra, inclusive sem esquecer de notar o lugar dos hápax; e pelo *conteúdo*, determinando-se que itens possuem uma maior importância na estruturação do texto.

Atentos ao imenso espaço que ocuparia neste trabalho e ao cansaço que poderia provocar no leitor se mostrássemos na íntegra todas as 31 TVLs dos três autores envolvidos, reproduzimos na sua totalidade a menor das TVLs, o Texto 3 – *Verhaeren* – de Da Costa e Silva, e tecemos alguns comentários[70] no sentido de uma visualização de como a tabela é gerada, de como se definem os vocabulários, e também, de demonstrar como se pode caracterizar cada *corpus*, a partir dos dados do programa Stablex, seguindo o método do

[70] Dispensamos maiores delongas, para nos deter mais intensamente na parte da análise do vocabulário especificamente sonoro-musical, objeto primeiro desta pesquisa.

professor Camlong. Os itens em negrito correspondem ao vocabulário particular ou exclusivo do texto[71].

Léxico 1 – DCS – TVL de T3 – *Verhaeren*

DCS - Léxico preferencial em T3 – Verhaeren

p	0,014865891
q	0,985134109

Ord	Léxico	Tot	T3	Peso(z)
	Vocabulário Preferencial			
1	**perdem**	2	2	11,51
2	mestre	6	3	9,82
3	paisagens	3	2	9,33
4	**acabou**	1	1	8,14
5	**aldeias**	1	1	8,14
6	**aparecidos**	1	1	8,14
7	**arrebatada**	1	1	8,14
8	**arroubos**	1	1	8,14
9	**assaltada**	1	1	8,14
10	**atividade**	1	1	8,14
11	**ávida**	1	1	8,14
12	**bancos**	1	1	8,14
13	**barbaramente**	1	1	8,14
14	**bazares**	1	1	8,14
15	**bélgica**	1	1	8,14
16	**cantor**	1	1	8,14
17	**colorido**	1	1	8,14
18	**constelações**	1	1	8,14
19	**contemporânea**	1	1	8,14
20	**corda**	1	1	8,14
21	**delirando**	1	1	8,14
22	**desenvoltura**	1	1	8,14
23	**desgraçados**	1	1	8,14
24	**divinos**	1	1	8,14
25	**épico**	1	1	8,14
26	**escravizada**	1	1	8,14

[71] São itens que só marcam presença na coleção de poemas em foco. O número de ocorrências no Texto é exatamente o mesmo do número de ocorrências em todo o *corpus* do autor.

Ord	Léxico	Tot	T3	Peso(z)
27	**esmagado**	1	1	8,14
28	**espetáculos**	1	1	8,14
29	**estética**	1	1	8,14
30	**estro**	1	1	8,14
31	**eternos**	1	1	8,14
32	**evocada**	1	1	8,14
33	**exaltaste**	1	1	8,14
34	**expresso**	1	1	8,14
35	**extinguiu**	1	1	8,14
36	**fábricas**	1	1	8,14
37	**felizes**	1	1	8,14
38	**flamejante**	1	1	8,14
39	**flamenga**	1	1	8,14
40	**fogosa**	1	1	8,14
41	**gares**	1	1	8,14
42	**genial**	1	1	8,14
43	**gesticulando**	1	1	8,14
44	**heróica**	1	1	8,14
45	**ilusórias**	1	1	8,14
46	**imensamente**	1	1	8,14
47	**incendiada**	1	1	8,14
48	**interpretou**	1	1	8,14
49	**lírico**	1	1	8,14
50	**lúcido**	1	1	8,14
51	**martirizada**	1	1	8,14
52	**moinhos**	1	1	8,14
53	**morres**	1	1	8,14
54	**oceanos**	1	1	8,14
55	**onomatopéias**	1	1	8,14
56	**orbes**	1	1	8,14
57	**perpetuando**	1	1	8,14
58	**plectro**	1	1	8,14
59	**poemas**	1	1	8,14
60	**portos**	1	1	8,14
61	**povoadas**	1	1	8,14
62	**pressão**	1	1	8,14
63	**procissão**	1	1	8,14
64	**prodigiosa**	1	1	8,14
65	**progresso**	1	1	8,14

Ord	Léxico	Tot	T3	Peso(z)
66	**projeta**	1	1	8,14
67	**radiosa**	1	1	8,14
68	**rapsodo**	1	1	8,14
69	**recortando**	1	1	8,14
70	**reflexo**	1	1	8,14
71	**revolta**	1	1	8,14
72	**seguida**	1	1	8,14
73	**sentindo-a**	1	1	8,14
74	**sonhados**	1	1	8,14
75	**tentaculares**	1	1	8,14
76	**terrestre**	1	1	8,14
77	**traduzida**	1	1	8,14
78	**transfigurados**	1	1	8,14
79	**transmontando**	1	1	8,14
80	**trens**	1	1	8,14
81	**tumultuária**	1	1	8,14
82	**tumultuosas**	1	1	8,14
83	**turbulenta**	1	1	8,14
84	**usinas**	1	1	8,14
85	**verhaeren**	1	1	8,14
86	**vibração**	1	1	8,14
87	**vibrante**	1	1	8,14
88	**vulgares**	1	1	8,14
89	pátria	5	2	7,12
90	ampliando	2	1	5,67
91	brida	2	1	5,67
92	calmas	2	1	5,67
93	carros	2	1	5,67
94	célere	2	1	5,67
95	cidades	2	1	5,67
96	comoção	2	1	5,67
97	conflito	2	1	5,67
98	corrida	2	1	5,67
99	derradeira	2	1	5,67
100	dominando	2	1	5,67
101	ecoando	2	1	5,67
102	emocional	2	1	5,67
103	equóreas	2	1	5,67
104	espontânea	2	1	5,67

Ord	Léxico	Tot	T3	Peso(z)
105	fantasmas	2	1	5,67
106	ferro	2	1	5,67
107	fixando	2	1	5,67
108	humanidade	2	1	5,67
109	humanos	2	1	5,67
110	insânia	2	1	5,67
111	intensamente	2	1	5,67
112	latino	2	1	5,67
113	máquina	2	1	5,67
114	movendo-se	2	1	5,67
115	múltiplo	2	1	5,67
116	navios	2	1	5,67
117	nevoentos	2	1	5,67
118	original	2	1	5,67
119	planícies	2	1	5,67
120	poesia	2	1	5,67
121	repentino	2	1	5,67
122	rimas	2	1	5,67
123	rodas	2	1	5,67
124	transporta	2	1	5,67
125	unânime	2	1	5,67
126	universo	2	1	5,67
127	vagões	2	1	5,67
128	vastidões	2	1	5,67
129	vertigem	10	2	4,84
130	ação	3	1	4,56
131	alucinados	3	1	4,56
132	amando	3	1	4,56
133	amargurada	3	1	4,56
134	augural	3	1	4,56
135	cálido	3	1	4,56
136	cantos	3	1	4,56
137	cortando	3	1	4,56
138	cósmica	3	1	4,56
139	eflúvio	3	1	4,56
140	eloqüente	3	1	4,56
141	expande	3	1	4,56
142	febris	3	1	4,56
143	longa	3	1	4,56

Ord	Léxico	Tot	T3	Peso(z)
144	moderno	3	1	4,56
145	profético	3	1	4,56
146	rasgando	3	1	4,56
147	ruidoso	3	1	4,56
148	símbolos	3	1	4,56
149	solta	3	1	4,56
150	supremos	3	1	4,56
151	transporte	3	1	4,56
152	última	3	1	4,56
153	verso	3	1	4,56
154	seus	24	3	4,46
155	poeta	12	2	4,35
156	teu	86	6	4,21
157	arte	4	1	3,89
158	cavalos	4	1	3,89
159	confusão	4	1	3,89
160	continentes	4	1	3,89
161	ergue	4	1	3,89
162	indefinida	4	1	3,89
163	indiferente	4	1	3,89
164	nossas	4	1	3,89
165	profundos	4	1	3,89
166	ritmos	4	1	3,89
167	sagrada	4	1	3,89
168	sensações	4	1	3,89
169	seres	4	1	3,89
170	vales	4	1	3,89
171	velozes	4	1	3,89
172	vibra	4	1	3,89
173	cantando	5	1	3,42
174	criador	5	1	3,42
175	deuses	5	1	3,42
176	futuro	5	1	3,42
177	influxo	5	1	3,42
178	mares	5	1	3,42
179	milagre	5	1	3,42
180	povo	5	1	3,42
181	refletida	5	1	3,42
182	tabor	5	1	3,42

Ord	Léxico	Tot	T3	Peso(z)
183	torrente	5	1	3,42
184	turbilhão	5	1	3,42
185	vapor	5	1	3,42
186	verbo	5	1	3,42
187	divino	18	2	3,37
188	tua	37	3	3,33
189	mundo	40	3	3,14
190	acorda	6	1	3,07
191	aspectos	6	1	3,07
192	forças	6	1	3,07
193	guerra	6	1	3,07
194	harmonia	6	1	3,07
195	heróis	6	1	3,07
196	invade	6	1	3,07
197	liberdade	6	1	3,07
198	lira	6	1	3,07
199	montes	6	1	3,07
200	morta	6	1	3,07
201	violento	6	1	3,07
202	horizontes	7	1	2,80
203	idéias	7	1	2,80
204	novo	7	1	2,80
205	transitória	7	1	2,80
206	teus	25	2	2,69
207	existência	8	1	2,57
208	firmamento	8	1	2,57
209	hino	8	1	2,57
210	imagens	8	1	2,57
211	morre	8	1	2,57
212	amplidão	9	1	2,39
213	está	9	1	2,39
214	eternidade	9	1	2,39
215	fez	9	1	2,39
216	gente	9	1	2,39
217	surpresa	9	1	2,39
218	e	1285	29	2,28
219	almas	10	1	2,22
220	através	10	1	2,22
221	caminhos	10	1	2,22

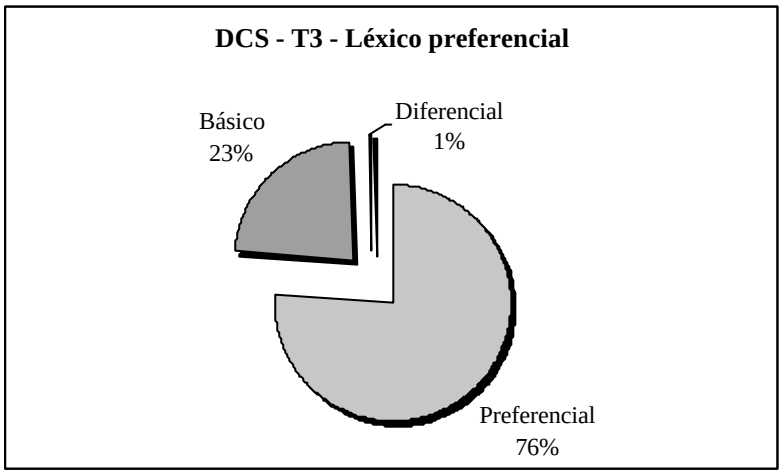
Ord	Léxico	Tot	T3	Peso(z)
222	campos	10	1	2,22
223	cristal	10	1	2,22
224	mundos	10	1	2,22
225	mesma	11	1	2,08
226	movimento	11	1	2,08
227	simples	11	1	2,08
228	pela	37	2	1,97
229	estranha	12	1	1,96
230	pura	12	1	1,96
231	visões	12	1	1,96
	Vocabulário Básico			
232	no	328	9	1,88
233	na	237	7	1,87
234	grande	13	1	1,85
235	dos	201	6	1,76
236	linda	14	1	1,75
237	própria	14	1	1,75
238	rumor	14	1	1,75
239	da	450	11	1,68
240	braços	16	1	1,57
241	esplendor	16	1	1,57
242	forte	16	1	1,57
243	ventos	16	1	1,57
244	natureza	49	2	1,50
245	todos	17	1	1,50
246	morte	51	2	1,44
247	imortal	18	1	1,43
248	infinito	19	1	1,36
249	pelos	19	1	1,36
250	já	20	1	1,30
251	homem	21	1	1,24
252	se	247	6	1,22
253	força	22	1	1,19
254	toda	22	1	1,19
255	viver	22	1	1,19
256	pois	23	1	1,13
257	não	155	4	1,13
258	espírito	24	1	1,08
259	tem	24	1	1,08
260	mistério	25	1	1,04

Ord	Léxico	Tot	T3	Peso(z)
261	beleza	27	1	0,95
262	sua	28	1	0,91
263	espaço	29	1	0,87
264	mesmo	29	1	0,87
265	numa	29	1	0,87
266	destino	32	1	0,77
267	glória	33	1	0,73
268	pensamento	33	1	0,73
269	tu	33	1	0,73
270	ainda	34	1	0,70
271	sob	34	1	0,70
272	todo	34	1	0,70
273	tempo	35	1	0,67
274	vida	205	4	0,55
275	de	1259	21	0,53
276	dor	40	1	0,53
277	das	151	3	0,51
278	num	97	2	0,47
279	nos	100	2	0,42
280	nas	46	1	0,39
281	mas	47	1	0,36
282	pelo	53	1	0,24
283	à	178	3	0,22
284	um	245	4	0,19
285	com	124	2	0,12
286	ao	264	4	0,04
287	terra	67	1	0,00
288	seu	68	1	-0,01
289	aos	69	1	-0,03
290	onde	76	1	-0,12
291	azul	77	1	-0,14
292	sol	83	1	-0,21
293	alma	87	1	-0,26
294	luz	163	2	-0,27
295	minha	92	1	-0,32
296	sonho	93	1	-0,33
297	os	273	3	-0,53
298	do	509	6	-0,57
299	o	1049	13	-0,66

Ord	Léxico	Tot	T3	Peso(z)
300	as	230	2	-0,77
301	a	1430	17	-0,93
	Vocabulário Diferencial			
302	que	878	6	-1,97
303	em	528	2	-2,10

Consideremos a extensão de cada vocabulário. As 303 linhas do léxico estão assim divididas entre as três zonas de vocabulário: preferencial com 231 itens (76%); básico com 70 (23%); e diferencial com apenas 2 (1%). Visualizando esse resultado, temos:

Gráfico - 7 - DCS – T3 – *Verhaeren* – Léxico preferencial



É, portanto, um léxico perfeitamente enquadrado na regra geral no que diz respeito à área ocupada pelo vocabulário preferencial, e também ao espaço ocupado pelos hápax, que, somando 85 dos 86 itens do vocabulário exclusivo, constitui 98,83% deste último.

Mas, o Texto 3 de Da Costa e Silva foge à regra nos seguintes pontos: o vocabulário exclusivo, com seus 86 itens (85 hápax), ocupa somente 37,22% do vocabulário preferencial (de 231 itens); o final da zona do vocabulário preferencial não coincide com a listagem dos hápax. Entre o final da lista dos hápax e o final do vocabulário preferencial se interpolam 143 itens. Essa baixa expressividade do vocabulário exclusivo dentro do vocabulário preferencial coloca *Verhaeren* numa posição negativa no quadro de distribuição lexical do *corpus* de Da Costa e Silva (ver gráfico 3).

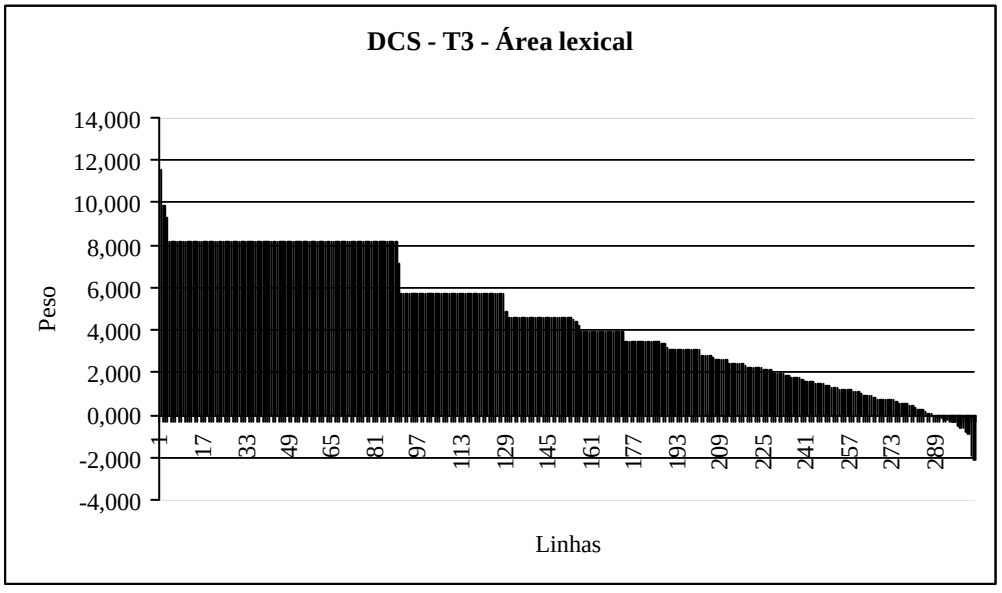
Se considerarmos que o maior peso lexical no texto é +11,51, os hápax, com peso equivalente a +8,14, na verdade, possuem importância fundamental para a definição da temática da coleção.

Olhando, agora, para o aspecto do conteúdo, é possível dizer que o Texto *Verhaeren* se apresenta como uma peça literária conduzida pela força do sentimento de perda do mestre poeta belga, traduzido pelos vocábulos de peso lexical mais pronunciado: *perdem* (11,51), *mestre* (9,82), *paisagens* (9,33). Pelos vocábulos que aparecem logo no início da listagem do vocabulário preferencial, podemos afirmar ser essencialmente temático, compondo-se, principalmente, de itens do vocabulário exclusivo, como é o caso dos hápax: *acabou, Bélgica, cantor, estética, eterno, evocada, exaltaste, lírico, onomatopéias, poemas, rapsodo* (8,14). Isso permite verificar que o eu poemático desenvolveu a temática induzida pelo título que colocou no poema.

A localização dos hápax quase no topo da lista do vocabulário preferencial, representa uma preocupação com a precisão lexical, com a escolha do vocabulário mais adequado ao desenvolvimento e expressão da temática, portanto, enfatizando as intenções comunicativas. São elementos de extrema importância por causa do peso intensivo elevado, o que também aumenta seu valor discursivo e de argumentação, provocando também um expressivo peso extensivo para o vocabulário preferencial do texto.

O resultado obtido pela TVL possibilita duas visualizações gráficas principais: a Área Lexical e a Ecografia Lexical. Vejamos o gráfico da Área Lexical de *Verhaeren*.

Gráfico 8 – DCS – Área Lexical de T3



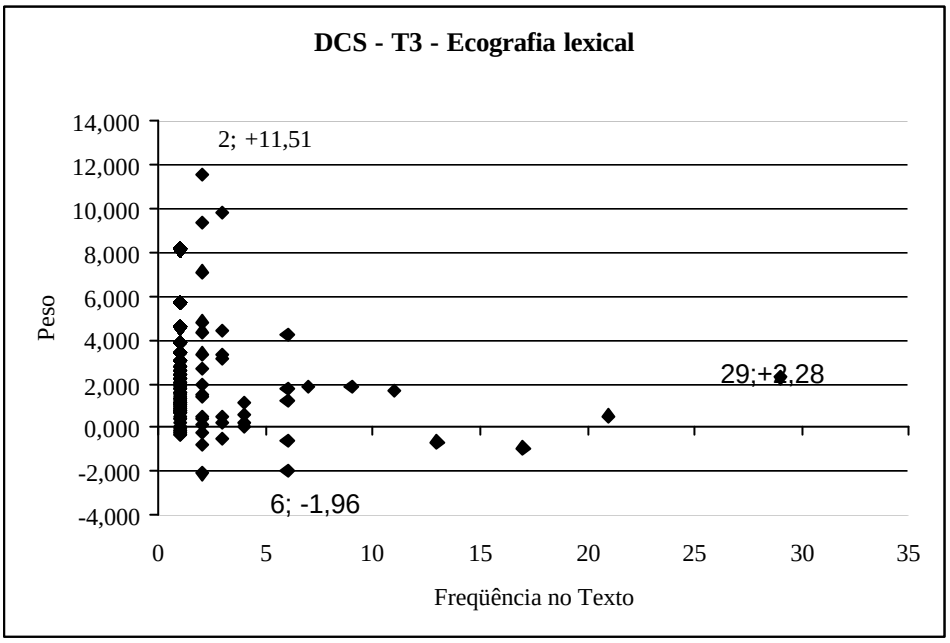
Interpretando o gráfico, podemos dizer que quanto mais próximos ao eixo Y os itens assumem maior peso lexical. Quanto mais distante estiver o item do eixo Y, menor é seu peso

lexical no texto analisado. A extensão do vocabulário preferencial neste texto dacostiano é bem expressiva e inclusive se observa facilmente que os hápax estão situados no âmbito deste vocabulário, com valor de +8,14, bem acima de +1,96, constituindo a extensão maior e plana do gráfico. O vocabulário básico ocupa também um lugar de importância, ficando o vocabulário diferencial (ou de rejeição) numa posição de espaço inexpressivo.

A importância da segunda visualização da TVL, a Ecografia Lexical, é de localizar exatamente a posição ocupada por cada item lexical e seu valor (quando se coloca o cursor sobre o ponto daquele item, no Excel).

Veja-se o gráfico da Ecografia Lexical da variável T3 – *Verhaeren*, realizado pelo tipo "dispersão, compara pares e valores":

Gráfico 9 – DCS – Ecografia lexical de T3

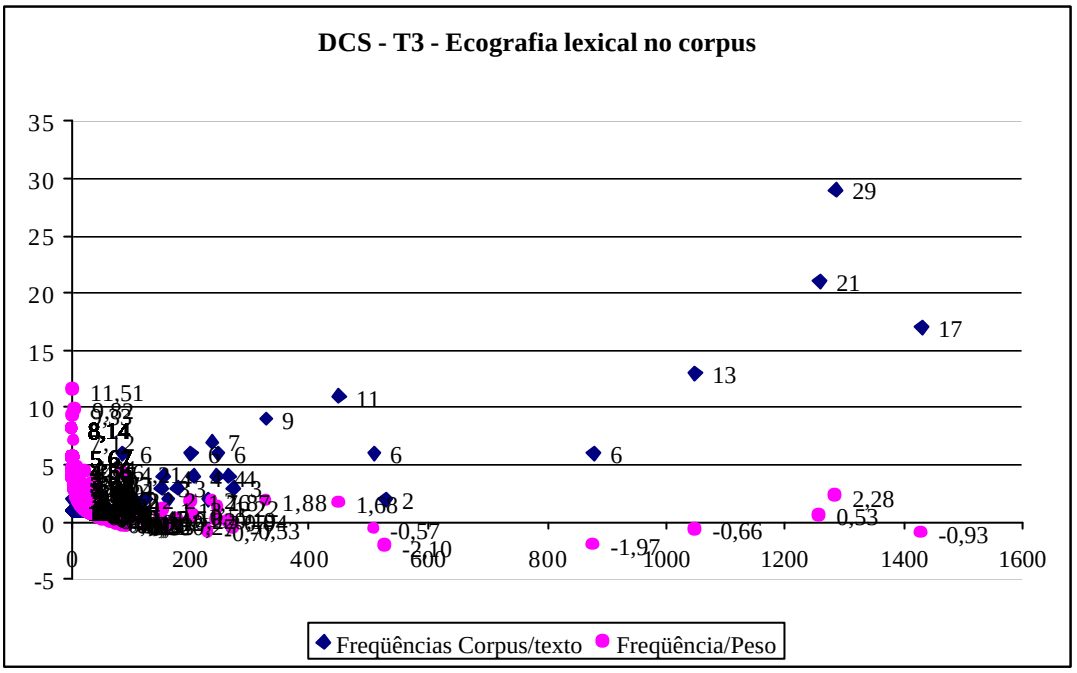


Agora, é possível nomear cada item separadamente e seu peso no texto. Por exemplo, o item que se mostra com o maior peso lexical é *perdem* (+11,54), com apenas 2 usos em T3. O item que aparece o maior número de vezes em T3 é *e* (29 vezes), e possui um peso de apenas = +2,28. Portanto, fica bem demonstrado que nem sempre o item que é muito repetido dentro do texto é o mais importante para a análise textual e discursiva. Sua importância dependerá de leis de composição, é um dado qualitativo e não apenas quantitativo.

É uma das riquezas da estatística paramétrica (ou descritiva) revelar o peso extensivo e intensivo de cada item lexical, permitindo concluirmos que um estudo feito unicamente sobre os dados de freqüência dos elementos no *corpus* (peso extensivo) poderia ser um caminho

falho para o pesquisador. Veja-se exemplo do léxico acima transcrito. Vocábulos com freqüência de emprego muito superior a *perdem* (2), como *e* (29), *teu* (6), *mundo* (3), estão colocados nos seus devidos lugares, na hierarquia lexical que tem por base a estatística paramétrica, isto é, que considera o valor qualitativo dos itens lexicais. Dada a essencialidade da composição temática, os itens construtores da base do discurso ocupam os primeiros lugares, deixando os itens articuladores do discurso no espaço reservado para o vocabulário básico do texto. Este dado pode ser visualizado através do seguinte gráfico:

Gráfico 10 - DCS – Freqüências e pesos de T3



Os pontos em losangos em cor azul representam a medida feita unicamente sobre as freqüências do léxico em T3. Observe-se como a de maior valor (*e* = 29), situada no alto da lista de freqüências, pode ser localizada na região do vocabulário preferencial, com peso equivalente a +2,28 (em círculos de cor *pink*), enquanto o vocábulo *perdem*, com freqüência equivalente a apenas 2, localiza-se no ponto mais alto da lista de pesos (+11,51).

Esta variável de DCS se caracteriza pela predominância do vocabulário preferencial, em extensão: 1053 de 2031 do total do léxico. Os hápax constituem a categoria mais numerosa dentro desse vocabulário, abrangendo 86,09% do vocabulário preferencial e 89,67% do vocabulário particular.

Como se vê, o valor lexical de um vocábulo, portanto, é fruto de cálculo algébrico (da estatística paramétrica), empregado no tratamento do *corpus*; não pode ser diretamente inferido somente pela freqüência com que o vocábulo é empregado na obra. Ou melhor, não é

a quantidade de vezes que esse vocábulo aparece no *corpus* que garante a sua importância para a descrição do *corpus*. É preciso medir os dados com um mesmo metro, com uma mesma medida. Por isso, o método aqui proposto trabalha com a Tabela de Desvios Reduzidos, que é uma matriz de medidas algébricas, tomadas com a mesma escala. Traduzindo, é necessário reduzir toda a diferença de extensão de cada variável a zero; equilibrar os dados sob uma medida universal.

Os vocábulos que não são exclusivos desta variável serão os responsáveis pelo estabelecimento da ponte com as outras variáveis. Merecem citação: *mestre, paisagens, pátria, cidades, comoção, conflito, emocional, intensamente, planícies, poesia, universo, cósmica, eloqüente.* Pode-se traçar um percurso de culto às cidades industriais, de crise espiritual, de paisagens do país natal, a partir desses vocábulos. Exatamente o que une Da Costa e Silva tanto ao mestre belga quanto à sua obra, como um todo.

Podemos, agora, fazer afirmações específicas sobre a configuração da obra de cada um dos três poetas, sem correr o risco de as fazer a partir de fundamentação suscetível de questionamentos e de até negação completa, porque os resultados aqui obtidos foram forjados de cálculos aritméticos e algébricos, cientificamente medidos e pesados.

Quanto à extensão e à distribuição, de maneira geral, podemos concluir que Walt Whitman e Da Costa e Silva apresentam vocabulário rico, perfeitamente inseridos na área de regularidade de distribuição lexical, caracterizando-se como normal, homogêneo e pertencente a um mesmo gênero de discurso. Senghor não apresenta a mesma energia dos outros dois, mas participa igualmente com eles do aspecto da distribuição do léxico (todos dentro da normalidade). Ainda, notamos a área de variação do léxico de Whitman e de Senghor situada bem abaixo do nível permitido pela lei de Fisher, mais próximas da média reduzida a zero, enquanto Da Costa e Silva explora quase totalmente os limites de variação.

Concluindo, a contribuição que pudemos conseguir a partir da ferramenta do STABLEX teve uma dimensão tamanha como nunca poderia ser alcançada se trabalhássemos apenas com o papel e o lápis, num processo completamente empírico e manual, considerando-se a vastidão dos corpora trabalhados. Também não temos como pensar que seria eficiente um trabalho de pesquisa, no nível em que estamos, se abordássemos apenas alguns dos poemas aleatoriamente escolhidos, num processo de amostragem. Se assim o fizéssemos, talvez fosse até o mais falho dos procedimentos se considerarmos a diversidade apresentada no uso do vocabulário, por parte de cada um dos autores em foco: percorrendo desde a região do vocabulário de rejeição, em alguns textos, até a região do vocabulário preferencial, de forte presença na obra, em outros textos.

Depois de configurar os três universos poéticos através do programa Stablex, veja-se o cenário que se arma para o concerto a três vozes.

5 O CHÃO A SER PISADO

"Uma expressão muda de sentido conforme a passagem onde ela se encontra: deve-se, pois, interpretar cada palavra e cada frase não isoladamente, mas levando em conta o sentido geral do excerto (o contexto). É a regra do contexto, regra fundamental da interpretação."

(LANGLOIS e SEIGNOBOS)

Por que contextualizar?

Ao tomar nas mãos um texto literário, tem-se acesso a uma série de indicações, tais como o autor, a capa, o editor, a língua usada, que permitem ao leitor formar uma idéia do material. Essas informações se constituem importantes para o receptor porque proporcionam um modo de relacionamento com a obra apresentada: de aproximação ou de rejeição. Por exemplo, um leitor que não decodifica o francês rejeitará um texto expresso nessa língua. Por outro lado, alguém se sentirá atraído para a leitura de uma obra cujo assunto é de seu interesse. O contexto, o todo de uma obra literária seria, portanto, um tecido referente para o leitor. Assim sendo, além de servir de referência, de pano de fundo, facilitando a experiência estética do leitor, o conhecimento do ambiente da obra pode ser instrumento de enriquecimento e de sentido do conteúdo.

Portanto, a necessidade de contextualização, de se considerar o conjunto de circunstâncias nas quais se insere a expressão artística em foco, faz-se essencial na pesquisa que ora se desenvolve, principalmente porque culturas diversas em língua, em espaço geográfico e em momento histórico são colocadas em contato.

Como contextualizar?

Trazendo em conta a contribuição de Pierre Bourdieu e de outros sociólogos da literatura, considera-se "contexto" da obra literária, principalmente, o campo literário (cf. MAINGUENEAU, 1995: 27) que não se constitui uma abrangência neutra, mas compõe-se essencialmente de forças, de tensões colaboradoras no momento da criação. Por isso não se tem o objetivo de captar a sociedade como um todo, mas "as relações entre escritor e sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade" (idem: 30).

Portanto, sem esquecer os três horizontes já citados, o processo de contextualização se define a partir dos ângulos essencialmente integrantes do desenvolvimento desta pesquisa: primeiramente, o momento histórico, situar cada um e demarcar a época respectiva tanto nos estudos de poética como nas análises textuais que circulavam sob a forma de tese, de manuais, de monografias; depois, o pensamento desenvolvido e expresso de cada sociedade em destaque sobre música e literatura. Que tipo de expressão musical ou literária praticavam? Que técnicas ou tecnologias eram empregadas? Qual o conteúdo mais presente? Qual a posição ocupada por cada escritor no cenário artístico de seu lugar e de sua época? Como foram encaradas as relações entre formas lingüísticas e formas sonoras no campo literário dos três autores em pauta e na época de cada um (por exemplo, no período de formação adolescente deles e nos começos de seus primeiros trabalhos poéticos?).

Passos para contextualização

É indispensável conceber que o caminho a ser seguido parte do ponto indicado por Dominique Maingueneau: *"O espírito do autor exprime o de sua época"* (1995: 5). É renegando ou legitimando o momento em que escrevem que os autores "falam" do seu mundo, da cultura em que estão inseridos.

A linha temporal será o fio condutor para o desenvolvimento desta parte por crer-se constituir o elemento organizador por excelência, quando se trata de épocas distintas. O tempo de existência de cada um dos autores determinará a ordem de abordagem: primeiramente, Walt Whitman (1819 – 1892), em seguida, Antônio Francisco da Costa e Silva (1885 – 1950), e finalmente, de Léopold Sédar Senghor (1906 – 2001). Serão predominantemente enfocados os séculos XIX e XX.

Os passos se firmarão na cadência estabelecida por MAINGUENEAU (1995: 23) no seu *"O contexto da obra literária"*. Iniciando-se com a inserção de cada escritor no campo literário, seguindo-se pelos suportes das obras em foco: a voz, o escrito, a língua, para continuar através da "cenografia" construída por cada uma delas, chegando, finalmente, aos "conteúdos" localizados socialmente que são, na verdade, os administradores daquilo que se chama contexto da obra.

5.1 Os Estados Unidos de Walt Whitman

Logo que nasceu, Walt Whitman encontra o país em processo de expansão de seu território, após ter conquistado a independência do poder britânico, em 4 de julho de 1776. Através de guerras[72], de compra de possessões[73], além da invasão de áreas indígenas[74], o governo estadunidense consegue estender o território original das treze colônias, na costa leste, até a costa oeste, no oceano Pacífico[75].

Não somente a vida, mas a obra whitmaniana é atravessada pela Guerra Civil Americana. Em 1860, no ano mesmo em que Walt Whitman completava 41 anos de idade, Abraham Lincoln, conhecido por seu propósito abolicionista, foi eleito presidente do País, levando os estados do sul da nação a decidirem por uma guerra com objetivo separatista. Em *Drum-Taps*, Walt Whitman descreveu cenas de batalha. O impressionante embate perdurou por quatro anos (1861 – 1865)[76] e findou com a vitória dos estados do norte (da União), mas trouxe consigo o infortúnio do assassinato do presidente Lincoln, uma marca presente claramente na coleção *Memories of President Lincoln*[77]. Depois da morte de Lincoln, o país assiste ainda a organização do movimento Ku Klux Klan.

Mas o século XIX não pode ser reconhecido apenas como o período da guerra e do Ku Klux Klan. É também o século que assiste a invenções que revolucionariam o mundo das comunicações e a vida da sociedade: a do telefone, por Grahan Bell (1876), a do fonógrafo (1878) e a da lâmpada, por Thomas Edison (1879). É o desenvolvimento industrial, atraindo

---

[72] Contra o México, por exemplo, entre 1846 e 1848, quando os Estados Unidos conquistaram as terras que se estendem do Texas até a Califórnia.
[73] Justamente no ano em que nasceu o poeta, em 1819, a Flórida foi adquirida da Espanha.
[74] No período de 1850 a 1890, dizimando os indígenas.
[75] Como a aquisição do território do Estado do Alasca, comprado da Rússia, em 1867 (cf. Almanaque Abril 2001: 201).
[76] Walt Whitman assimilou muito do comportamento e do sofrimento dos combatentes porque trabalhou como enfermeiro nos hospitais de New York. (Cf. CESTRE, 1945: 90).
[77] A morte do presidente é um fato que também entra na obra de William Cullen Bryant (1794-1878), considerado o primeiro poeta romântico americano, com o título *The Death of Lincoln*, publicado em 1865.

milhares de imigrantes irlandeses, europeus e escandinavos, sedentos de ascensão econômica, pela construção de ferrovias que atravessam o país de leste a oeste, mas ainda um país de forte discriminação racial. Na verdade, os Estados Unidos deixam de ser um país de artesãos e de pequenos proprietários rurais independentes para se introjetar no urbanismo e na industrialização. E foi em meio a esse contexto sociopolítico, com a contribuição dos neo-habitantes[78], que a identidade norte-americana vai se delineando. Depois da Guerra Civil, os Estados Unidos entram num desenvolvimento econômico sem precedentes, gerando a idéia de que aquela era a terra de oportunidades. A ordem era para todos tornarem-se ricos!

Mas, com tanta sede os americanos se lançaram na especulação, no consumismo e no materialismo que, logo em 1871, em *Democratic Vistas* (cf. WHITMAN, 1995: 203-258), Walt Whitman condenou as mudanças que rapidamente dominaram a mente daquele povo, conduzido agora ao declínio dos princípios e à corrupção. As indústrias provocaram o surgimento da classe proletária, nas grandes cidades, além das favelas forçosamente formadas pelos imigrantes, pelos antigos escravos. Esses fatos não passaram despercebidos para Whitman que demonstrou preocupação com a identidade da arte americana, questionando a prática de imitar a arte européia sem configurar um rosto americano na arte.

5.1.1 A literatura dos Estados Unidos na época de Walt Whitman

Na passagem do século XVIII para o XIX, a literatura americana ainda tinha seus olhos voltados para o Classicismo das culturas grega e romana. A escrita devia ser clara, objetiva e direta. Ganharam espaço, nessa época, os ensaios, os panfletos, os jornais e a redação política[79]. Walt Whitman, como muitos dos escritores desse tempo, começou sua vida como jornalista. Era uma função que não exigia estudo específico, era um ofício aprendido, geralmente, a partir da tarefa de tipógrafo. Além de Whitman, William Cullen Bryant (1794-1878), que chegou ao posto de influente jornalista, Washington Irving[80] (1783-1859), que redigiu panfletos e foi editor de revistas

Duas linhas de inspiração moveram os escritores da primeira metade do século XIX, nos Estados Unidos: a primeira delas contemplou a vastidão da terra e o senso de lugar a que ela conduz, exigindo linguagem específica para exprimi-la. Não é à toa que em 1828, Noah

---

[78] A população da jovem nação cresceu sete vezes, na primeira metade do século XIX, passando de cinco milhões para trinta e seis milhões. (Cf. GRELLET, 2002: 231).
[79] Em 1800, havia cerca de 200 jomais e uma dúzia de revistas, na América. (GRELLET, 2002:234).
[80] Irving possui um livro cujo título é *The Alhambra*, coincidentemente, o título da última obra a ser publicada de Da Costa e Silva.

Webster publicou seu *American Dictionary of the English Language*, numa tentativa de descrever, purificar e padronizar a língua daquele país; a segunda linha estava voltada para os conflitos de consciência advindos de vários renascimentos religiosos responsáveis pela adesão de grande parte da população a igrejas protestantes, principalmente Metodista e Batista. Na obra whitmaniana, especificamente em *Leaves of Grass* (1855), pode-se constatar a presença dessa linha de inspiração, ao observar-se a relação entre o individual e o comunitário, entre a afirmação do eu e o compromisso social.

Nota-se, portanto, que a formalidade do classicismo cede lugar ao louvor dos sentimentos e das emoções, configurando a predominância do movimento Romântico, nos Estados Unidos, até o início da Guerra Civil. Ocuparam lugar de destaque a natureza selvagem e o homem primitivo, acompanhados de patriotismo e do otimismo dos Transcendentalistas[81]. Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e Henry David Thoureau (1817-1862) foram nomes de central importância do grupo transcendentalista. Emerson, altamente respeitado como pastor sábio e profeta americano, possuía estilo bastante popular nos seus pronunciamentos, destacava a potencialidade do indivíduo, num romântico individualismo que acreditava ser a alma uma entidade de caráter divino. Além de pregar a *Self-Reliance*, possuía uma teoria para a poesia: *A poem should grow naturally and organically, like a plant, without following rigid rules or metre, and that the poet is a divinely inspired being who perceives the spiritual in the world and can liberate men from their outworn traditions.*[82] (GRELLET, 2002: 246). Thoureau, por sua vez, citado por GRELLET (Ibdem: 250) como fonte de influência para Mahatma Gandhi e para Martin Luther King, era reacionário à escravidão e apelava, no âmbito da obra literária, para uma simplificação da vida, voltando-se contra o materialismo e a artificialidade da sociedade e dirigindo-se para um estado de espiritualidade. Não conheceu a popularidade como Emerson.

Foi uma época de individualistas, como Emily Dikinson (1830-1886) que, mesmo vivendo boa parte de sua vida em regime de reclusão, recusando contato com todos quantos a procurassem, não conforma sua poesia ao gosto contemporâneo de regularidade rítmica e métrica, preferindo a revolucionária assonância e o sabor de diferentes ritmos.

---

[81] Transcendentalismo é a filosofia que enfatiza a importância do espiritual sobre o que tem existência material. Valoriza o que vai além do conhecimento, da experiência e da razão do ser humano. Nos Estados Unidos, reage contra o materialismo, celebra os sentimentos, a natureza e a bondade/divindade do homem e a sua necessidade de auto-confiança. (Cf. GRELLET, 2002: 248-249).

[82] [Um poema deveria crescer naturalmente e organicamente, como uma planta, sem seguir normas rígidas ou metro, e o poeta é um ser de inspiração divina que percebe o que é espiritual no mundo e que pode libertar os homens de suas tradições completamente ultrapassadas].

Época também do inesquecível Edgar Allan Poe que, não somente nos Estados Unidos, mas ultrapassando as fronteiras geográficas rumo a Europa, foi reconhecido por Baudelaire e por Mallarmé como um precursor do Simbolismo Francês. Possuidor de um livro intitulado *The Philosophy of Composition*, publicado em 1846 (nove anos antes de *Leaves of Grass*, de Whitman!), rejeita a idéia da inspiração romântica no ato de criação e explica como ele elaborou *The Raven*, livro de poemas publicado em 1845: *thinking first of the effect, then of the sonorities that might best convey it, then of certain words, until the poem gradually emerged.*[83] (GRELLET, 2002: 252).

Época de profetas, como é considerado Walt Whitman que, embora não gozando sua obra *Leaves of Grass* da apreciação de muitos dos seus contemporâneos, provocou impacto nas gerações futuras de artistas, chegando a ser citado pelo professor da *Université de Paris*, Charles CESTRE (1945:193) como norteador de uma das duas correntes da renascença poética que ocorreu nos Estados Unidos, nas três primeiras décadas do século XX, a corrente chamada na língua francesa de "neo-whitmanien", caracterizada por fazer uso da *"mélopée rythmée se ramassant en quelques mots ou s'étendant à de longues périodes, suivant les suggestions du sentiment ou du sens"*[84], em oposição aos « néo-traditionnels » que conservavam os gêneros e a estrutura prosódica estabelecidas.

5.1.2 A música nos Estados Unidos na época de Walt Whitman

A arte musical em terras norte-americanas pode ser tratada, dentro do período de existência de Walt Whitman (1819-1892), em duas secções: a primeira delas abrangendo o tempo anterior à Guerra Civil e a outra, o tempo posterior à Guerra.

O tempo antecedente à Guerra se caracterizou por um espírito de participação que predominava em todos quantos compareciam tanto ao teatro, como à Igreja para ouvir o sermão do pastor, como também naqueles que iam ao *Broadway Tabernacle* para ouvir palestras combatentes da escravidão ou um grupo de cantores de uma mesma família. Havia, portanto, uma troca fluida entre expressões de culturas diferentes. A música popular derivava da ópera, enquanto que, por outro lado, as composições eruditas usavam elementos da música folclórica.

---

[83] [pensando primeiro no efeito, então nas sonoridades que poderiam melhor transmiti-lo, então, em certas palavras até que o poema gradualmente emergisse].

[84] [Canto ritmado se reduzindo a algumas palavras ou se estendendo a longos períodos, seguindo as sugestões do sentimento ou do sentido].

Walt Whitman, que atingiu a Guerra Civil com quatro décadas de vida, foi campo fértil para assimilar esse espírito de época. Ele fez da participação a definição de sua poética: *"The reader will always have his part to do just as much as I have mine.*[85]*"*. Se os artistas que ele admirava desafiaram as fronteiras entre si e seu público, Whitman acabava de tentar destruí-las de uma vez por todas, não apenas entre ele (autor) e seu público, mas, dentro de sua obra literária, entre poesia e música, entre o falar erudito e a gíria e, até mesmo, entre religiões ou classes sociais diferentes (cf. REYNOLDS, 1996: 156). Realmente, um projeto bastante à frente da mentalidade da época.

Até a maneira de se divertir do povo americano mudou bastante depois da Guerra de Secessão. Agora, o estilo se torna impessoal, passivo. A música é "canalizada" para compartimentos separados. A máquina é quem realiza a maior parte de qualquer trabalho. A cultura se dirige para o estilo massificado. Tudo é produzido para o consumo de grande quantidade de pessoas, não importando qualquer outra característica a não ser a de consumidor.

Observa-se que as referências feitas à presença da música na vida de Walt Whitman dizem respeito principalmente ao período anterior à Guerra Civil (cf. REYNOLDS, 1996 e 2000). Van Wyck BROOKS (1954: 126) falou de uma viagem empreendida por Walt Whitman, em 1848, a dezessete estados do Sul e do Oeste da nação americana, fonte de impressões musicais, mais tarde, elementos de *Leaves of Grass*. Desenvolveu e absorveu idéias de concertos que assistiu, de livros que leu e criticou, de grandes cantores que ouviu. Ficou impressionado com a música e com a capacidade que ela o oferecia de atingir o público, como recurso para atrair seu leitor, trilhando um caminho de afetividade com ele, evitando colocá-lo diante de uma estrutura formal por excelência, enfim, envolvendo-o o mais possível.

Inegavelmente, a ópera penetrou a obra de Walt Whitman. FANER (1951) dedicou toda uma análise detalhada de aspectos operísticos usados pelo poeta. As árias de Rossini e de Verdi foram emoções traduzidas no seu livro de poemas, como se pode observar em "Out of the Cradle Endlessly Rocking" e em "When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd", cujas passagens melódicas expressivas emocionalmente recorrem ao processo de construção operístico e ao léxico musicais.

Em New Orleans, assimilou palavras e frases em língua francesa usadas em sua obra, posteriormente. Esse uso de elementos da língua francesa era demonstração de um sentimento de admiração pela escritora francesa George Sand. A admiração por George Sand e a leitura

---

[85] [O leitor terá sempre sua parte a fazer, tanto quanto eu tenho a minha].

de suas novelas, surgidas entre 1840-1850, renderam ao artista um forte efeito brotado tanto em sua obra como em sua própria maneira de ser. O personagem Albert, que junto com Consuelo, ambos músicos, lutou por um mundo salvo, liberto, foi instrumento através do qual todos os homens e mulheres puderam falar, na obra de Sand, mostrou-se em Walt Whitman quando também ele se vestiu de trabalhador e pregou *"a unidade da vida na humanidade, a natureza humana em todas as suas fases, o passado, o presente, o futuro e as descobertas da ciência"* (BROOKS, 1954: 128).

Da cultura local, Walt Whitman cultivou o amor pela música popular, através das famílias cantoras (que estavam intimamente ligadas à ópera), dos intérpretes de canções e de baladas, bem como dos negros, entoando músicas no seu estilo próprio, dado que eram de caráter simples, repetitivo, na maioria das vezes, e de natureza igualitária.

Com certeza, em New Orleans, Walt Whitman esteve em contato direto com os *Negro Spirituals*, uma música originada do íntimo sofrido de pessoas retiradas de sua terra-mãe e empurradas para a escravidão, nas terras norte-americanas. Edward G. PERRY (1970: 220), conhecido crítico musical e autor de vários trabalhos sobre o Harlem, esclarece que:

> *Many of these (American) people also believe that the spirituals, in their musical origin or inspiration, are based upon or derived from African rhythms or tribal songs. This, of course, is quite erroneous, since these folk-songs of the black man's early days of plantation slavery in America contain almost nothing that is African in their origin.*[86]

5.2 O Brasil de Da Costa e Silva

A época de Da Costa e Silva foi aquela que assistiu à passagem do século XIX para o século XX. No final do século XIX, a sociedade brasileira se tornou cada vez mais excludente. A aristocracia e o clero perderam, pouco a pouco, o poder e a classe burguesa emergiu no cenário. Poucos são os trabalhadores qualificados e a grande maioria da população luta pela sobrevivência, fato que os coloca na classe baixa, na classificação social. São, em grande quantidade, habitantes dos mangues e dos morros do Rio de Janeiro, constituídos em favelas, nos subúrbios.

Com a abolição da escravidão, em 1888, dois anos e meio depois do nascimento de Da Costa e Silva, uma quantidade enorme de migrantes, principalmente negros vindos do campo,

---

[86] [A maioria deste povo (americano) também acredita que os *spirituals*, na sua origem ou inspiração musical, são baseados ou derivados de ritmos americanos ou canções tribais. Isto, claro, é bastante errado, porque estas canções populares dos negros dos antigos tempos da escravidão para plantação na América quase nada contêm que seja africano em sua origem].

se dirigiu para as cidades. O fenômeno da migração dos negros foi mais acentuadamente observado depois de 1889, quando o Rio de Janeiro se tornou a capital da República, então proclamada.

Por outro lado, o Brasil era palco de discriminação e exclusão social, como também campo fértil para as artes. No encontro das raças, acontecia uma verdadeira síntese da cultura nacional e neste contexto surgiu o samba – *« primeiro gênero de música popular brasileira de âmbito nacional »* (TINHORÃO, 1998 : 267).

Apesar da síntese cultural, por causa do fator econômico, estavam, assim, nitidamente separadas as classes sociais, no momento das festas populares : negros, mestiços e brancos mais pobres espalhados desordenadamente pelos cordões, na cidade, enquanto que a elite dos funcionários públicos e de outras atividades especializadas desfilava entre os aplausos do público. (cf. TINHORÃO, 1998 : 274).

Em razão dos meios de comunicação ainda não serem tão eficientes como os que atualmente a sociedade dispõe, Da Costa e Silva atingiu a idade de 20 anos (1905) sem tomar conhecimento dos avanços nas técnicas e nas invenções que aconteciam no mundo, principalmente europeu. Passou sua adolescência sem conhecer um cinema, a força do Raio X, o rádio ou o telégrafo. Isto sem falar das novas áreas do conhecimento humano: a sociologia, a psicanálise e a antropologia.

E em 1908, na chamada *"Belle Époque"*[87], o poeta lança seu primeiro livro: *Sangue*.

A Primeira Guerra Mundial deixou marcas profundas na sociedade brasileira. A filosofia da *"Belle Époque"* de que tudo corria bem no mundo começou a definhar em frente à realidade bélica mundial. Quem viveu a experiência da guerra questionava a euforia e a crença no progresso. Os valores mudavam por causa das descobertas da fragilidade das idéias de que o progresso seria sempre crescente e que o racionalismo dirigiria a vida das pessoas, sem sombra de dúvidas. Floresceram os nacionalismos motivados pela ascensão da classe operária ao poder, com a Revolução Russa (1917). Como jornalista, Da Costa e Silva foi adepto da causa dos aliados, na Primeira Guerra.

As três primeiras décadas do século XX foram marcadas por tensões sociais que concorrem para a vida e para a cultura do povo brasileiro, apesar da filosofia da *"Belle Époque*", divulgada pela classe burguesa: a figura do padre Cícero, o cangaço de Virgulino Ferreira e a Guerra dos Canudos, no Nordeste, as greves operárias, no Sudeste e a Guerra do Contestado, no Sul (Cf. mapa em FARACO & MOURA, 1996, vol.3: 20).

---

[87] Diz respeito aos primeiros anos do século XX, quando se diz que a vida era agradável e fácil de ser sustentada.

A vida de Da Costa e Silva se estendeu até depois da Segunda Guerra Mundial. O poeta ocupou o cargo de Delegado do Tesouro Nacional, morou em Porto Alegre e depois em São Paulo, Rio de Janeiro, São Luis do Maranhão, Manaus, quando aconteceu a chamada Revolução de 30, cujo resultado foi o governo de Getúlio Vargas, responsável por estabelecer no Brasil um regime ditatorial semelhante aos que também predominavam na Europa.

5.2.1 A literatura no Brasil na época de Da Costa e Silva

Tendo nascido o poeta em 23 de novembro de 1885, seria possível inseri-lo, primeiramente, no contexto literário brasileiro do Realismo/Naturalismo/Parnasianismo, datado de 1881 a 1893 (classificação de NICOLA, 1998: 215). Apesar do poeta piauiense ter apenas oito anos, no apagar das luzes desse movimento artístico, o Parnasianismo[88] ocupou lugar de destaque na sua obra.

A adolescência de Da Costa e Silva aconteceu no período do Simbolismo, movimento datado de 1893 a 1902, quando o poeta atingiu seus dezessete anos. E finalmente, o poeta poderia ser colocado em meio ao grupo do Pré-Modernismo que se estendeu de 1902 a 1922, época da publicação de todos os seus livros: *Sangue* (1908), *Zodíaco* (1917), *Pandora* (1919) e *Verônica* (1917), além do poema *Verhaeren* (1917). Vale notar que, mesmo durante a fase do Pré-Modernismo, a poesia parnasiana era bastante apreciada pelo público. Durante as duas primeiras fases do Modernismo no Brasil (de 1922 a 1930 e de 1930 a 1945, respectivamente), Da Costa e Silva publicou vários poemas antes de 1933 (data em que se retira da vida literária), depois colecionados num álbum cujas páginas traziam no alto a palavra *"Alhambra"* escrita pelo próprio autor, como que preparando um novo livro. Todos esses são movimentos literários concomitantes à existência e produção artística do bardo nordestino, mas ele não se prendeu a nenhuma corrente artística especificamente. Teve o seu espírito criador livre para transitar em todas. Existe um consenso em incluir Da Costa e Silva entre os simbolistas brasileiros pelas variedades elásticas das características apresentadas em seus poemas: a subjetividade (o homem reconhece ser difícil analisar e entender o mundo que o circunda e volta-se para o seu interior, para o seu mundo subjetivo), a musicalidade (seguindo o pensamento de Paul Verlaine, em seu poema "Art Poètique": *"De la musique*

[88] Termo oriundo de *Parnassus*, que, na Grécia seria o lugar onde as musas habitavam e onde os artistas encontravam inspiração. Movimento literário da "arte pela arte", priorizava o descomprometimento da arte com a realidade e buscava a perfeição formal (Cf. FRARACO & MOURA, 1996, vol. 2: 322).

avant toute chose...”).[89] Mas, é o próprio filho do poeta, o também poeta Alberto da Costa e Silva, quem classifica a obra do pai como *“basicamente simbolista, mas mesclada de tentações e recuos parnasianos”* (SILVA, A. C., 2002: 29).

5.2.2 A música no Brasil na época de Da Costa e Silva

O tempo de existência do poeta Antônio Francisco da Costa e Silva, 1885 a 1950, foi marcado, no panorama musical brasileiro, pela corrente estética do nacionalismo[90]. Iniciada nas últimas décadas do século XIX, exatamente quando ocorreu o registro do nascimento do homem das letras, essa visão estética se estende até a Primeira Guerra Mundial.

Logo no início do século XX, em 1901, Chiquinha Gonzaga compôs a marchinha carnavalesca “Ó abre alas”, abrindo caminho, realmente, para a música irreverente e cheia de crítica sobre a política. Era o carnaval, principal festa popular brasileira até hoje, século XXI.

Quando Da Costa e Silva completou 35 anos de idade (1920), a sociedade brasileira descobriu algumas opções para as pessoas que estavam localizadas na classe mais baixa da sociedade mudarem de nível social. A música, por exemplo, se tornou uma oportunidade quando pôde ser usada como produto vendável, levando muitos a buscar profissionalização na área a fim de conquistar maior renda, fator primordial da classificação social no Brasil.

Na verdade, não será antes de 1939, com três gerações de músicos, o decair da estética nacionalista. Com a criação do grupo Música Viva, incentivado por Hans Joachim Koellreutter e por Egídio de Castro e Silva, é que se pode dizer que o dodecafonismo de Arnold Schöenberg passou a ter reflexos nas composições de artistas brasileiros.

Da Costa e Silva se inseriu em sua adolescência e na produção de suas primeiras obras, numa sociedade voltada para a expressão popular, para o aproveitamento das canções entoadas facilmente por todos, marcadas por ritmos próprios e característicos da gente simples, como manda a estética nacionalista vigente.

Não se constituiu um caminho fácil e laureado, de imediato. Apesar de artistas de outras paragens européias (espanhóis, russos, poloneses, checos e húngaros) já terem utilizado, com sucesso, o colorido popular em suas produções artísticas (cf. MARIZ, 2000: 113), no Brasil, esta estética sofreu resistência por causa da forte impregnação dos valores europeus anteriores cuja tônica recaía sobre a ópera italiana bem como sobre o Romantismo, a

---

[89] [A música acima de tudo].
[90] O Nacionalismo musical é conceituado por Vasco MARIZ (2000: 113) como “música escrita com sabor nacional, direto ou indireto, folclórico ou depurado”.

essa altura, já considerado "pegajoso"[91]. Outra fonte de resistência ao movimento nacionalista no Brasil foi a origem negra da maior parte da riqueza musical popular, material a ser aproveitado pelos artistas devotados à nova estética. A sociedade freqüentadora dos concertos tinha um *"certo desprezo por tudo o que pudesse proceder do povo"* (MARIZ, 2000: 113). A música popular era vista com preconceito: *" ... a vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!"* (BARRETO, 1996: 12). Aliás, este preconceito contra aquilo que é do povo perdurou por tempo prolongado, em terras brasileiras, apesar de se constituir reconhecida fonte de variedade de expressões artísticas.

MARIZ (2000: 113) estabeleceu os parâmetros temporais e as causas da rejeição ao popular: "Na realidade, essa música baseada no folclore já vinha obtendo aplausos na Europa havia talvez uns cinqüenta anos, mas a distância e os preconceitos pós-coloniais atrasam a sua consagração entre nós".

Foi tão marcante a presença do nacionalismo entre nós que a história da música no Brasil (cf. MARIZ, 2000) classificou, além das três gerações ditas "nacionalistas", mais duas gerações de músicos como pós-nacionalistas. O termo "nacionalista" percorreu, portanto, desde a época dos precursores do nacionalismo musical: Basílio Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Ernesto Nazareth (compositores da transição do século XIX para o século XX), até depois do manifesto Música Nova, com a segunda geração pós-nacionalista: Edino Krieger, Osvaldo Lacerda, Esther Scliar e Brenno Blauth (das últimas décadas do século XX). É decorrido um século e meio desde os precursores até a decadência do movimento, que não significa sua extinção, mas a perda de força como movimento predominante.

Da Costa e Silva pertencia à categoria dos jovens que migravam para os centros urbanos maiores (Recife, no seu caso) em busca dos estudos mais avançados; pode-se então afirmar ser ele um poeta situado na época do nacionalismo musical brasileiro. A sua relação com a sociedade, fazendo incursão pelo material disponível, faz-nos olhar a relação escritor versus sua obra como um propagador da música nacionalista a partir do momento em que seu trabalho foi recebido pela sociedade como uma verdadeira sinfonia, como um canto de louvor à sua terra natal e à sua gente.

---

[91] Termo usado por MARIZ (2000: 113). O Romantismo musical na Europa já perdurava desde 1810, segundo KIEFER (1977: 64).

Da vida musical do Brasil, registra-se, ao tempo do nascimento de Da Costa e Silva, a existência do Conservatório de Música do Rio de Janeiro[92], o comércio e a fabricação de instrumentos musicais[93], além de publicações sobre teoria, história e estética, de autores locais e também traduções. Ainda é marca de época a ópera brasileira em português com o sucesso do paulista Carlos Gomes, na Europa, carregando consigo todo um país desejoso de se afirmar artisticamente no cenário mundial. Enfim, a música nacional encontra seu "habitat" perfeito nas obras pianísticas daquele que incorporou a alma brasileira, Ernesto Nazareth (1863 a 1934). Mozart de Araújo assim se expressou sobre o fenômeno:

> *As características da música nacional foram de tal forma fixadas por ele e de tal modo ele se identificou com o jeito brasileiro de sentir a música, que a obra, perdendo embora a sua funcionalidade coreográfica imediata, se revalorizou, transformando-se hoje no maior repositório de fórmulas e constâncias rítmico-melódicas, jamais devidas, em qualquer tempo, a qualquer compositor de sua categoria.* (Mozart de Araújo – capa do LP "Ouro sobre Azul" – Ed. Chantecler; execução da Pianista Eudóxia de Barros. *Cf. KIEFER, 1977: 121*).

José Ramos TINHORÃO (1998: 207 – 304) destacou, para a transição do século XIX ao início do século XX, o momento histórico do Brasil República, da classe média, da vida noturna com seus tangos e cançonetas, além do lundu, do maxixe e do samba[94], do despontar das criações do povo, do som do campo na música da cidade. Por outro lado, foi esse o tempo do advento da música como "produto", no estilo americano (ragtime, fox-trote e charleston), observado na participação da cultura daquele país no Brasil, não somente no plano econômico-financeiro[95], mas até no plano ideológico, quando o *jazz* foi assumido como símbolo da liberdade (Ibdem: 251).

No que diz respeito ao espaço geográfico onde floresceu a vida musical brasileira, considere-se o Rio de Janeiro, a Bahia (o mais antigo centro cultural do Brasil) e São Paulo (com suas escolas de música, comércio de instrumentos musicais e impressos), além da sociedade pró-música. Na virada dos anos 1900, surgiu na cidade de Recife, em Pernambuco, a dança do frevo, evoluída dos passos da capoeiragem feitos pelos "jovens das grandes famílias e por valentões, abrindo caminho para as muitas bandas de música do Recife, desde meados do século XIX" (Ibdem: 225).

---

[92] Cujo decreto de criação é datado de 1847.
[93] Como por exemplo a fábrica de pianos de I. Beviláqua e M. Chesnay, datada de 1849.
[94] Ritmos tipicamente brasileiros.
[95] Dados detalhados em CASTRO, Ana Célia, 1979.

5.3 O Senegal e a França de Senghor

Léopold Sédar Senghor, o último na linha cronológica dos três poetas em foco nesta pesquisa, pode ser considerado um autêntico representante do artista do século XX - o migrante, o viajante. Na verdade, é um artista singular para este trabalho por encontrar-se originariamente no cruzamento de três etnias africanas. Uma explicação advinda dele mesmo afirma: *« encore que je sois culturellement enraciné dans la **sérérité**, mon père, sérère, était de lointaine origine **malinké** avec un nom et, probablement, une goutte de sang portugais, tandis que ma mère, sérère, était d'origine **peule** »*[96] (SENGHOR, 1990: 370).

Senegalês, nascido em Joal (1906), na província de Saloum, permaneceu no ambiente doméstico somente até atingir os sete anos de idade (1913), quando migrou para Joal, depois para Ngasobil, em seguida para Dakar para, aos 22 anos (1928), descobrir Paris e, em seguida, eliminar as fronteiras geográficas e culturais. Portanto, dois contextos se impõem na obra senghoriana: Senegal e França.

A migração está na própria origem do Senegal: segundo especialistas, "l'Afrique occidentale est passée directement de l'âge de Pierre à l'âge de Fer, quand les populations ont commencé à croîte et à se disperser dans la région. Ces movements migratoires se faisaient de façon extrêmement lente et progressive »[97] (BURKE e ELSE 2002 : 9-10). Mas, no século V, criou-se o primeiro grande Estado da região – o império do Ghana. A partir de então, vários impérios e reinos se estabeleceram nas terras senegalesas.

No início do século XX, quando Senghor nasceu (no dia 9 de outubro de 1906), Senegal era colônia francesa, terra de agricultores e camponeses respeitadores dos antepassados (acreditavam que podiam penetrar no reino dos mortos) e das crenças tradicionais dos Espíritos ("pangols") e de um princípio criador ("Roog sen") – convicções continuamente evocadas na obra do poeta.

Quando começou a Primeira Guerra Mundial, em 1914, Senghor freqüentou a missão católica de Joal, onde descobriu a religião cristã, a língua francesa e começou a reunir os primeiros elementos da mestiçagem cultural (Cf. SOREL 1995: 31). Nesse mesmo ano, Blaise Diagne, amigo de Senghor, tornou-se o primeiro deputado negro da Assembléia Nacional

---

[96] [Embora eu seja culturalmente enraizado na *sereridade*, meu pai, serere, era de origem remota *malinké* com um nome e, provavelmente, uma gota de sangue português, enquanto que minha mãe, serere, era de origem *peule*].

[97] [A África ocidental passou diretamente da idade da Pedra para a idade do ferro, quando populações começaram a propagar-se e a se dispersar pela região. Estes movimentos migratórios se faziam de maneira extremamente lenta e progressiva].

Francesa. E graças à ação deste político, em 1916, a cidadania francesa foi concedida aos nativos de Saint-Louis, Gorée, Dakar e Rufisque – as Quatro Comunidades do Senegal.

Em janeiro de 1933, quando Hitler subiu ao poder na Alemanha, impondo uma ditadura dominada pelo partido nazista, chamada de III Reich, Senghor estava na França (desde 1928), era aluno do "Lycée Louis-le-Grand", seduzido pelo "espírito de Paris" (Cf. BOURREL 1998: 6). Desenvolveu amizade com Georges Pompidou e com Aimé Césaire. Colaborou, ainda, com a "*Revue du Monde noir*", instrumento de aproximação com intelectuais antilhanos e negro-africanos. Ainda em 1933, Senghor viajou para Grécia e Turquia e animou uma associação de estudantes da África Ocidental (l'Afrique de l'Ouest). Em 1935, foi o primeiro africano a conquistar a Agregação em Gramática, título que permitia o exercício do magistério em nível médio e superior. Senghor permaneceu em terras francesas até o final da Segunda Guerra Mundial.

Em 1944, na Conferência de Brazzaville, o general De Gaulle esboçou um projeto para emancipação das colônias francesas.

Senghor retornou ao seu país natal, em 1945, ano do fim da Segunda Guerra, a fim de realizar pesquisas sobre a poesia *serere* e *wolof*. Esse fato será decisivo para sua vida política.

Léopold Sédar Senghor foi eleito Presidente da República do Senegal, no dia 5 de setembro de 1960, tendo como Primeiro Ministro, Mamadou Dia. Senghor permaneceu presidente do Senegal até 1980, quando anunciou sua saída da vida política, deixando o poder para seu Primeiro Ministro, Abdou Diouf. Nessa época, ele já tinha perdido seus amigos De Gaulle (em novembro de 1970) e Georges Pompidou (em abril de 1974). Senghor voltou a fixar residência em terras francesas, precisamente na cidade de Verson, próximo de Caen, na região da Normandia, juntamente com sua segunda esposa, originária desta região, Colette Hubert, onde, em 1995, participou da inauguração do Espaço Senghor.

Outra alegria para o grande poeta aconteceu em 1990, quando assistiu à inauguração da Universidade Internacional Senghor, em Alexandria, no Egito.

O antigo presidente do Senegal faleceu aos 95 anos de idade, em 20 de dezembro de 2001, no território francês, em sua residência de Verson.

5.3.1 As literaturas senegalesa e francesa na época de Senghor

Léopold Sédar Senghor se situou entre a literatura senegalesa e a literatura francesa, ou melhor, transitou tanto em uma como na outra. Constituiu uma síntese cultural a partir do momento em que, como parte de um povo colonizado pela cultura francesa, não deixou a

tradição senegalesa, serere por excelência, ser suplantada pelos usos e costumes da potência dominante.

Apesar da literatura senegalesa de língua francesa nascer no século XX, ela está calcada na tradição oral dos *griots*, músicos e contadores das histórias do povo, no universo apaixonante das epopéias, dos contos e das lendas daquela cultura.

Enquanto no Senegal do século XX, a literatura estava passando da tradição oral para a fase da escrita, a França já era detentora de uma história de documentos escritos de aproximadamente onze séculos, haja vista que: *"Les 'Serments de Strasbourg', qui scellent en 842 l'alliance entre Charles le Chauve et Louis le Germanique, rédigés en langue romane et en langue germanique, sont considérés comme le plus ancien document écrit en français. »*[98] (ACADEMIE FRANÇAISE, 2002).

Logo após o nascimento de Senghor, em 1907, surgiu o livro *l'Évolution créatice*, do filósofo Henri Bergson[99]. Quando Senghor contava com apenas cinco anos de idade (1911), dois grandes nomes da literatura francesa se fazem presentes através de suas obras: Paul Claudel, com *Cinq Grandes Odes*[100], e Saint-John Perse, com *Eloges*[101].

Assim, a literatura francesa continuou a produzir o que na época era apreciado, na cultura européia: *Anthologie nègre*, de Blaise Cendrars (1920), *Manifestes du Surréalisme*[102] (1924-1930), de André Breton (1896-1966), o livro de Marcel Proust intitulado *A la recherche du temps perdu*[103], publicado em 1927. Na verdade, fala-se de cultura européia, mas, quando se faz uma observação mais detalhada da história geral, pode-se constatar, juntamente com Senghor que:

> *Depuis leur Re-naissance, aux XVI^e^ et XVIII^e^ siècles, les lettres et arts français, et singulièrement la poésie, ont reçu et digeré, non seulement les "materiaux", comme le*

---

[98] ['*As Sementes de Strasbourg'*, que selam em 842 a aliança entre Charles le Chauve (o Careca) e Louis le Germanique (o Alemão), redigidas em língua romana e em língua alemã, são consideradas como o mais antigo documento escrito em francês].

[99] Uma das obras influenciadoras da literatura dita contemporânea (do século XX), na França.

[100] Nesta obra, Claudel, escritor, diplomata e poeta francês, mostrou que [as aspirações contraditórias do homem, o conflito entre a carne e o espírito não podem ser resolvidos senão com uma superação de si mesmo e com o reconhecimento do amor salvador de Deus] (Le Petit Larousse Ilustré 2002).

[101] É também poeta e diplomata francês. *Eloges* é uma [coleção de versos longos com palavras exóticas que lançam em um movimento épico uma meditação sobre os elementos, as civilizações e o destino humano] (Le Petit Larousse Ilustré 2002).

[102] Breton adotou a palavra Surrealismo (em 1919) em homenagem ao seu criador Apollinaire(1917), com o mesmo sentido original: *"le nouveau mode d'expression pure"*[a nova maneira de expressão pura]. Essa nova maneira seria escrever sem fazer intervir o espírito crítico nem o julgamento (Cf. VANBERGEN, s.d.: 65).

[103] [Em busca do tempo perdido]. Uma nova concepção de romance, onde o mundo é visto através de uma consciência. Como bem Vanbergen afirma: *Proust se faisait donc de son oeuvre une image spatiale: les éléments se disposent dans un espace* (S. d.: 46) [Proust fazia de sua obra uma imagem espacial: os elementos se dispõem num espaço].

> *souligne Maulnier, mais encore les valeurs des autres civilisations. Ce furent, d'abord, des apports européens – méditerranéens, germaniques et slaves -, puis des apports asiatiques – árabes iraniens et indiens, chinois et japonais -, maintenant, des apports negro-africains .*[104](SENGHOR, 1990 : 371-372).

E o mundo negro se fez presente, e de maneira natural, acrescentando ao intelectualismo, à razão e à precisão dessa língua, os ritmos e as imagens da cultura africana. Os símbolos africanos se fazem presentes considerados não só como conhecimento, mas também como objeto de prática na mística negro-africana, tanto nos rituais, com suas fórmulas verbais, como nos poemas, nos cantos, nos gestos, nas danças e na vida das pessoas.

Um dos primeiros senegaleses a se destacar foi Ousmane Socé Diop, com o romance *Karim*, publicado na década de 30. A criação da *Revue du Monde noir,* em 1931, mesmo ano da Exposição colonial, em Paris. Outro fato de ênfase negra foi o relançamento do jornal *L'Etudiant noir* pelos amigos Aimée Césaire e Léopold Sédar Senghor, com o intuito de defender os valores da Negritude, termo cujo sentido foi explicado por Césaire da seguinte maneira: *"la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture"*[105] (BOURREL,1998 : 8).

Depois da Segunda Guerra Mundial, a literatura francesa foi representada por uma geração que tentou a todo custo redefinir uma atitude coerente diante da vida. Assim se tornou importante a definição dada por VANBEERGEN para o contexto:

> *L'expérience de la guerre va accentuer ce sentiment*[106]*. Chacun, en effet, devra y choisir son camp, après avois perdu ses repères ou ses références habituels; les "familles spirituelles" ont presque toutes été divisées. Chacun a dû faire son choix dans la solitude*[107]. (s.d.: 101).

A literatura estava assumindo o compromisso de engajamento. VANBERGEN (s.d.) afirmou ser o período de 1945 a 1950 marcado por três correntes sob o signo deste engajamento: o existencialismo, o personalismo e o marxismo (p. 163-164). Apesar das

---

[104] [Desde sua Re-nascença, nos séculos XVI e XVIII, as letras e artes francesas, e singularmente a poesia, receberam e digeriram, não somente os "materiais", como destaca Maulnier, mas ainda os valores de outras civilizações. Primeiro, foram as contribuições européias – mediterrâneas, alemãs e eslavas – depois, as contribuições asiáticas – árabes, iranianas e indianas, chinesas e japonesas -, agora, as contribuições negro-africanas].

[105] [o simples reconhecimento do fato de ser negro, e a aceitação desse fato, de nosso destino de negro, de nossa história e de nossa cultura].

[106] [de historicidade e de responsabilidade]. Sentimento de que a situação que se vive no momento é relativa, que estruturas políticas e sociais são, de certa forma, determinadas pelas condições históricas, portanto, sujeitas à mudanças e flutuações.

[107] "A experiência da guerra vai acentuar esse sentimento. Cada um, com efeito, deverá escolher seu campo, depois de ter perdido seus pontos de orientação (sua bússola) ou suas referências habituais; as "famílias espirituais" foram quase todas divididas. Cada um deve fazer sua escolha dentro da solidão".

diferenças, eles são unânimes em afirmar que um escrito deve ser testemunho de engajamento para que seja válido.

Os artistas inseridos nesse universo não têm outro comportamento senão o de rejeitar o estetismo através da recusa de se retirar do mundo, de ser espectador e de retornar a um humanismo. E então entraram em cena: André Malraux, com o ensaio sobre arte *Voix du Silence* (1951), que desenvolve o tema do humanismo trágico; Albert Camus que tomou partido por um humanismo alicerçado na justiça e na solidariedade em *Lettres à un ami allemand* e em *La Peste,* ambos datados de 1947 ; Sartre, afirmando que *L'existentialisme est un humanisme* (livro de 1947) ; Henri Lefèbre, defendendo um humanismo dialético em *L'existentialisme* (de 1946) e, por fim, de André Gide, com *Thésée* (de 1946).

Nesse ambiente Senghor publicou sua primeira coleção de poemas: *Chants d'ombre* (1945), seguida do nascimento da revista *Présence Africaine*, que reunia num mesmo grupo Senghor, Aimé Césaire, Jean-Paul Sartre, Albert Camus e Théodore Monod. E Senghor não parou aí, publicou *Hosties noires* e sua *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, em 1948.

Depois da independência do Senegal, em 1960, numerosos são os artistas devotados à produção de poemas e romances, a maior parte publicada em francês ou em dialetos da região. Destacou-se a figura de Sembène Ousmane, um dos mais conhecidos do Senegal, com *Le Docker Noir* (publicado em *Présence Africaine,* 1981), onde descreveu sua experiência vivida na década de 50, no porto de Marseille (França). Com Guelwaar (*Présence Africaine,* 1996), Sembène Ousmane atacou a corrupção e outros males que pesavam sobre a África.

A partir desse tempo, a literatura francesa contou com um novo poeta que também se tornou crítico literário e o primeiro a comentar sua própria obra. Sem desconhecer sua classificação como homem político, divulgador conhecido por todo o mundo do conceito de negritude, aqui se encontrou o ponto de confluência das duas literaturas em foco: Senghor é citado e reconhecido tanto na literatura senegalesa, da qual é considerado como o autor mais conhecido, como na literatura francesa, e foi, inclusive, eleito para a Academia Francesa, em 1983.

Nacionalista ardente, Senghor trabalhou sua obra abordando os temas da literatura senegalesa, como os valores dos ancestrais, dos ritos tradicionais de seu povo, da língua serere (difícil de ser entendida pelos leitores europeus e, por isso, foi necessário acrescentar um glossário aos seus livros de poemas), a luta do povo negro de seu torrão pela liberdade, sua mãe, sua família e a saudade sentida como estudante, em Paris.

Aproximando-se o final do século XX, a literatura tinha um papel a desempenhar, o de provocadora de mudanças e de construções pela participação do leitor, agora, convidado a ter sua contribuição direta na obra. Isso produziu mudanças nas dimensões do mundo literário, levando pessoas de outras paragens a se identificarem e a se reconhecerem na obra dos artistas, das mais diferentes posições geográficas.

5.3.2 A música na França e no Senegal na época de Senghor

É surpreendente a concomitância de revolução e de continuísmo no cenário musical francês do século XX. Mais que exportar, a França conheceu muito bem o processo de importar, pois o acolhimento e a difusão são marcas indeléveis do comportamento do mundo artístico do País. Muitos artistas de outras paragens foram se instalar ali em busca de reconhecimento e de confirmação para seu trabalho. Com tantos artistas estrangeiros lá se instalando para produzir, Paris talvez não seja mais a capital da música nova, mas tornou-se o lugar onde se toca mais música.

A França entrou no século XX com obras a serem distintas no mundo inteiro: os artistas se chamavam Debussy e Ravel. Claude Debussy criou o drama musical *Pelléas et Mélisande*. Essa peça na qual se unem a expressão dramática à musical é uma adaptação de uma obra de Maeterlinck[108]. Debussy buscou inspiração em recursos artísticos antigos e construiu um tipo de arte que privilegia o recitativo. Ravel conheceu a glória durante seu tempo de vida, não só na França mas também no exterior, chegando até aos Estados Unidos. O estilo de música francesa se afirmou perante o mundo como : charmosa, refinada e sensual.

O *Dictionnaire de la Musique* (1996) destaca como característica musical francesa para o século XX o retorno ao religioso. Sob o protecionismo da Igreja (principalmente católica), desenvolveu-se uma linha de compositores que também são organistas, seguindo as passadas de Bach.

Um século marcado por dois conflitos mundiais não poderia ficar alheio a suas conseqüências : depois da Primeira Guerra, houve um encaminhamento para o divertimento, para a música leve, simples, popular (sob a influência do *jazz*) ; a Segunda Guerra, porém, dirigiu a música francesa para a ambição do progresso. Dessa fase após-guerra, dois movimentos ficaram para a história : a música serial (Boulez) e a música concreta (Pierre Schaeffer e Pierre Henry). Desta última, brotará a música eletroacústica.

---

[108] Maurice Maeterlinck é escritor belga que casa o simbolismo e o misticismo nos seus dramas. Escreveu *Pelléas et Mélisande* em 1892.

Outro fato relativo à música é que a França, já conhecendo bem o *jazz*, recebeu o ritmo do *rap* que, em 1991, chegou por aquelas terras e se estabeleceu.

Segundo BURKE e ELSE (2002: 46), a música do Senegal pode ser estudada a partir de dois momentos distintos : a música tradicional e a moderna.

O país de origem de Léopold Sédar Senghor possui, como todos os países da África, uma tradição musical oral que perpassa toda a vida da comunidade, apesar da raridade de documentos que comprovem o fato (WACHSMANN 1971: X). NKETIA (1971: 21-24) afirma que bem antes da chegada dos portugueses, no século XV, nas terras africanas, já se tinha notícia de intercâmbio de expressões e de instrumentos musicais entre os povos daquele continente, possuindo, inclusive caráter bem definido: era uma música no estilo tribal. NKETIA (idem) continua afirmando que a música teve importância inclusive na organização territorial quando guerras foram feitas ao som de tambores e de cantos próprios. Citamos BURKE e ELSE (2002: 46) para situar a prática musical no país senegalês:

> *Au Senegal, la musique est partout: fort et grave chez les marchands de cassettes, pure et douce dans la bouche des chanteurs, déformée à la radio des taxis-brousse, en toile de fond dans les restaurants et à plein volume dans les bars et le discothèques*[109].

Uma figura que não pode ficar fora de uma caracterização da cultura musical do Senegal é a dos *griots.* Procedentes de classe social de baixa condição financeira e sem posição social de destaque, esses elementos sobressaem através de sua arte de representar. Músicos (sejam homens ou mulheres), eles estão em todas as festas e solenidades.

Tolia NIKIPROWETZKY (1962) descreveu bem detalhadamente a função social dos *griots* na sociedade africana, no livro *Les Griots du Sénégal et leurs instruments.*

Senghor mesmo tem a sua vinda ao mundo anunciada já musicalmente pelas mulheres (provavelmente *griots*), fato citado por Jaqueline SOREL:

> *A Fadiouth, l'île aux coquillages située sur la petite côte du Sénégal, les femmes chantent la légende d'un enfant prédestiné. Elles racontent, au rhythme de leurs battements de mains, ce qui se passa au village voisin de Joal, en ce jour de 1906, dans la maison du notable Basile Diogoye Senghor*[110]. (1995: 11).

---

[109] [No Senegal, a música está em todo lugar: forte e grave com os comerciantes de fitas cassetes, pura e doce na boca dos cantores, deformada através da transmissão radiofônica nos táxis, ou na função de música-ambiente nos restaurantes e a pleno volume nos bares e discotecas.].

[110] [Em Fadiouth, a ilha das conchas situada na pequena costa do Senegal, as mulheres cantam a lenda de uma criança predestinada. Elas narram, ao ritmo dos batimentos de suas mãos, o que se passa na vila vizinha de Joal, neste dia de 1906, na casa do notável Basile Diogoye Senghor.].

A coincidência do lugar – Joal –, da data – 1906 -, e do nome do pai do poeta não deixa dúvidas de que a criança predita é Senghor.

A música moderna do Senegal teve sua origem pelos idos de 1960, quando os senegaleses voltaram-se para a música cubana. Cantavam em espanhol, mesmo sem compreender bem o significado das palavras entoadas. Nos anos 70, é a época das orquestras, iniciadas por Ibra Kass, criando a *Star Band de Dakar*.

Os ritmos executados no Senegal são de diversos estilos: alguns cultivam os ritmos cubanos como a *salsa*. Outros incorporam sons latinos aos ritmos tradicionais para construir músicas para dançar, como o *mbalax*. O *jazz* também é associado à música tradicional africana e concede glória ao grupo *Xalam* até 1989, quando faleceu seu cantor Baaba Maal.

De riqueza inigualável, a música africana de ambos os momentos de seu desenvolvimento (tradicional e moderna), participam da construção dos poemas de Léopold Sédar Senghor.

Atingindo o ponto propício desta pesquisa, vejamos como se apresenta e se comporta em termos de valor lexical, o vocabulário sonoro-musical dos autores.

SEGUNDA PARTE: CONFLUÊNCIAS LITERÁRIAS E ARTÍSTICAS

6 CONFIGURANDO O LÉXICO SONORO-MUSICAL

Great is the power of music over a people!
Walt Whitman (1920: 345)

Iniciamos, neste capítulo, o detalhamento do objeto buscado: como o universo sonoro-musical se apresenta através do vocabulário e da temática na obra de cada um dos três artistas escolhidos. Usando o recurso do programa Stablex, agora processando os dados específicos desta pesquisa, passamos a explorar o léxico sonoro-musical emprestado à literatura, pista para a análise sonoro-musical.

6.1 Vocabulário Específico - LEMATIZAÇÃO[111]

Após a caracterização do *corpus* da pesquisa como um todo, destacando o vocabulário preferencial de cada autor, de acordo com o método adotado, procedemos a caracterização do léxico sonoro-musical também de cada um através do processo de *Lematização* dos itens sonoro-musicais. O intuito é verificar a carga semântica (o peso intensivo) desses grupos de elementos tanto em nível de cada variável como em nível de *corpus* de cada autor.

[111] Processo que consiste em reunir itens lexicais do mesmo campo semântico.

Para desenvolver este trabalho, delimitamos os seguintes campos temáticos: 1. Formas musicais; 2. Menções ao universo sonoro-musical (instrumentos musicais, grupos musicais, profissão de músico, qualidades sonoras, elementos de música, emissões sonoras, ações para emissão ou percepção do som); 3. Intertextualidade musical.

Tendo elaborado relação dos itens enquadráveis nas categorias temáticas acima, a partir de leitura do *corpus* de cada autor, pinçamos da planilha léxico da MACRO (CAMLONG e BELTRAN, 2004d) as linhas correspondentes a esses itens lexicais e procedemos a soma de cada coluna (obtendo o peso extensivo do vocabulário) para, em seguida, levar o resultado à planilha *Règle*, a fim de calcular o valor lexical (peso intensivo) do léxico lematizado. O gráfico de cada resultado obtido mostra exatamente o percurso do vocabulário sonoro-musical na obra de cada autor.

Iniciando sempre por Walt Whitman, veja-se abaixo uma pequena amostra do léxico composto de 826 itens, citados 4950 vezes, organizados em ordem alfabética.

Léxico 2 – WW – Lematização do vocabulário sonoro-musical

WW - Lematização do vocabulário sonoro-musical																	
Ord	**Item**	**Tot**	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**	**T8**	**T9**	**T10**	**T11**	**T12**	**T13**	**T14**	**T15**	**T16**
1	acclamation	1															1	
2	accompaniment	1			1													
3	accord	1			1													
4	agnus-dei	1									1							
5	ahoy	1	1															
6	airs	8		1	1						3	1		2				
7	alarm	3	1		1						1							
8	alarm-bells	1	1															
9	alarm-d	3							1			2						
10	alboni	1									1							
816	whistles	1	1															
817	whistling	4	2				1				1							
818	whizz	2	1						1									
819	whizzing	1	1															
820	william-tell	1									1							
821	Ya-honk	1	1															
822	yaws	1	1															
823	yell	1			1													
824	yelling	1	1															
825	yells	1								1								
826	yonnondio	4													4			
TOTAL		**4950**	**729**	**715**	**841**	**169**	**237**	**86**	**541**	**250**	**727**	**160**	**254**	**145**	**217**	**146**	**50**	**223**

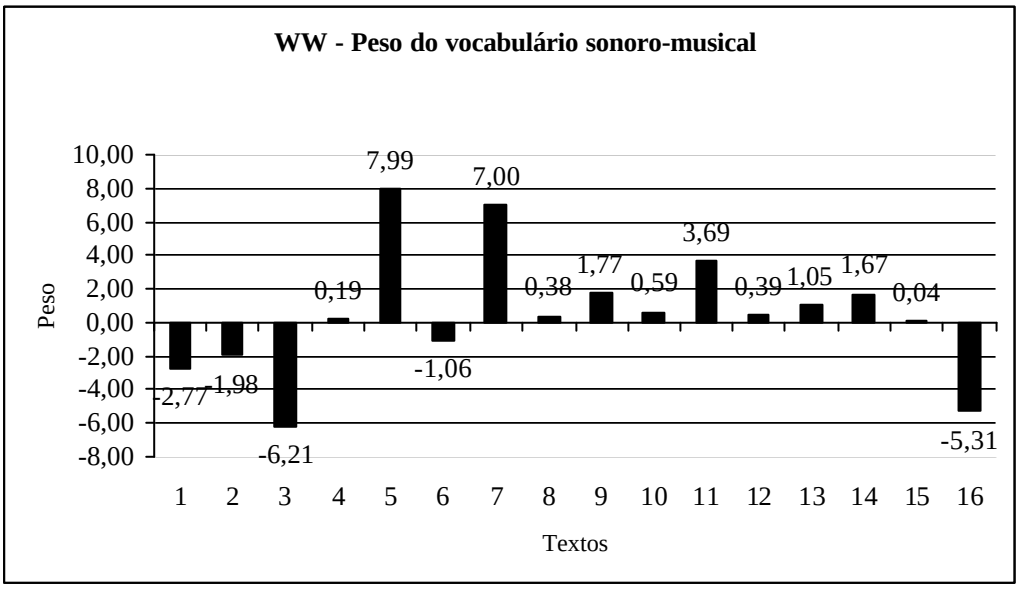
A última linha corresponde à somatória dos valores de cada coluna da lematização completa. O resultado encontrado desse vocabulário na planilha *Règle* foi o seguinte:

Tabela 1 - WW – Peso lexical do vocabulário sonoro-musical

WW - Peso do vocabulário sonoro-musical																
Tot	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**	**T8**	**T9**	**T10**	**T11**	**T12**	**T13**	**T14**	**T15**	**T16**
4950	729	175	841	169	237	86	541	250	727	160	254	145	217	146	50	223
7,44	-2,77	-1,98	-6,21	0,19	7,99	-1,06	7,00	0,38	1,77	0,59	3,69	0,39	1,05	1,67	0,04	-5,31

O primeiro valor a ser considerado é o de +7,44 para a coluna da freqüência total. Isto indica que, de maneira geral, o vocabulário em estudo se configura como preferencial, pois está situado em nível basilar acima de +1,96. Portanto, pode-se afirmar que a obra whitmaniana explora, seleciona e usa cuidadosamente o vocabulário relativo ao som e à música. Traçando o gráfico com os dados acima, tem-se uma visão do peso do vocabulário em destaque, ventilado pelos Textos do *corpus* whitmaniano, mais fácil para observação:

Gráfico 11 – WW - Peso lexical do vocabulário sonoro-musical



A visualização gráfica permite localizar, logo de início, os extremos: a coleção possuidora de maior peso lexical é T5 – *Sea-Drift* – e aquela que apresenta menor valor para o vocabulário sonoro-musical é T3 – *Calamus*.

Dividindo o léxico construído em regiões, tem-se três coleções de poemas esmeradas no uso do vocabulário específico sonoro-musical – o vocabulário preferencial (com valores acima de +1,96): T5 – *Sea-Drift*; T7 – *Drum-Taps* e T11 – *From Noon to Starry Night*.

No âmbito do vocabulário básico (limites de –1,96 a +1,96), encontram-se nove dos dezesseis Textos aqui considerados: T4 – *Birds of Passage*; T6 – *By the Roadside*; T8 – *Memories of President Lincoln*; T9 – *Autumn rivulets;* T10 – *Whispers of Heavenly Death*; T12 – *Songs of Parting*; T13 – *Sands at Seventy*; T14 – *Good-Bye My Fancy*; e T15 – *Old Age Echoes*.

Dentro dos limites do vocabulário básico, ZAPPAROLI & CAMLONG (2002: 48) distinguem três áreas de vocabulário que, no caso, especificam detalhes desta zona do léxico sonoro-musical: o vocabulário *básico fundamental*, ou *vocabulário restritamente básico*, cujo peso lexical gira em torno da media reduzida a zero (-1 a +1), e se compõe de itens fortemente concentrado no tronco comum; o *vocabulário com tendência positiva*, cujo peso fica entre +1 e +1,96, e inclui itens de referencial temático; e, por ultimo, o *vocabulário com tendência negativa*, cujo peso é menor que –1, mas, acima de -1,96, formado, principalmente, pelos itens de articulação do discurso, sem referenciais temáticos.

Olhando novamente para a obra whitmaniana, das nove coleções que compõem o vocabulário básico cinco situam-se no âmbito do vocabulário restritamente básico: T4 – *Birds of Passage* (+0,19); T8 – *Memories of President Lincoln* (+0,38); T10 – *Whispers of Heavenly Death* (+0,59); T12 – *Songs of Parting* (+0,39); e T15 – *Old Age Echoes* (+0,04). Todas na região positiva do gráfico.

Distinguem-se, ainda, T9 – *Autumn rivulets*; T13 – *Sands at seventy* e T14 – *Good-Bye my Fancy*, constituindo o vocabulário básico com tendência positiva, e T6 – *By the roadside*, com peso –1,06, constituindo o vocabulário básico com tendência negativa.

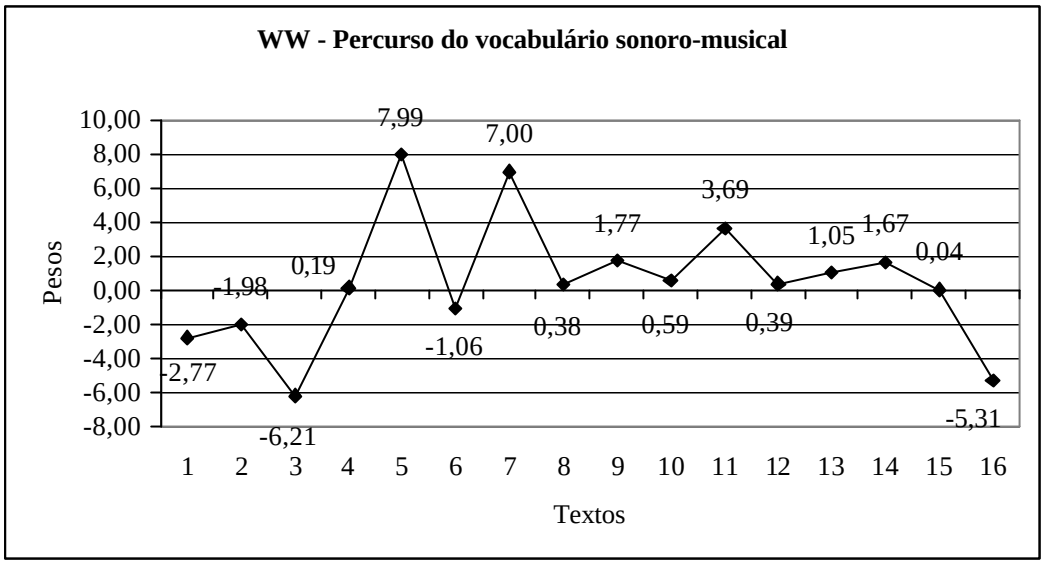
Por último, somente quatro dos dezesseis textos aqui referidos apresentam valores abaixo de –1,96, região própria do vocabulário diferencial ou de rejeição da obra: T1 - *Inscriptions*; T2 – *Children of Adam;* T3 - *Calamus*; e T16 – *Early Poems.*

Portanto, o vocabulário sonoro-musical na obra whitmaniana ocupa lugar principalmente básico (em nove Textos), tendendo para o preferencial, porque soma doze coleções nesta direção e deixando a região de rejeição com apenas quatro Textos.

Nota-se, facilmente, o percurso traçado por esse vocabulário na obra whitmaniana através do gráfico 12.

É evidente que não se trata de um uso uniforme, mas, bem pelo contrário, marcado por desníveis bem acentuados. Não seria bem pertinente pensar numa construção de linha melódica, onde cada Texto seria uma nota?

Gráfico 12 – WW – Percurso do vocabulário sonoro-musical



Partindo para o segundo autor, por ordem cronológica, Da Costa e Silva, os 404 itens do vocabulário específico sonoro-musical configuram o léxico que segue como exemplo, contendo apenas um pequeno trecho do início e outro do final.

Léxico 3 – DCS – Lematização do vocabulário sonoro-musical

DCS - Lematização do vocabulário sonoro-musical									
Ord	**Léxico**	**Tot**	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**
1	aboio	2		2					
2	aedo	2				1		1	
3	ai	15	6	2		1	4		2
4	ais	3	1	1			1		
5	aleluia	4	2	1				1	
6	aleluias	1	1						
7	algazarra	1		1					
8	antífonas	1	1						
9	arauto	1		1					
10	arfar	1		1					
395	zabumbas	2						1	1
396	zine	3		3					
397	zinem	1		1					
398	zoa	1						1	
399	zoando	1		1					
400	zumbe	2		2					
401	zumbindo	1						1	
402	zunindo	1		1					
403	zunir	2		2					
404	zunzuns	1		1					
Total		**904**	**172**	**366**	**24**	**113**	**102**	**23**	**44**

Transportando os valores obtidos para a *Regra* da Macro, são-nos apresentados os seguintes resultados como peso do vocabulário específico em cada uma das coleções de poemas:

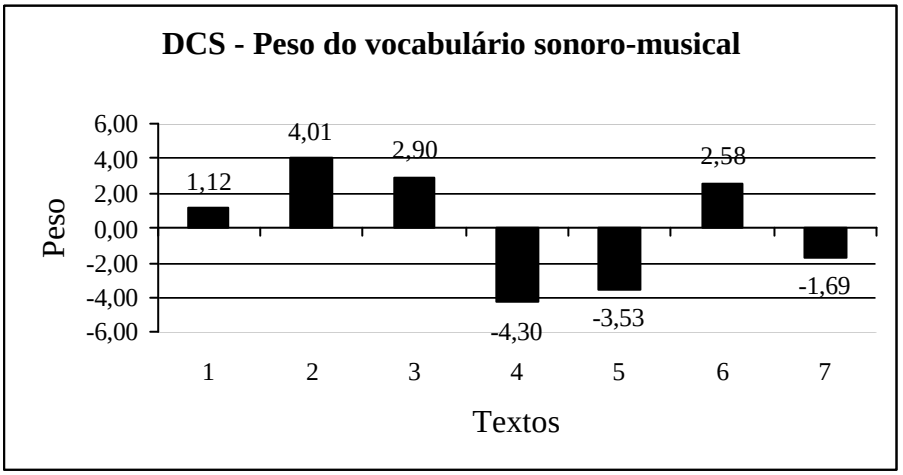
Tabela 2 - DCS – Peso do vocabulário sonoro-musical

DCS - Peso do vocabulário sonoro-musical							
Total	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**
904	172	366	24	113	102	83	44
1,10	1,12	4,01	2,90	-4,30	-3,53	2,58	-1,69

Primeiramente, o *corpus* dacostiano situa o vocabulário sonoro-musical na região do vocabulário básico, com peso intensivo de +1,10. Isso indica um uso comum e trivial dos itens envolvidos, de maneira geral, na composição poética.

Visualizando graficamente o peso intensivo do vocabulário sonoro-musical em cada Texto dessa obra, tem-se:

Gráfico 13 - DCS – Peso do vocabulário sonoro-musical



Os extremos chamam atenção: T2 – *Zodíaco* – com o maior peso (+4,01) e T4 – *Pandora* – com o menor (-4,30).

Nota-se ainda que em 2 – *Zodíaco,* 3 – *Verhaeren* e 6 – *Alhambra,* o lugar do vocabulário sonoro-musical é de privilégio, posicionando-se dentro do vocabulário preferencial da obra; nos Textos 1 - *Sangue* e 7 - *Documentos*, esse mesmo grupo de itens lexicais é tratado como vocabulário básico porém essencial da obra enquanto que somente nos textos 4 – *Pandora* e, 5 – *Verônica* esse vocabulário está na região diferencial, de rejeição.

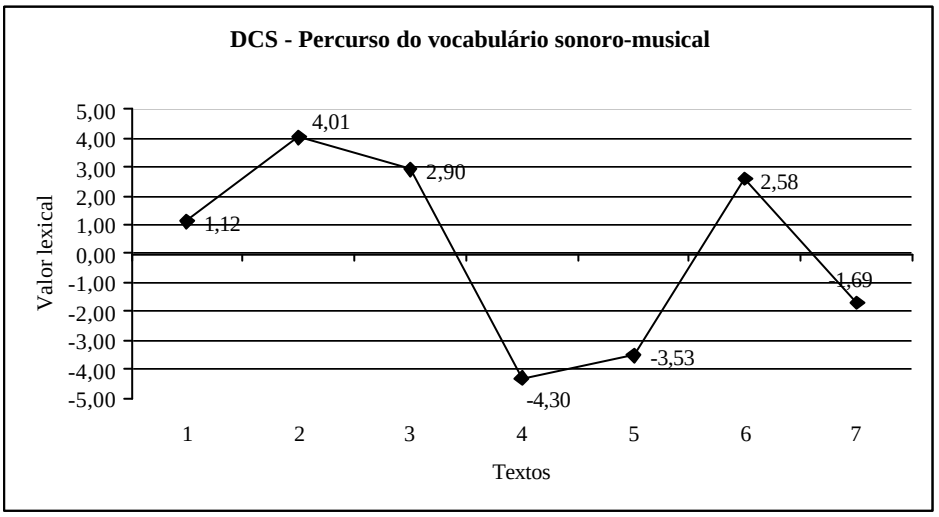
Se detalharmos a zona do vocabulário básico nas três áreas citadas anteriormente, ele se configura com: uma coleção na área de vocabulário básico com tendência positiva, T1 – *Sangue* – com peso +1,12, nenhuma na área restritamente básica, e apenas uma, na área o vocabulário básico com tendência negativa, T7 – *Documentos* – com peso –1,69.

O fato de não haver coleção alguma na área restritamente básica, coloca a obra de Da Costa e Silva em posição peculiar, quanto ao vocabulário sonoro-musical. Isso prova que o artista é altamente estratégico no uso do citado vocabulário na construção do seu discurso poético. Não é o estritamente comum, ou o puramente trivial, o objetivo para com esse conjunto de itens lexicais.

Portanto, são quatro coleções na região positiva do gráfico (T1, T2, T3 e T6) e três na negativa (T4, T5 e T7), deixando apenas duas na área de rejeição (T4 e T5).

Finalmente, traçando o percurso realizado pelo vocabulário sonoro-musical na obra dacostiana, tem-se:

Gráfico 14 - DCS - Percurso do vocabulário sonoro-musical



Caminhando de uma para outra coleção dacostiana, encontram-se altos e baixos em relação ao peso do vocabulário sonoro-musical, mas, permanece o saldo positivo de Textos favoráveis ao estudo músico-literário.

Dos textos poéticos de Léopold Sédar Senghor pinçamos os 560 itens pertencentes ao vocabulário sonoro-musical. Daí, foi possível elaborar uma lista completa, por ordem alfabética dos citados itens, com seus respectivos usos em cada Texto (peso extensivo). Abaixo, um pequeno excerto do início e do final do citado léxico.

Léxico 4 – S - Lematização do vocabulário sonoro-musical

SENGHOR – Lematização do vocabulário sonoro-musical										
Ord	**Léxico**	**Tot**	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**	**T8**
1	aboie	1							1	
2	aboiements	2				1		1		
3	aboient	2		1		1				
4	aboyé	1			1					
5	acclame	1							1	
6	accompagnaient	1	1							
7	accompagnait	2				1				1
8	accompagnent	6	3	2	1					
9	accompagner	1								1
10	accompagneras	1							1	
552	troubadour	1			1					
553	unisson	2	1		1					
554	vibrant	1						1		
555	vibrante	2			1			1		
556	vibrantes	2						2		
557	vibrants	2						2		
558	vibration	2	1			1				
559	voix	140	13	25	59	19	2	8	13	1
560	waï	3			1	2				
561	wa-wa-wâ	1	1							
TOTAL		**2408**	**370**	**302**	**471**	**447**	**60**	**193**	**472**	**93**

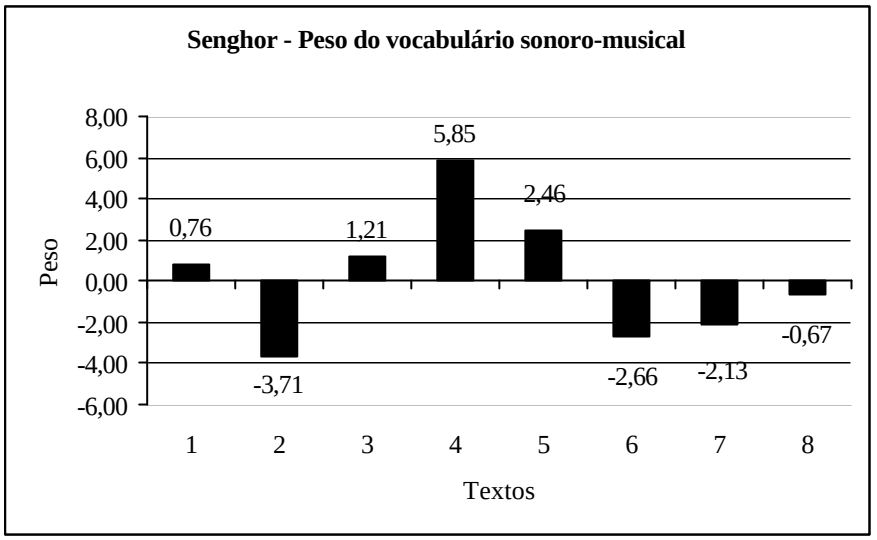
Transportando os valores obtidos na somatória das freqüências dos itens lexicais para a planilha *Regra* da *Macro*, obtêm-se os seguintes pesos intensivos para o conjunto total do vocabulário dentro da obra:

Tabela 3 – S – Peso lexical do vocabulário sonoro-musical

SENGHOR - PESO LEXICAL DO VOC. SONORO-MUSICAL								
Total	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**	**T8**
2408	370	302	471	447	60	193	472	93
1,11	0,76	-3,71	1,21	5,85	2,46	-2,66	-2,13	-0,67

A primeira anotação que podemos fazer do resultado acima é que o vocabulário sonoro-musical, composto de 2408 ocorrências, ocupa, como um todo na obra de Senghor, um lugar comum, trivial, situando-se dentro do vocabulário básico da obra, com peso intensivo +1,11. Vejamos, então, como se comporta o citado vocabulário em cada uma das coleções de poemas:

Gráfico 15 – S – Peso lexical do vocabulário sonoro-musical



Mais uma vez, os extremos em primeiro lugar. Na região positiva, o Texto 4 - *Nocturnes* - com peso +5,85; e na região negativa, o Texto 2 – *Hosties Noires* – com peso igual a –3,71.

Dos oito Textos senghorianos, exatamente a metade (quatro) está registrada na parte positiva do gráfico: T1 – *Chants d'ombre* (+0,76), T3 – *Éthiopiques* (+1,21), T4 – *Nocturnes* (+5,85) e T5 – *Poèmes divers* (+2,46). Na parte negativa, a outra metade dos Textos: T2 – *Hosties Noires* (-3,71), T6 – *Lettres d'hivernage* (-2,66), T7 – *Élégies Majeures* (-2,13) e T8 – *Poèmes Perdus* (-0,67).

Duas das oito coleções possuem peso acentuadamente positivo (acima de +1,96): T4 – *Nocturnes*, peso = +5,85, e T5 – *Poèmes Divers*, +2,46.

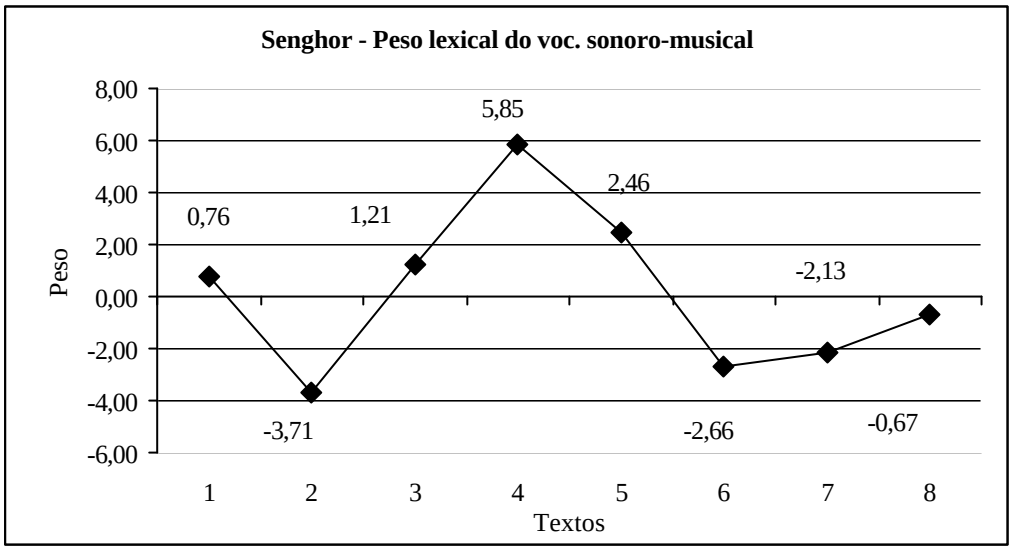
Na região média (entre –1,96 e +1,96), situam-se três coleções: T1 – *Chants d'ombre*, com peso = +0,76; T3 – *Éthiopiques*, com peso = +1,21; e T8 – *Poèmes Perdus*, cujo peso é –0,67.

Detalhando a região básica, também três coleções, sendo: uma coleção ocupando a área básica com tendência positiva – T3 – *Éthiopiques* –; e duas na área restritamente básica – T1 – *Chants d'ombre* -, e T8 – *Poèmes Perdus*; nenhuma está situada na área básica com tendência negativa.

Situadas na região do vocabulário diferencial (abaixo de –1,96) são também três coleções: T2 – *Hosties Noires*, peso = -3,71; T6 – *Lettres d'hivernage*, com peso igual a –2,66; e T7 – *Élégies Majeures*, cujo peso é –2,13.

Traçando o percurso do vocabulário sonoro-musical dentro da obra de Senghor, obtém-se o seguinte:

Gráfico 16 – S – Percurso do vocabulário sonoro-musical



O vocabulário específico sonoro-musical se apresenta como elemento importante para a definição temática da obra do poeta senegalês em três coleções (T3, T4 e T5). O número três é realmente uma constante na estruturação dos Textos senghorianos. Em se tratando do vocabulário sonoro-musical, três sugere logo o ritmo não quadrado (binário ou quaternário), o ritmo da valsa, circular, dançante. Não seria um detalhe do poeta transgressor, não afeito aos moldes rígidos, inserido na vanguarda?

Apesar de ser, considerando-se o léxico geral de toda a obra senghoriana, mal-matrizado[112], o vocabulário específico sonoro-musical de Senghor localiza-se em nível do uso trivial, do comum, e permite abordagem músico-literária.

Algumas conclusões são possíveis, no que diz respeito à extensão dos vocabulários no *corpus* deste trabalho:

Primeiro, numa visão abrangente, pode-se afirmar que Walt Whitman oferece 75% (12 do total de 16 Textos) de sua obra como campo próprio para o estudo que aqui é proposto. Isso se explica através dos seguintes dados: dos seus dezesseis Textos, três apresentam peso significativo (preferencial) para o vocabulário sonoro-musical, perfazendo 18,75%; e em 56,25%, o vocabulário sonoro-musical ocupa a região básica (nove Textos). Da Costa e Silva,

[112] A soma dos desvios reduzidos na TDR do autor é –9,996, e a soma da média dos desvios reduzidos é –0,073, o que denota um léxico mal-matrizado, sem energia. Pois, considerando-se que a TDR coloca todos os itens lexicais em relação a um ponto médio zero, o léxico de Senghor se desvia deste ponto no sentido negativo.

possuidor de sete coleções, situa como especial o seu tratamento para com os itens sonoro-musicais em 42,85% delas (três coleções); em 28,57% (duas) das mesmas sete coleções observa-se o uso desses vocábulos dentro dos moldes do vocabulário básico, comum, trivial. Assim, 71,43% de sua obra são próprios para a análise sonoro-musical. Senghor, autor de oito Textos, apresenta dois deles, o que equivale a 25%, com léxico sonoro-musical fortemente caracterizado (nível preferencial), e três, o que corresponde a 37,5% do *corpus*, com itens sonoro-musicais medianamente presentes. Daí, 62,5% de favorabilidade ao estudo sonoro-musical. Tudo isso pode ser sistematizado no seguinte quadro:

Quadro 1 – Favorabilidade ao estudo músico-literário

AUTOR	TOTAL	FAVORÁVEIS	%
Walt Whitman	16	12	75%
Da Costa e Silva	7	5	71,43%
Senghor	8	5	62,5%

Finalmente, pelo aspecto da extensão, os três autores escolhidos são adequados para a pesquisa no campo específico do trabalho aqui realizado. Constata-se que Walt Whitman favorece ao estudo de seus poemas pelo ângulo sonoro-musical em doze de seus dezesseis Textos. È, portanto, um autor que se mostra recomendável para desenvolvimento de tal pesquisa. O mesmo comentário pode-se fazer para Antônio Francisco da Costa e Silva porque, das sete coleções de poemas, cinco são próprias para uma abordagem sonoro-musical do léxico. Finalmente, Léopold Sédar Senghor acompanha a mesma linha de valorização do vocabulário sonoro-musical em sua obra que, como um todo, possui no seu *corpus* cinco das oito coleções apropriadamente recomendadas para a citada exploração.

Verificando a resistência oferecida pelo material à análise pela ótica da música, apenas quatro dos dezesseis Textos (25%) de Walt Whitman não seriam recomendadas para uma abordagem inicial através da música. Em Da Costa e Silva, somente dois dos oito Textos, correspondendo a 28,57%, não seriam as mais indicadas para a abordagem aqui sugerida. Em Senghor, três dos sete Textos (37,5%), não seriam os mais apropriados para a exploração aqui indicada.

Além do aspecto extensivo de todo o *corpus*, objetivamente, podemos dizer que um estudo do vocabulário sonoro-musical deve iniciar pela obra de maior peso intensivo desse conjunto de itens, em cada autor. Sintetizando o levantamento feito anteriormente, tem-se:

Quadro 2 – Obras com maior peso para o vocabulário sonoro-musical

Autor	Coleção	Peso lexical
Walt Whitman	Sea-Drift	7,99
Da Costa e Silva	Zodíaco	4,01
Senghor	Nocturnes	5,85

Fica, portanto, nítida a possibilidade de um diálogo entre os três representantes de diferentes literaturas no que tange à língua, à situação geográfica, à cultura, ao momento histórico e ao contexto social, mas aproximados pela linguagem universal das imagens sonoras. E esse diálogo pode ser entabulado já a partir do título das obras com maior peso lexical citadas acima. Em todas, a Natureza, mestra das sonoridades, se faz notar: em *Sea-Drift*, a força, o mar; em *Zodíaco*, todo o cosmos tem a palavra; e em *Nocturnes*, a própria forma musical que tem a noite (divisão do tempo) como momento propício para composições que assim também se denominam.

Encerrada a caracterização baseada no peso do vocabulário sonoro-musical dentro das coleções de poemas, passemos para uma caracterização de conteúdo (temática) das coleções de maior peso desse léxico específico.

6.2 Peso lexical dos itens do vocabulário sonoro-musical nos Textos

Podemos localizar, pela TVL do programa Stablex, o peso intensivo equivalente a cada item lexical listado como pertencente ao vocabulário sonoro-musical dentro de cada Texto do *corpus*. Assim, podem ser determinadas quais as linhas de força da temática musical predominantes.

Partindo da obra de maior peso do vocabulário específico sonoro-musical em Walt Whitman, T5 – *Sea-Drift* – iniciemos esse mergulho.

Léxico 5 – WW - Peso lexical dos itens do vocabulário sonoro-musical em T5 – *Sea-Drift*

WW - Peso lexical dos itens do vocabulário sonoro-musical em T5				
Ord	**Léxico**	**Tot**	**T5**	**Peso**
Vocabulário Preferencial				
1	carols	11	6	10,23
2	endlessly	6	4	9,33
3	ringing	8	4	7,96
4	hoarse	9	4	7,45
5	blow	30	7	6,69
6	listen-d	3	2	6,6
7	undertone	3	2	6,6
8	**belching**	1	1	5,8
9	**blare**	1	1	5,8
10	**bubbled**	1	1	5,8
11	**bubbling**	1	1	5,8
12	**falls**	1	1	5,8
13	**lashing**	1	1	5,8
14	**lisp-d**	1	1	5,8

Ord	Léxico	Tot	T5	Peso
15	**moans**	1	1	5,8
16	**mournest**	1	1	5,8
17	**shuttle**	1	1	5,8
18	**thunder-cloud**	1	1	5,8
19	moaning	4	2	5,63
20	murmur	4	2	5,63
21	whisper-d	4	2	5,63
22	blowing	10	3	5,12
23	sobbing	5	2	4,96
24	throat	20	4	4,57
25	hissing	6	2	4,45
26	husky	6	2	4,45
27	lower	6	2	4,45
28	loud	23	4	4,16
29	cries	14	3	4,14
30	dirge	7	2	4,06
31	incessantly	7	2	4,06
32	rustle	7	2	4,06
33	blab	2	1	3,98
34	dashing	2	1	3,98
35	peals	2	1	3,98
36	prying	2	1	3,98
37	responses	2	1	3,98
38	rushes	2	1	3,98
39	shoot	2	1	3,98
40	whistle	2	1	3,98
41	notes	15	3	3,96
42	rustling	8	2	3,74
43	weep	8	2	3,74
44	echoes	18	3	3,49
45	note	9	2	3,46
46	listening	10	2	3,23
47	bubbles	3	1	3,15
48	continuous	3	1	3,15
49	lapping	3	1	3,15
50	louder	3	1	3,15
51	piping	3	1	3,15
52	throbbing	3	1	3,15
53	weeps	3	1	3,15
54	roar	12	2	2,85
55	singer	12	2	2,85
56	longer	25	3	2,72
57	chanter	4	1	2,64
58	echoing	4	1	2,64
59	key	4	1	2,64
60	muttering	4	1	2,64
61	pealing	4	1	2,64
62	reverberations	4	1	2,64
63	sibilant	4	1	2,64
64	tossing	4	1	2,64
65	trio	4	1	2,64
66	warbling	4	1	2,64
67	whistling	4	1	2,64
68	laughter	15	2	2,42
69	songs	84	6	2,33
70	flute-like	26	1	2,31
71	chanted	5	1	2,29
72	crying	5	1	2,29
73	melodious	5	1	2,29
74	noise	5	1	2,29
75	responsive	5	1	2,29
76	slapping	5	1	2,29
77	twittering	5	1	2,29
78	bursting	6	1	2,02
79	Ripples	6	1	2,02
80	Sang	6	1	2,02
81	sting	6	1	2,02
82	uttering	6	1	2,02
83	whisper	6	1	2,02
	Vocabulário básico			
84	heard	58	4	1,82
85	brief	7	1	1,8
86	muffled	7	1	1,8
87	pour-d	7	1	1,8
88	recitative	7	1	1,8
89	listen	22	2	1,74
90	singing	62	4	1,68
91	calm	42	3	1,65
92	murmuring	8	1	1,62
93	low	43	3	1,6
94	ears	25	2	1,53
95	incessant	9	1	1,47
96	intervals	9	1	1,47
97	languages	9	1	1,47
98	shake	9	1	1,47
99	gloria-in-excelsis	8	1	1,43
100	bard	10	1	1,34
101	burst	10	1	1,34
102	stronger	10	1	1,34
103	dumb	11	1	1,23
104	pour	11	1	1,23
105	whispering	11	1	1,23
106	sound	53	3	1,21
107	play	31	2	1,19
108	utter	12	1	1,13
109	laughing	13	1	1,04
110	musical	14	1	0,95
111	shouts	14	1	0,95

Ord	Léxico	Tot	T5	Peso
112	steps	14	1	0,95
113	masses	15	1	0,87
114	perceive	16	1	0,8
115	measureless	18	1	0,68
116	singers	18	1	0,68
117	cry	19	1	0,62
118	silence	19	1	0,62
119	song	107	4	0,53
120	sing	111	4	0,45
121	answer	23	1	0,42
122	tongue	23	1	0,42
123	time	177	6	0,4
124	silently	24	1	0,37
125	call	56	2	0,31
126	flowing	18	2	0,29
127	long	231	7	0,13
128	sounds	34	1	0,02
129	voices	34	1	0,02
130	breath	36	1	-0,04
131	silent	73	2	-0,07
132	high	81	2	-0,22
133	voice	88	2	-0,34
134	chant	54	1	-0,45
135	strong	86	1	-0,95

Sob o título atribuído a um grupo de onze poemas, incluído na edição de *Leaves of Grass* de 1881, identifica-se um léxico de 135 itens específicos do campo sonoro-musical, organizados por ordem decrescente de peso lexical.

Uma primeira força norteadora da temática musical na coleção é tomada a partir dos itens que ocupam o topo da lista (os de maior peso lexical). Iniciando-se com o item *carols*[113], de peso +10,23. Trata-se de um item de ligação entre este Texto e os outros do *corpus*, porque não é exclusivo: tem registro de onze usos: dois em *Inscriptions*, um em *Calamus*, seis em *Sea-Drift*, e dois na coleção *Songs of Parting*.

Pelo módulo da *Extração* do programa Stablex, é possível retirar do *corpus* os trechos[114] onde aparece o item desejado, possibilitando, assim, observação do contexto em que é usado. Tome-se, pois, o item *carols*, no Texto 5, com seis inscrições:

'carols '

Abstract 1:
Shake out, carols!

Abstract 2:
Solitary here, the night's carols!

Abstract 3:
Carols of lonesome love!

Abstract 4:
Death's carols!

Abstract 5:
Carols under that lagging, yellow, waning moon!

Abstract 6:
O reckless, despairing carols.

Consultando o Texto, verifica-se que as seis vezes que o item é usado estão localizadas numa mesma estrofe do poema: “Out of the Cradle Endlessly Rocking”:

Shake out ***carols****!*
Solitary here, the night's ***carols****!*
Carols *of lonesome love! death's* ***carols****!*
Carols *under that lagging, yellow, waning moon!*
O, under that moon, where she droops almost down into the sea!

---

[113] Ver Glossário sobre o significado deste item lexical.
[114] O resultado da extração pode se transformar numa antologia ou dicionário de algum aspecto especial. No caso, é possível elaborar uma antologia sonoro-musical de cada obra aqui estudada. Não sendo pertinente a este trabalho, abre-se essa possibilidade para futuro estudo.

O reckless, despairing ***carols****.*[115] (p. 278)

(grifos nossos)

O primeiro título colocado no poema: "A Child's Reminiscence"[116] parece esclarecer a construção temática dessa peça: a descrição do estado de assombro de um jovem diante da morte de um pássaro. O poeta identifica o grito do jovem em busca de um destino com os gritos de dor do pássaro pela perda da sua parceira.

O item lexical *carols* é usado num sentido diferente do que os dicionários geralmente apontam[117]. São cantos de vários tipos: noturnos, de amor solitário, de morte e de desespero. Daí o trecho acima transcrito[118] pelo poeta a partir do canto do pássaro.

Musicalmente falando, o poema whitmaniano é uma *ária* de ópera, assim identificado no próprio texto, através dos seguintes trechos:

> *The aria sinking, / All else continuing, the stars shining, / The winds blowing, the notes of the bird continuous echoing, /*
> ……
> *The aria's meaning, the ears, the soul, swiftly depositing / The strange tears down the cheeks coursing, / The colloquy there, the trio, each uttering, / The undertone, the savage old mother incessantly crying, / To the boy's soul's questions sullenly timing, some drown'd secret hissing, / To the outsetting bard.* (p. 279)[119]

Depois dessa contextualização do item *carols*, pode-se, então, percorrer alguns itens, principalmente, aqueles do âmbito do vocabulário sonoro-musical preferencial: *endlessly* [incessantemente], *ringing* [soando], *hoarse* [rouco], *blow* [sopro], *listen-d* [ouviu], *undertone* [som suave]. São todos vocábulos que evocam aspectos psicológicos relacionados à perda, à nostalgia.

Dividindo os vocabulários, obtêm-se duas características do vocabulário específico: a inexistência de vocabulário diferencial, dentro do léxico sonoro-musical, e a predominância do vocabulário preferencial (83 itens) sobre o básico (52 itens). O vocabulário sonoro-

---

[115] [Trilem cantos! / Solitário aqui, os cantos noturnos! / Cantos de amor solitário! Cantos de morte! / Cantos sob a lua minguante, amarela, de movimento lento! / Oh! sob aquela lua onde ela pende quase para dentro do mar! / Oh! intrépidos cantos de desespero.]

[116] publicado no jornal *New York Saturday Press*, em 1859 (WHITMAN, 1996: 814),

[117] *Carol* como canto de Natal – cf. *Dictionnaire de la Musique* (1996), *The New Michaelis* (1962), KENNEDY (2004), e HORTA (1985).

[118] *"Listen'd to keep, to sing, now translating the notes, / Following you my brother"* (p. 277) [Ouvi para guardar, para cantar, agora traduzindo as notas, / Seguindo você meu irmão].

[119] [A ária iniciando, / Tudo o mais continuando, as estrelas brilhando, / Os ventos soprando, as notas do pássaro num contínuo ecoando, / (...) o sentido da ária, os ouvidos, o espírito, rapidamente depositando, / As estranhas lágrimas descendo pela face, / O colóquio ali, o trio, cada um se pronunciando, / O som suave, a velha mãe selvagem gritando incessantemente, / Para as questões do íntimo do jovem carrancudamente marcadas em ritmo, algumas afogadas em secreto assobio, / Para o trovador iniciante.].

musical exclusivo deste Texto whitmaniano consta dos seguintes onze itens: *belching* [arrotando], *blare* [ressoar], *bubbled* [borbulhado], *bubbling* [borbulhante], *falls* [cai], *lashing* [chicoteando], *lisp-d* [balbuciado], *moans* [gemidos], *mournest* [lamentoso], *shuttle* [movimento de ir e vir] e *thunder-cloud* [nuvem que traz trovoada]. São outras forças temáticas a serem exploradas.

Encerrada esta breve caracterização do vocabulário sonoro-musical em Walt Whitman, veja-se o que brota de Antônio Francisco da Costa e Silva.

Partindo também da obra de maior peso apresentado para o vocabulário específico, fez-se a Tabela de Valores Lexicais dos itens do domínio sonoro-musical, obtendo-se o Léxico 6, apresentado a seguir.

Zodíaco (1917) compõe-se de exatamente doze partes. Doze, como número cabal da completude, conduz a leitura para um trabalho dado como concluído, perfeito. Portanto, não é por menos que se tornou o livro mais popular de Da Costa e Silva, inclusive, incluído entre as obras requisitadas para concursos.

Um léxico composto de 209 itens, sendo a maior parte localizada na região do vocabulário básico (182 = 87,08%); somente 26 (12,44% dos 209) elementos no vocabulário preferencial; e apenas um item registrado no vocabulário diferencial (0,48%). Ainda em relação ao espaço ocupado pelos vocabulários, o vocabulário exclusivo deste Texto dacostiano possui 129 itens (61,72% dos 209), sendo 14 localizados no vocabulário preferencial e 115 no vocabulário básico.

Léxico 6 – DCS – Peso lexical dos itens do vocabulário sonoro-musical em T2 – *Zodíaco*

DCS TVL do vocabulário sonoro-musical de T2				
		p	0,3416	
		q	0,6584	
Ord	**Léxico**	**Tot**	**T2**	**z**
Vocabulário Preferencial				
1	lento	20	16	4,32
2	**pancada**	4	4	2,78
3	tomba	6	5	2,54
4	sons	8	6	2,44
5	**chora**	3	3	2,40
6	**reboa**	3	3	2,40
7	**repouso**	3	3	2,40
8	**rugindo**	3	3	2,40
9	**tropel**	3	3	2,40
10	**zine**	3	3	2,40
11	solo	10	7	2,39
12	som	11	7	2,06
13	**aboio**	2	2	1,96
14	**bátegas**	2	2	1,96
15	**estridente**	2	2	1,96
16	**explosão**	2	2	1,96
17	**gemido**	2	2	1,96
18	**gritos**	2	2	1,96
19	**ouve-se**	2	2	1,96
20	**rangido**	2	2	1,96
21	**rouquenho**	2	2	1,96
22	**tocar**	2	2	1,96
23	**tumultuariamente**	2	2	1,96
24	**vibrações**	2	2	1,96
25	**zumbe**	2	2	1,96

Ord	Léxico	Tot	T2	z
26	**zunir**	2	2	1,96
	Vocabulário Básico			
27	rumor	14	8	1,81
28	cânticos	4	3	1,72
29	cantiga	4	3	1,72
30	longos	4	3	1,72
31	rumores	4	3	1,72
32	canções	8	5	1,69
33	cantar	6	4	1,68
34	**algazarra**	1	1	1,39
35	**arauto**	1	1	1,39
36	**arfar**	1	1	1,39
37	**ária**	1	1	1,39
38	**arrabil**	1	1	1,39
39	**baixos**	1	1	1,39
40	**barulho**	1	1	1,39
41	**batendo**	1	1	1,39
42	**batidas**	1	1	1,39
43	**brados**	1	1	1,39
44	**calada**	1	1	1,39
45	**cantai**	1	1	1,39
46	**cantores**	1	1	1,39
47	**chia**	1	1	1,39
48	**chocalha**	1	1	1,39
49	**cítara**	1	1	1,39
50	**coaxar**	1	1	1,39
51	**cochicha**	1	1	1,39
52	**crepita**	1	1	1,39
53	**dançar**	1	1	1,39
54	**desaba**	1	1	1,39
55	**dinâmica**	1	1	1,39
56	**dinâmico**	1	1	1,39
57	**ecoam**	1	1	1,39
58	**ecoar**	1	1	1,39
59	**ecos**	1	1	1,39
60	**escutar**	1	1	1,39
61	**estala**	1	1	1,39
62	**estalando**	1	1	1,39
63	**estralos**	1	1	1,39
64	**estrépitos**	1	1	1,39
65	**estrondos**	1	1	1,39
66	**farfalha**	1	1	1,39
67	**fragor**	1	1	1,39
68	**ganindo**	1	1	1,39
69	**gemer**	1	1	1,39
70	**gotejar**	1	1	1,39
71	**guincha**	1	1	1,39
72	**guinchos**	1	1	1,39
73	**guitarra**	1	1	1,39

Ord	Léxico	Tot	T2	z
74	**harmônica**	1	1	1,39
75	**harmoniosa**	1	1	1,39
76	**harmonioso**	1	1	1,39
77	**harpa**	1	1	1,39
78	**imprecando**	1	1	1,39
79	**lamentos**	1	1	1,39
80	**lausperene**	1	1	1,39
81	**melopéia**	1	1	1,39
82	**mugindo**	1	1	1,39
83	**múrmura**	1	1	1,39
84	**murmuram**	1	1	1,39
85	**murmúrio**	1	1	1,39
86	**múrmuros**	1	1	1,39
87	**murmurosa**	1	1	1,39
88	**músico**	1	1	1,39
89	**ouvimos**	1	1	1,39
90	**palpitar**	1	1	1,39
91	**pausadamente**	1	1	1,39
92	**pausado**	1	1	1,39
93	**prolongado**	1	1	1,39
94	**prolongando**	1	1	1,39
95	**range**	1	1	1,39
96	**rangendo**	1	1	1,39
97	**rápidos**	1	1	1,39
98	**ressoa**	1	1	1,39
99	**retinido**	1	1	1,39
100	**reverberação**	1	1	1,39
101	**ri**	1	1	1,39
102	**ringe**	1	1	1,39
103	**ringindo**	1	1	1,39
104	**ronco**	1	1	1,39
105	**roncos**	1	1	1,39
106	**rouquenha**	1	1	1,39
107	**ruflos**	1	1	1,39
108	**rugem**	1	1	1,39
109	**rugidora**	1	1	1,39
110	**rugidos**	1	1	1,39
111	**ruídos**	1	1	1,39
112	**serenatas**	1	1	1,39
113	**silfos**	1	1	1,39
114	**soluço**	1	1	1,39
115	**soluços**	1	1	1,39
116	**sonoro**	1	1	1,39
117	**sopro**	1	1	1,39
118	**sussurrantes**	1	1	1,39
119	**tamborilando**	1	1	1,39
120	**tine**	1	1	1,39
121	**tombando**	1	1	1,39
122	**tombar**	1	1	1,39

Ord	Léxico	Tot	T2	z
123	**troam**	1	1	1,39
124	**trons**	1	1	1,39
125	**tumultuárias**	1	1	1,39
126	**uivando**	1	1	1,39
127	**uivos**	1	1	1,39
128	**vibrado**	1	1	1,39
129	**wagneriano**	1	1	1,39
130	**zinem**	1	1	1,39
131	**zoando**	1	1	1,39
132	**zunindo**	1	1	1,39
133	**zunzuns**	1	1	1,39
134	bater	5	3	1,22
135	canta	5	3	1,22
136	ouvindo	5	3	1,22
137	silente	5	3	1,22
138	baixo	3	2	1,19
139	geme	3	2	1,19
140	palpita	3	2	1,19
141	rápida	3	2	1,19
142	rumoroso	3	2	1,19
143	solene	3	2	1,19
144	tons	3	2	1,19
145	tumulto	3	2	1,19
146	vibrar	3	2	1,19
147	vozes	3	2	1,19
148	hino	8	4	0,94
149	vibrando	8	4	0,94
150	prece	6	3	0,82
151	movimento	11	5	0,79
152	ritmos	4	2	0,67
153	ronda	4	2	0,67
154	vibra	4	2	0,67
155	maior	9	4	0,65
156	riso	7	3	0,49
157	arrulhos	2	1	0,47
158	cântico	2	1	0,47
159	clarins	2	1	0,47
160	concerto	2	1	0,47
161	ecoando	2	1	0,47
162	flauta	2	1	0,47
163	flautas	2	1	0,47
164	galopando	2	1	0,47
165	longo	2	1	0,47
166	louvor	2	1	0,47
167	murmuro	2	1	0,47
168	queixume	2	1	0,47
169	rajada	2	1	0,47
170	rápido	2	1	0,47
171	rondas	2	1	0,47
172	rumorejo	2	1	0,47
173	silenciosas	2	1	0,47
174	soa	2	1	0,47
175	tempos	2	1	0,47
176	tiro	2	1	0,47
177	toca	2	1	0,47
178	vibre	2	1	0,47
179	violinos	2	1	0,47
180	violões	2	1	0,47
181	cantam	5	2	0,28
182	cantando	5	2	0,28
183	ais	3	1	-0,03
184	cantos	3	1	-0,03
185	chorar	3	1	-0,03
186	clamando	3	1	-0,03
187	eco	3	1	-0,03
188	frauta	3	1	-0,03
189	ligeiro	3	1	-0,03
190	noturno	3	1	-0,03
191	reverberando	3	1	-0,03
192	ruidoso	3	1	-0,03
193	lira	6	2	-0,04
194	ritmo	6	2	-0,04
195	muda	9	3	-0,05
196	calma	12	4	-0,06
197	aleluia	4	1	-0,39
198	gemidos	4	1	-0,39
199	lentamente	4	1	-0,39
200	ouvido	4	1	-0,39
201	tempo	35	10	-0,70
202	canto	16	4	-0,77
203	voz	26	7	-0,78
204	harmonia	6	1	-0,90
205	pranto	17	4	-0,92
206	ouvidos	7	1	-1,11
207	ouço	9	1	-1,46
208	ai	15	2	-1,70
	Vocabulário Diferencial			
209	silêncio	18	2	-2,06

É notório que o vocabulário básico ocupa a maior parcela do léxico sonoro-musical de *Zodíaco*. Portanto, o uso das imagens sonoras situa-se no nível comum, fazendo parte do discurso basilar, da substância da temática do Texto.

Veja-se, agora, o item - *lento* - de maior peso lexical. Não é exclusivo do Texto, portanto, é elemento de ligação entre este e outros textos do *corpus* dacostiano. Merece atenção especial porque carrega em si uma carga simbólica musicalmente muito forte. Trata-se de um movimento realizado durante um longo período de tempo, pausadamente. Não seria compatível com o desenrolar de grande composição ecológica em honra da natureza, comparada mesmo a uma sonata do Domenico Scarlatti? (MARQUES, 2000: 23).

A partir da *Extração*, observemos em que contextos estão inseridos os usos de *lento,* no Texto 2 – *Zodíaco*, de Da Costa e Silva.

'lento'

Abstract 1
Por estes dias de chuva e vento,
Por estes dias de tédio e frio,
A névoa tece, fio a fio,
A névoa lenta estende o ***lento***
E vaporoso véu sombrio
No ar sonolento...

Abstract 2
A névoa torna todo o espaço
Lívido e baço
Como um espelho velho e poeirento,
Onde as imagens, traço a traço,
Fosse apagando, ***lento*** *e* ***lento****,*
O esquecimento.

Abstract 3
A névoa espalha, ***lento*** *e* ***lento****,*
Dando a ilusão de afastamento,
Nos altos cimos das colinas,
Longe, perdidos no azul nevoento,
A gaze etérea das neblinas
Fluidas e finas...

Abstract 4
A névoa esparsa
Que, ***lento*** *e* ***lento****,*
Aqui se adensa, ali se esgarça,
Dá à paisagem sem movimento
O estranho aspecto pardacento
De indeciso bordado em talagarça.

Abstract 5
Emanação que a terra exala
Do úmido solo lutulento,

A névoa, a um tempo densa e rala,
Vaporizando-se, ***lento*** *e* ***lento****,*
Põe tons de chumbo na linda opala
Do firmamento.

Abstract 6
A névoa escura, que se avoluma,
Lembra uma monja em recolhimento,
Triste, silente, velada em bruma,
Que, ***lento*** *e* ***lento****,*
Toda vestida de cinza e espuma,
Se alasse em busca de outro convento.

Abstract 7
A névoa cisma no triste advento
Do torvo inverno, ríspido e frio,
Enquanto tece, fio a fio,
Enquanto estende, ***lento*** *e* ***lento****,*
O vaporoso véu sombrio
No ar sonolento...

Abstract 8
Ei-la, a chuva a correr, constantemente,
Entre o torpor frio e dormente
De um dia lívido e cinzento,
Cheio de névoa, cheio de vento,
Caindo em catadupa ou ***lento*** *e* ***lento****,*
Impertinente, interminavelmente.

Abstract 9
E o cinéreo troféu
Do fogo, ao sabor do vento,
Vai subindo, leve e ***lento****,*
Tisnando a seda do céu.

(grifos nossos)

Dos dezesseis usos de *lento* neste Texto, treze deles referem-se à névoa. Somente dois referem-se à chuva e um ao fogo. A névoa é, então, a grande motivadora para o movimento que se arrasta no imaginário do poeta. A névoa é quem cobre a opala da paisagem, dá uma ilusão de distância para o contorno dos morros, é quem apaga o esquecimento, é quem traz a lembrança viva para o coração do eu poemático. Não seria exatamente esse o motor gerador para a lembrança do seu *"longínquo Piauí – na divina evocação de sua natureza maravilhosa"*[120]?

Quatorze vocábulos aparecem juntos, dois a dois, na expressão *'lento e lento'*, numa repetição de reforço, de crescendo musical mesmo.

Os outros itens lexicais com pesos expressivos, situados no topo da lista, *pancada, tomba, sons, chora, repouso, rugindo, tropel, zine, solo, som* e *aboio*, podem originar linhas

[120] Epígrafe usada pelo autor, no início do livro *Zodíaco* (DA COSTA E SILVA, 2000: 105).

temáticas diversas como é o caso de *sons, som, aboio* e *solo* que permite análise pela ótica do canto do vaqueiro. Por outro lado, *pancada, tomba* e *chora* podem ser lidos pelo ângulo do canto entoado pela natureza que sofre a ação maléfica do homem.

Mas, detendo-nos por esses exemplos, passemos ao terceiro poeta do nosso estudo: Léopold Sédar Senghor, cuja obra de maior peso lexical para o vocabulário sonoro-musical é *Nocturnes*.

Quarta coleção, na seqüência da publicação senghoriana de base para esta pesquisa, *Nocturnes* compõe-se de 29 poemas e foi publicada em 1961. Pode se classificar como um canto aos valores de sua raça negra, tão cara para o poeta da negritude. DIDIER (1994: v. 3: p. 2) afirma: *"... par sa publication aux lendemains de l'independance de son pays, constitue une reconaissance des valeurs noires. Les 'Chants pour Naëtt' (déformation du nom de Ginette, la première épouse) deviendront de manière plus anonyme 'Chants pour Signare', dans le recueil de 1961, demeurant un hommage aux métisses sénégalaises dont la couleur sombre de la peau n'est en aucun cas reniée*[121]*.»*

Tomando-se o vocabulário sonoro-musical e construindo a Tabela de Valores Lexicais dos seus itens, temos o resultado demonstrado no léxico 7, transcrito abaixo.

Veja-se, primeiro, o aspecto da extensão dos vocabulários no T4 senghoriano. *Nocturnes* contraria a regra geral de que o vocabulário preferencial ocupa a maior parte do léxico: dos 205 itens, 78, portanto, menos da metade, estão situados no âmbito do vocabulário preferencial (38,05%) enquanto que 127 (61,95%) são os itens do vocabulário básico. Não existe item do vocabulário sonoro-musical no âmbito do vocabulário diferencial.

Verificando os itens do vocabulário exclusivo, contam-se 54 itens, apenas 26,34% do léxico sonoro-musical, mas, estes itens exclusivos ocupam 69,23% do vocabulário preferencial, fator que evidencia uma seleção cuidadosa e especial para o vocabulário exclusivo da variável.

---

[121] [Por sua publicação no dia seguinte da independência de seu país, constitui um reconhecimento dos valores negros. Os 'Cantos para Naëtt' (deformação do nome Ginette, a primeira esposa) se tornarão de maneira mais anônima 'Cantos para Senhora' , na coleção de 1961, permanecendo uma homenagem aos mestiços senegaleses cuja cor sombria da pele não é de maneira alguma negada].

Léxico 7 – SENGHOR – Peso lexical dos itens do vocabulário sonoro-musical em T4 – *Nocturnes*

SENGHOR - Peso lexical do vocabulário sonoro-musical em T4 – *Nocturnes*				
		p	0,14	
		q	0,86	
Ord	**Léxico**	**Tot**	**T4**	**z**
	Vocabulário preferencial			
1	choeur	47	23	6,75
2	flutes	14	10	6,08
3	**gorong**	6	6	5,98
4	khalam	15	10	5,77
5	**lente**	3	3	4,23
6	**trompe**	3	3	4,23
7	**trompes**	3	3	4,23
8	balafong	19	9	4,10
9	rugit	4	3	3,45
10	**chanteront-ils**	2	2	3,45
11	**clarinettes**	2	2	3,45
12	**crierai**	2	2	3,45
13	**entendait**	2	2	3,45
14	**siffle**	2	2	3,45
15	**tait**	2	2	3,45
16	écho	7	4	3,22
17	coryphée	22	8	2,94
18	élégie	12	5	2,69
19	basse	3	2	2,58
20	bref	3	2	2,58
21	sifflements	3	2	2,58
22	waï	3	2	2,58
23	mélodie	6	3	2,49
24	**amalia-rodriguez**	1	1	2,44
25	**bondis**	1	1	2,44
26	**bruissaient**	1	1	2,44
27	**bruissant**	1	1	2,44
28	**chantera**	1	1	2,44
29	**chanterons-nous**	1	1	2,44
30	**chantres**	1	1	2,44
31	**colibris**	1	1	2,44
32	**complaintes**	1	1	2,44
33	**crient**	1	1	2,44
34	**crissement**	1	1	2,44
35	**cymbales**	1	1	2,44
36	**ecoutez**	1	1	2,44
37	**éloge**	1	1	2,44
38	**entendre**	1	1	2,44
39	**gazouillis**	1	1	2,44
40	**gong**	1	1	2,44
41	**gronde**	1	1	2,44
42	**harpe**	1	1	2,44
43	**inouïes**	1	1	2,44
44	**lamenté**	1	1	2,44
45	**lamentées**	1	1	2,44
46	**lamentent**	1	1	2,44
47	**leitmotiv**	1	1	2,44
48	**maître-des-dyoung-dyoungs**	1	1	2,44
49	**mbalakh**	1	1	2,44
50	**modulent**	1	1	2,44
51	**oiseaux-trompettes**	1	1	2,44
52	**piston**	1	1	2,44
53	**plaintifs**	1	1	2,44
54	**pleuraient**	1	1	2,44
55	**pleurerai**	1	1	2,44
56	**refrain**	1	1	2,44
57	**rîti**	1	1	2,44
58	**rugi**	1	1	2,44
59	**sifflement**	1	1	2,44
60	**sonnent**	1	1	2,44
61	**soufflent**	1	1	2,44
62	**sourdes**	1	1	2,44
63	**striquaient**	1	1	2,44
64	**strophe**	1	1	2,44
65	**suaves**	1	1	2,44
66	**talmbatt**	1	1	2,44
67	**tétracorde**	1	1	2,44
68	battement	10	4	2,31
69	silence	46	12	2,26
70	cris	27	8	2,26
71	temps	42	11	2,18
72	plainte	7	3	2,15
73	rythme	38	10	2,10
74	musique	11	4	2,08
75	chanson	4	2	2,03
76	chantait	4	2	2,03
77	hauteur	4	2	2,03
78	tama	4	2	2,03
	Vocabulário básico			
79	chant	59	13	1,68
80	balafongs	5	2	1,63
81	entendez	5	2	1,63
82	entendu	5	2	1,63
83	mson	5	2	1,63
84	pleuré	5	2	1,63
85	gorge	19	5	1,48
86	aboiements	2	1	1,44

Ord	Léxico	Tot	T4	z
87	aboient	2	1	1,44
88	accompagnait	2	1	1,44
89	berceuse	2	1	1,44
90	bourdonnent	2	1	1,44
91	bruissent	2	1	1,44
92	cadencés	2	1	1,44
93	chantais	2	1	1,44
94	cloches	2	1	1,44
95	éclataient	2	1	1,44
96	écoutez	2	1	1,44
97	éloges	2	1	1,44
98	grondant	2	1	1,44
99	mesurer	2	1	1,44
100	muets	2	1	1,44
101	murmure	2	1	1,44
102	orages	2	1	1,44
103	pistons	2	1	1,44
104	plain-chant	2	1	1,44
105	roucoulent	2	1	1,44
106	rugissements	2	1	1,44
107	rythmeront	2	1	1,44
108	tambour	2	1	1,44
109	tons	2	1	1,44
110	vibration	2	1	1,44
111	joues	6	2	1,32
112	lentes	6	2	1,32
113	dyâli	7	2	1,07
114	galop	7	2	1,07
115	longuement	7	2	1,07
116	tabalas	7	2	1,07
117	alternés	3	1	0,94
118	applaudissements	3	1	0,94
119	canonnade	3	1	0,94
120	crie	3	1	0,94
121	dyoung-dyoungs	3	1	0,94
122	écoutant	3	1	0,94
123	ensemble	3	1	0,94
124	funèbre	3	1	0,94
125	gongo	3	1	0,94
126	hautbois	3	1	0,94
127	jouais	3	1	0,94
128	mélodieuses	3	1	0,94
129	mesure	3	1	0,94
130	mugissements	3	1	0,94
131	pleurant	3	1	0,94
132	roucoulement	3	1	0,94
133	rythmait	3	1	0,94
134	sirène	3	1	0,94
135	hauts	8	2	0,86
136	flûte	14	3	0,75
137	battre	9	2	0,67
138	orchestre	9	2	0,67
139	bat	4	1	0,61
140	bondissant	4	1	0,61
141	brefs	4	1	0,61
142	mélodieuse	4	1	0,61
143	mouette	4	1	0,61
144	murmures	4	1	0,61
145	rythmées	4	1	0,61
146	rythmiques	4	1	0,61
147	suave	4	1	0,61
148	swing	4	1	0,61
149	thrènes	4	1	0,61
150	bleue	28	5	0,52
151	cordes	10	2	0,51
152	chantent	16	3	0,50
153	coup	16	3	0,50
154	bleues	11	2	0,36
155	chanterai	5	1	0,36
156	lamente	5	1	0,36
157	louange	5	1	0,36
158	mélodieux	5	1	0,36
159	tamtam	5	1	0,36
160	hautes	24	4	0,32
161	lent	12	2	0,23
162	tam-tams	19	3	0,17
163	chanté	6	1	0,16
164	cuivre	6	1	0,16
165	joue	6	1	0,16
166	mouettes	6	1	0,16
167	souffles	6	1	0,16
168	tam-tam	53	8	0,15
169	bas	13	2	0,10
170	éclat	13	2	0,10
171	gorges	13	2	0,10
172	haute	13	2	0,10
173	éclate	7	1	-0,01
174	rythmé	7	1	-0,01
175	sonore	7	1	-0,01
176	chants	14	2	-0,01
177	haut	21	3	-0,01
178	cri	22	3	-0,10
179	chante	58	8	-0,13
180	jazz	8	1	-0,15
181	léger	8	1	-0,15
182	mouvement	8	1	-0,15
183	sourd	8	1	-0,15
184	longues	16	2	-0,21

Ord	Léxico	Tot	T4	z
185	voix	140	19	-0,27
186	grave	9	1	-0,28
187	rumeur	9	1	-0,28
188	trompettes	9	1	-0,28
189	souffle	25	3	-0,34
190	tornades	10	1	-0,39
191	blues	11	1	-0,50
192	marche	11	1	-0,50
193	rires	11	1	-0,50
194	long	59	7	-0,55
195	longs	28	3	-0,55
196	chantaient	12	1	-0,60
197	longue	21	2	-0,63
198	chanter	22	2	-0,71
199	écoute	31	3	-0,75
200	bruit	14	1	-0,77
201	coups	14	1	-0,77
202	trompette	14	1	-0,77
203	kôras	16	1	-0,93
204	rire	17	1	-1,00
205	entends	29	2	-1,15

Os hápax, em número de 44, estão em posição de importância para a definição temática do Texto, visto abrangerem 56,41% dos 78 itens do vocabulário preferencial. Possuindo peso +2,44, não estão posicionados no final da lista do vocabulário preferencial.

Quanto ao conteúdo, o item de maior peso lexical é *choeur* [coro](+6,75). Não é um item exclusivo do Texto, constituindo, portanto, um elemento de ligação com outros textos do poeta senegalês.

Fazendo a extração das passagens que contêm este item lexical no texto 4 – *Nocturnes* – de Senghor, tem-se o seguinte resultado para as 23 vezes que aparece no Texto:

> *Abstract 1:*
> *Je vous salue fût lisse élancé, front hautain par-dessus la brousse*
> *O lèvres noires et pour les seuls Alizés, vos frères au soir du* ***choeur*** *aérien*[122].
>
> *Abstract 2*
> *Une soirée lors en l'honneur de l'Hôte, chez le Seigneur des Hauts Plateaux*
> *Parmi les bougies la soie de cheveux, le velours vivant des voix l'or des bras d'ambre*
> *Lorsque jaillit la longue plainte de l'orchestre*
> *Et du* ***choeur*** *à l'entour. Avez-vous jamais entendu ces chants des Hauts Plateaux, qui chantent un monde défunt*
> *Où la passion est pure, les amours impossibles, les coeurs abîmes de vertige ?*[123]
>
> *Abstract 3*
> ***CHOEUR*** *DES JEUNES FILLES* (repetida 11 vezes)
>
> *Abstract 4*
> ***CHOEUR*** *DES JEUNES HOMMES* (repetida 10 vezes)
>
> (grifos nossos)

[122] [Eu vos saúdo coluna lisa impelida, fronte altaneira por sobre os arbustos / Ó lábios negros e unicamente pelos 'Alizés', vossos irmãos negros do coro aéreo.].

[123] [Uma noite (baile) então em honra do Hóspede, com o Senhor dos Altos Platôs / Entre os cremes de cuidados dos cabelos, o veludo vivo das vozes o ouro dos braços com cheiro de âmbar / No momento em que jorrava a longa queixa da orquestra / e do coro ao redor. Vós jamais entendestes estes cantos dos Altos Platôs, que cantam um mundo morto / Onde a paixão é pura, os amores impossíveis, os corações infernos de vertigem?].

Estranha-se, à princípio, a não coincidência da freqüência – 23 – do uso do vocábulo *choeur* no Texto e o número de trechos extraídos. Justifica-se tal desencontro pelo número de repetições de *choeur* (21 vezes), referindo-se a grupos vocais masculinos (10 vezes) e femininos (11 vezes).

É importante notar que se trata de um vocábulo próprio da música vocal. Em português, corresponde ao *coro*, grupo de cantores que entoam músicas.

Outros itens lexicais com peso expressivo no Texto *Nocturnes*, de Senghor, são: flûtes [flautas], *gorong* [tambor curto e de som grave], *khalam* [tipo de violão de de quatro cordas], *lente* [lento], *trompe* [trompa], *trompes* [trompas], *balafong* [tipo de xilofone], *rugit* [ruge], *chanteront-ils* [eles cantarão], *clarinettes* [clarinetes], *crierai* [gritarei], *entendait* [escutava], *siffle* [assobia], *tait* [cala]. Vê-se, portanto, uma quantidade significante de instrumentos musicais (flûtes, *trompe, trompes, clarinettes, khalam, gorong, balafong*), e ainda, verbos para produção/suspensão ou percepção do som (*rugit, chanteront-ils, crierai, entendait, siffle, tait*).

Separando o vocabulário sonoro-musical exclusivo do Texto, fonte de força temática, observam-se itens singulares como os já citados anteriormente: *gorong, lente, trompe, trompes, chanteront-ils, clarinettes, crierai, entendait, siffle, tait*, além de todos os hápax, dentre eles: *amalia-rodrigues* (cantora portuguesa), *bondis* [saltar, pular], *bruissaient* [murmuravam], *bruissant* [murmurante], *chantera* [cantará], *chanteron-nous* [cantaremos], *chantres* [cantores], *colibris* [colibris], *complaintes* [lamentos], *crient* [gritam], *crissement* [grito].

Concluindo a caracterização do léxico sonoro-musical dos três autores em foco, pode-se afirmar que:

O vocabulário sonoro-musical faz parte dos Textos dos três autores;

Existe uma exploração intencional dos itens lexicais do vocabulário sonoro-musical, não sendo um tratamento uniforme em todos os Textos, nem dentro da obra de um mesmo autor; há Textos com um peso altamente significativo e há Textos de peso no âmbito da rejeição, em cada um deles. Walt Whitman varia de +7,99 a –6,21; Da Costa e Silva, de +4,04 a –4,29; e, por último, Senghor percorre desde +5,82 a –3,68.

Quanto à extensão, os três autores oferecem farto material para uma abordagem músico-literária. Walt Whitman é o primeiro na cronologia e na amplitude do material: apresenta 12 dos 16 Textos (75%) em posição básica ou preferencial; em Da Costa e Silva, o segundo em cronologia e também em quantidade de material, essa proporção é de 5 de 7 (71,42%); e Senghor, o que apresenta menor quantidade de material propício para o estudo indicado: 5 de 8 (62,5%). Não fica descartada a hipótese de se trabalhar exatamente o

vocabulário e a temática de rejeição, em oposição à preferencial, em cada um, ou ainda, em diálogo entre eles.

Quanto ao conteúdo, atendo-se apenas à coleção de peso lexical mais elevado: *carols*, em Walt Whitman; em Da Costa e Silva – *lento;* e em Senghor – *choeur*. Vale notar que nenhum dos itens de maior peso constitui item exclusivo daquele Texto. Todos eles são itens não-exclusivos, portanto, permitem uma investigação do percurso dentro da obra completa do autor. Por outro lado, existe uma aproximação entre Whitman e Senghor, no sentido de que os dois se utilizam de itens relativos ao canto: *carols* – canção; e *choeur* – coro, canto em grupo.

Finda esta parte de caracterização do léxico sonoro-musical de cada um dos três universos artísticos, passamos para a discussão dos pontos específicos dentro do âmbito sonoro-musical.

7 TÍTULOS SONORO-MUSICAIS

O objetivo do presente capítulo é tecer considerações gerais sobre os títulos sonoro-musicais, primeiramente, na obra de cada autor estudado, em separado, obedecendo a ordem cronológica: Walt Whitman, Da Costa e Silva e Léopold Sédar Senghor. Destacam-se as particularidades do imaginário dos artistas para, em seguida, entabular o diálogo entre eles, a partir das imagens sonoro-musicais.

7.1 Títulos sonoro-musicais em Walt Whitman

> *Then music, the combiner, nothing more spiritual, nothing more sensuous, a god, yet completely human, advances, prevails, holds highest place; supplying in certain wants and quarters what nothing else could supply*[124].
>
> (Walt WHITMAN, 1995: 208)

[124] [Então música, aquela que combina, nada mais espiritual, nada mais sensual, uma deusa, mesmo completamente humana, avança, prevalece, ocupa a mais alta posição; provendo em certos desejos e em certas áreas aquilo que nada mais poderia prover.].

A obra de Walt Whitman é possuidora da característica peculiar de se constituir em apenas um livro que evoluiu, enquanto o autor tinha vida, em nove edições[125], estando atualmente composto de doze partes: *Inscriptions, Children of Adam, Calamus, Birds of Passage, Sea-Drift, By the Roadside, Drum-Taps, Memories of President Lincoln, Autumn Rivulets, Whispers Of Heavenly Death, From Noon To Starry Night,* e *Songs Of Parting* (constituindo o *Leaves of Grass*, propriamente dito). Além das doze partes do *LG*, o livro inclui dois anexos: *Sands at Seventy* e *Good-Bye My Fancy*, inseridos na nona edição, chamada *'death-bed' edition*, sendo o texto final autorizado pelo próprio Walt Whitman, mais cinco apêndices (dos quais trabalharemos dois: *Old Age Echoes*, poemas póstumos, e *Early Poems*[126]), o que o diferencia dos outros dois autores em estudo cujos poemas são agrupados em mais de um livro, quando da publicação.

Chama a atenção o número de coleções de poemas – doze – algarismo carregado de conotações místicas de completude. Haveria aqui a intencionalidade de fazer uma obra total, completa, como também quiseram seus contemporâneos, o músico Richard Wagner (1813-1883)[127] e o poeta Arthur Rimbaud (1854-1891)? Na verdade, Wagner afirma que a relação entre o texto e a música é multidimensional e de múltiplas faces, sendo o texto o representante do aspecto masculino e a música a representante do aspecto feminino, a totalidade dos dois hemisférios do cérebro (o lado direito – da percepção e das habilidades sintéticas - com a música - e o lado esquerdo – das habilidades mentais analíticas e seqüenciais - com o texto) (cf. EVENSEN, 1997-2003).

Continuando a observar a questão numérica, além das doze coleções de poemas, o livro de Walt Whitman possui dois anexos e cinco apêndices que, somados, obtemos um total

---

[125] Primeira - 1855; segunda – 1856; terceira – 1860; quarta – 1867; quinta – 1871; sexta – 1876; sétima – 1881; oitava – 1889; nona – 1892.

[126] Dispensaremos os outros três, pelas seguintes razões: o apêndice Poems Excluded from Leaves of Grass por constituir-se de poemas excluídos pelo próprio autor, no arranjo final dado a sua obra; o apêndice Song of Myself: The Text from the First Edition of Leaves of Grass (1855), porque não é objetivo da presente pesquisa a análise histórica da obra; por último, o apêndice Prefaces, porque se compõe de quatro prefácios escritos para as publicações do Leaves of Grass, estando também fora do âmbito desta pesquisa.

[127] Transcrevemos, aqui, o pensamento de Wagner sobre a Arte Total: «Not one rich faculty of the separate arts will remain unused in the United Artwork of the Future; in *it* will each attain its first complete appraisement. [...] Thus supplementing one another in their changeful dance, the united sister-arts will show themselves and make good their claim; now all together, now in pairs, and atain in solitary splendour, according to the momentary need of the only rule- and purpose-giver, the Dramatic Action.» (EVENSEN, 1997-2003). [Nenhuma faculdade das artes em separado permanecerá nova na Arte Unida do Futuro; n*ele* cada uma atingirá seu primeiro valor completo. [...] Complementando uma a outra na sua dança, as artes-irmãs unidas mostrarão a si próprias e farão sua reivindicação; agora, todas juntas, em pares, e atingir em solitário esplendor, de acordo com a necessidade momentânea da única regra – e propósito-doador, a Ação Dramática.].

de sete. Seria coincidência pensar nas sete lâmpadas da sabedoria ou nas sete velas do *Menorah*[128]?

Contudo, o fato de ter produzido apenas um livro de poemas não diminui a importância de Walt Whitman, chamado acertadamente de *poète phare*[129] por Eric ATHENOT (2002: 11). Assim como o farol guia os navegantes durante a noite, Walt Whitman guia muitos e muitos artistas na composição não apenas poética, mas musical também. E continua o *Maître de conférences à l'Université de Savoie*[130]: *"La voix poétique qui s'élève au fil de 'Feuilles d'herbe' transporte l'auditeur avec violence dans un univers où le discours s'affiche volontiers multiple et contradictoire, où le sublime côtoie l'abject et où, en fin de compte, le mythe rejoint l'histoire, et la fiction s'agrège le réel »*[131]. (p. 10). Aí residem as duas justificativas para a inclusão do poeta em nosso estudo: a singularidade de sua obra, iniciadora de uma poética própria de sua terra natal e a capacidade de transportar seu leitor para um discurso poético múltiplo, abrindo a possibilidade de uma abordagem pela ótica do universo sonoro-musical.

Todos os poemas trabalhados nesta pesquisa (em número de 427) estão contidos na edição de 1996 do *The Complete Poems.* Portanto, em qualquer citação que se faça dos poemas de Walt Whitman, apenas a página será indicada.

Considerando a obra whitmaniana como um todo, é difícil não construir uma visão orquestral pela sua vastidão e pelas múltiplas partes, notadas desde uma primeira vista como diferentes em temática: uma voltando-se para a guerra, outra, para o amor, outra para a memória, e até, uma de despedida de sua criatividade. É, de fato, a construção da maturação da literatura nas terras americanas do norte. Processo iniciado em torno dos anos 20 do século XIX, encontra na década de 50 o seu apogeu, chamado comumente de *Renascença americana*. E Walt Whitman se torna o *bardo* daquele país, o protótipo do poeta desejado e predito por Emerson:

> *Il se doit d'être une université de savoirs. S'il est une leçon plus qu'une autre qui doive étre entendue de lui, c'est la suivante: le monde n'est rien, l'homme est tout; en toi-même reside la*

---

[128] Que significam os sete atributos emocionais: benevolência, disciplina, compaixão, humildade, refinamento, aliança e receptividade (Cf. PARASHÁ behaalotechá ("Quando Acenderes"), 2005).
[129] [Poeta farol].
[130] [Mestre de Conferências da Universidade de Savoie].
[131] [A voz poética que se eleva de *Folhas da relva* transporta violentamente o auditor para um universo onde o discurso se estabelece voluntariamente múltiplo e contraditório, onde o sublime está ao lado do abjeto e onde, no fim das contas, o mito se encontra com a história, e a ficção se agrega ao real.].

> *loi de toute nature, [...] en toi-même sommeille la raison tout entière; il t'incombe de tout connaître et de tout oser*[132]. (ATHENOT, 2002: 22).

Walt Whitman surge no cenário americano para confirmar essa solicitação. Possui um profundo conhecimento da vida sobre o solo americano, valoriza a pessoa humana, e, acima de tudo, reside aqui o ponto de distinção entre ele e Emerson, ousa sempre. É tão consciente disso que, no prefácio da primeira edição de LG, escreve:

> *The genius of the United States is not best or most in its executives or legislatives, nor in its ambassadors or authors or colleges or churches or parlors, nor even in its newspapers or inventors… but always most in the common people*[133]. (Prefácio de *Leaves of Grass*, 1855).

Conhecedor da índole do povo comum americano, não destrói a cultura trazida pelos seus antepassados, antes, valoriza-a, transforma-a. Também não exclui a possibilidade de receber contribuições até de outras culturas: *"The American poets are to enclose old and new for América is the race of races"*[134] (Prefácio de *Leaves of Grass,* 1855); e completa: *"what has been fifty centuries growing, working in, and accepted as crowns and apices for our kind, is not going to be pulled down and discarded in a hurry"*[135] (WHITMAN, 1995: 292). Por fim, é o próprio Whitman quem afirma: *"Past and present and future are not disjoined but joined"*[136].

Entretanto, não é porque valoriza a pessoa humana que Walt Whitman venha a desprezar a natureza: "The land and sea, the animals, fishes and birds, the sky of heaven and the orbs, the forests mountains and rivers, are not small themes..."[137], nem as outras expressões artísticas: "The fluency and ornaments of the finest poems or music or orations or recitations are not independent but dependent"[138]. Talvez, por isso mesmo, use com tamanha grandeza todos esses aspectos do mundo ao seu redor e da pessoa humana para construir suas

---

[132] [Ele deve ser uma universidade de saberes. Se há uma lição dele que deve ser entendida mais que qualquer outra é a seguinte: o mundo não é nada, o homem é tudo; em ti mesmo reside a lei de toda a natureza, (...) em ti mesmo repousa a razão toda inteira; ele te incumbe de tudo conhecer e tudo ousar].

[133] [O gênio dos Estados Unidos não é melhor nem maior nos executivos ou legisladores, nem nos embaixadores ou autores ou colégios ou igrejas ou nas salas de conferências, nem mesmo nos jornais ou inventores ... mas sempre maior no povo comum.].

[134] [Os poetas americanos devem incluir o velho e o novo porque a América é a raça das raças.]. Certo que ele supõe a raça americana como "a raça das raças", o que determina uma característica do sonho americano de se tornar a terra prometida, como pensavam os que emigravam da Europa. Mas, não exclui o passado.

[135] [Aquilo que levou cinco séculos crescendo, sendo trabalhado, e aceito como cume e ápice para nossa espécie, não será demolido e descartado às pressas.].

[136][Passado e presente e futuro não estão disjuntos, mas juntos.].

[137] [A terra e o mar, os animais, peixes e pássaros, o céu e as órbitas celestes, as florestas, montanhas e rios não são temas pequenos...].

[138] [A fluência e os ornamentos dos mais finos poemas ou músicas ou orações ou recitações não são independentes, mas dependentes.].

peças literárias e, talvez, ainda por causa disso, conquiste a todos e consiga colocar seus leitores no âmago de sua obra, em diálogo.

A identificação de tamanha importância conferida ao aspecto sonoro-musical na obra de Walt Whitman só veio a enriquecer uma idéia que já existia a partir de leituras feitas da obra, mesmo que com outros objetivos (acadêmicos ou de entretenimento). O fato de Walt Whitman se colocar várias vezes, no decorrer de sua obra, na posição de cantor, levava-nos a acreditar na sua estreita relação, porque não dizer, na impregnação da sua composição poética pela música. Alguns exemplos da identificação de Walt Whitman com a função de um cantor podem ser citados: em "The centenarian's story" (p. 320-325): *"I myself as connecter, as chansonnier of a great future, am now speaking."* (p. 324) [Eu mesmo como um conector, como um compositor de canções de um grande futuro]; em "One's-self I sing" (p. 37), primeiro poema de *Leaves of grass*, o eu-poemático afirma logo no primeiro verso da composição, numa semelhança com Virgílio, que começa sua obra *Eneida* com "*Of arms and a man I sing.*[139]*"*: *"One's-self I sing, a simple separate person,*[140] *(...)* (p. 37)*"*. Observa-se então que estes seus poemas se confundem com canções.

Iniciando a exploração do emprego de expressões emprestadas do universo sonoro-musical na obra de Walt Whitman, tome-se o índice colocado logo depois da folha de rosto do livro, a partir do famoso *Leaves of Grass*.

Inscriptions é o ponto de partida da obra de Walt Whitman, como se apresenta atualmente. Em seu primeiro tempo, era um grupo de apenas nove poemas, na edição de LG 1871. Hoje, com vinte e seis poemas, abrange a célula original da composição whitmaniana: "Song of Myself"[141].

Na primeira das doze coleções que compõem *Leaves of Grass*, Walt Whitman percorreu as vinte e seis peças, inscrevendo realmente sua obra no meio sócio-cultural no qual deseja participar: o ambiente americano por excelência, basta olhar para o título "I Hear América Singing", um dos poemas desta coleção. O eu-poemático pretende ser de todos os lugares e para todos os lugares, como se vê no início do poema "On Journeys through the States":

> *On journeys through the States we start,*
> *(Ay through the world, urged by these songs,*
> *Sailing henceforth to every land, to every sea,)*

---

[139] [Eu canto as armas e um homem].
[140] [Eu canto o íntimo (ego), uma pessoa simples e independente].
[141] Publicado em 1855, sem título e sem divisão. Na segunda edição do LG, de 1856, foi intitulado *Poem of Walt Whitman, an American*; por último, nas edições de 1860 a 1881, levou o título de *Walt Whitman*.

We willing learners of all, teachers of all, and lovers of all.[142] (p. 45)

Mas, logo o território americano do norte é definido, no mesmo poema:

We dwell a while in every city and town,
We pass through Kanada, the North-east, the vast valley of the Mississippi, and the Southern States,
We confer on equal terms with each of the States,
We make trial of ourselves and invite men and women to hear,….[143] (p. 45)

Além de delimitar o lugar de onde fala, o eu-poemático caracteriza seu canto e dirige sua composição a todos, homens e mulheres, em igual condição, principalmente para o Homem Moderno, cada pessoa, separadamente, em "One's-Self I Sing" (p. 37):

One's-Self I sing, a simple separate person…

The Female equally with the Male I sing.

The Modern Man I sing.[144]

Em "Shut not Your Doors" (p. 48), o eu-poemático pede que as bibliotecas orgulhosas não fechem as portas para o livro que ele produziu a partir da guerra e fala daquilo que ainda não foi falado, mas que fará vibrar a cada página. Faz, ainda, um apelo para os poetas (e aqui se percebe que trata como poetas não apenas aqueles dedicados às letras, às composições literárias, mas todos os que percebem a Beleza: oradores, cantores, músicos), em "Poets to Come" (p. 48), no sentido de que eles o justifiquem, porque acredita serem eles os continuadores dessa obra que apenas pretende dar um indicativo para a arte do futuro (e não foi isso que aconteceu?).

Outras dedicatórias dessa parte inscricionária são dirigidas para o estrangeiro – "To You" (p. 49), - e para o leitor – "Thou Reader" (p. 49), estabelecendo, desde o início, o contato com seus interlocutores.

Por fim, faz parte dessa coleção o grande poema "Song of Myself" (da página 63 à 124). O primeiro esboço de obra publicado em 1855, um escândalo para a sociedade

---

[142] [Iniciamos em viagens através dos Estados, / (pelo mundo, como urgiram essas canções, / velejando, daqui por diante, para cada terra, para cada mar,) / Nós desejosos de ser alunos de todos, professores de todos, e amantes de todos.].

[143] [Nós habitamos por um curto tempo em cada cidade, / Nós atravessamos o Canadá, o Nordeste, o vasto vale do Mississipi, e os Estados do Sul, / Nós conferimos igual condição a cada Estado, / Nós ensaiamos nós mesmos e convidamos homens e mulheres para ouvir,...].

[144] [Eu canto o íntimo (self) de cada um, uma pessoa separada, (...) Eu canto a Mulher e o Homem igualmente. (...) Eu canto o Homem Moderno.].

americana, não acostumada a uma mensagem simples na aparência, mas profundamente revolucionadora que provocou toda uma mudança na maneira de conceber, não somente a composição poética, mas toda uma produção de poesia e de música no século XX. É o próprio manifesto da arte whitmaniana, iniciada aos trinta e sete e anos, desejando não mais parar até a morte.

Separando pelas categorias de itens relacionados ao universo sonoro-musical que norteia esta pesquisa (formas musicais, menções ao universo sonoro e intertextualidade musical), observemos, então, como se fazem as inscrições do universo sonoro, nos títulos dessa coleção de poemas:

QUADRO 3 – WW – Títulos sonoro-musicais em T1 – *Inscriptions*

CATEGORIA	**TÍTULO**
FORMAS MUSICAIS	Song of Myself
	One's-Self I Sing
	As I ponder'd in Silence
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	For Him I Sing
	To a Certain Cantatrice
	I Hear America Singing
	Still Though the One I Sing
INTERTEXTUALIDADE MUSICAL	

É sensível o predomínio das menções ao universo sonoro, nos títulos dessa coleção. Pela ausência de intertextualidade com outras peças de música e a existência de apenas uma forma musical, *song*[145], os títulos whitmanianos se dirigem ao mundo como sujeitos cantores. O primeiro lugar em recorrência está ocupado com a ação de cantar – *sing*, em quatro títulos. Em três deles é o próprio eu-poemático que canta e no outro, ele percebe toda a América cantando, uma técnica usada pelo artista para seduzir seus leitores através da identificação. Um detalhe acontece com o poema hoje intitulado "One's-self I sing" que se constitui num resumo do poema "Inscription", da edição de 1867. Em 1888, esse mesmo poema recebeu o título: "Small the Theme of My Chant" (cf WHITMAN, 1996: 790).

Em seguida, tem-se *cantatrice*, antigo termo em língua francesa, originado do latim *cantatrix*, usado para designar "cantora".

É uma paixão na vida do autor, a música simples, a própria melodia cantada pela voz humana. Influência da ópera italiana, bastante prestigiada pelo artista nos anos em que viveu em New York, principalmente a partir de 1848, quando se instalou em Brooklyn e participou

[145] [Canção].

muito freqüentemente da vida cultural de Manhattan. Aliás, anos de profundo amadurecimento para o poeta, processo assim descrito por BAZALGETTE (1908: 47): *"Les années de New York,* (...) *– ces années où il prit conscience de lui-même et d'où son oeuvre a jailli, forment le fond merveilleux et unique sur lequel sa personnalité se détache"*[146].

BAZALGETTE (p. 66) faz ainda a ponte do autor com a ópera italiana, citando o próprio Whitman: "Les gens qui s'y connaissent et les musiciens parmi mes amis actuels prétendent que Wagner, le nouveau musicien, et ses drames, m'appartiennent beaucoup plus véridiquement et moi à eux. C'est très possible. Mais j'ai été nourri et élevé sous l'influence de la musique italienne, et je l'ai absorbée, et indubitablement je le montre »[147]. Portanto, não será surpresa encontrar a música vocal simples, perpassando toda a obra whitmaniana. Ressaltamos que o simples aqui não tem, de maneira alguma, o sentido de vulgar, de banal. Walt Whitman escreveu, no prefácio da primeira edição de LG (1855), que "The art of art, the glory of expression and the sunshine of the light of letters is simplicity. Nothing is better than simplicity"[148] (WHITMAN, 1996: 749). A perfeição da obra de arte não faz morada nas complexidades de elaboração. Aliás, essa concepção é também encontrada em gênios da música como Mozart, Beethoven e Haydn.

Outro ponto que merece destaque, logo a partir da primeira coleção de poemas de Walt Whitman, é a direção do seu canto. Três são os elementos cantantes ou cantados em sua obra: ele mesmo (como em "Song of myself"), a sua terra ("I hear América singing") e a vida futura da nação americana em convívio com as demais, numa perfeita harmonia democrática (como em "On the Beach at Night Alone"). Dos três temas, dois são evidentes, nesta coleção: ele mesmo e a sua terra.

Do vocabulário específico e técnico de música, destaque para *silence*[149], elemento essencial constitutivo de qualquer que seja a música[150] e elemento de presença constante na obra de Whitman (Veja-se também em *Specimen Days*: 47; 148; 153). Através da Macro do programa STABLEX, determinamos o percurso do emprego e o peso do item lexical *silence*,

---

[146] [Os anos de Nova York – esses anos quando ele toma consciência de si mesmo e quando sua obra brotou, formam o fundo maravilhoso e único sobre o qual sua personalidade se destaca.].
[147] [As pessoas e os músicos entre meus amigos atuais pretendem dizer que Wagner, o novo músico, e seus dramas têm a ver comigo e eu com ele, mais verdadeiramente. Isso é perfeitamente possível. Mas eu fui alimentado e edificado sob a influência da música italiana, eu a absorvi, e indubitavelmente, eu a revelo.].
[148] A arte das artes, a glória da expressão e o brilho da luz das letras é a simplicidade. Nada é melhor que a simplicidade.
[149] Interrupção na produção de som ou mesmo a ausência total deste. Elemento formador da matéria prima para a construção de qualquer que seja a música, juntamente com os sons.
[150] Considere-se que a música é construída a partir de sons ou ruídos e silêncio.

na obra de Walt Whitman, em termos de freqüência e de peso, e obtivemos os seguintes resultados (ver tabela 4):

Tabela 4 – WW – Freqüência e peso do item *silence*

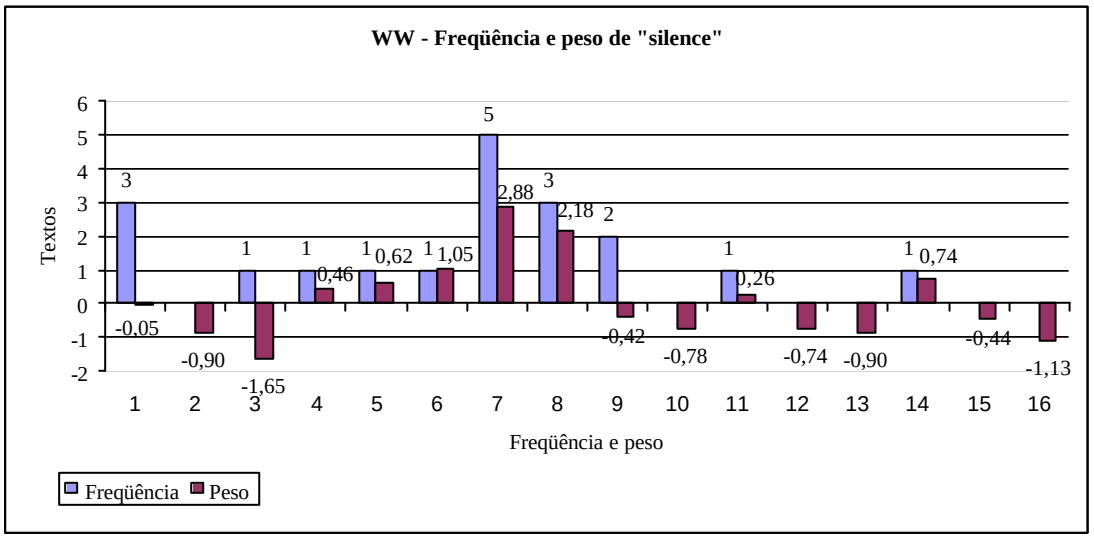
Freq.	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**	**T8**	**T9**	**T10**	**T11**	**T12**	**T13**	**T14**	**T15**	**T16**
19	3		1	1	1	1	5	3	2		1			1		
1,18	-0,05	-0,90	-1,65	0,46	0,62	1,05	2,88	2,18	-0,42	-0,78	0,26	-0,74	-0,90	0,74	-0,44	-1,13

É notável como o vocábulo *silence* é selecionado para compor o léxico de dez das dezesseis coleções de poemas whitmanianos. Não seria um verdadeiro paradoxo fazer eco ao próprio silêncio?

As dezenove ocorrências conduzem o peso do léxico para o valor 1,18. É positivo e situa-se dentro do âmbito do vocabulário básico da obra completa do poeta. Portanto, trata-se de um vocábulo de uso comum, corrente, uniforme e padrão.

Observemos o gráfico abaixo onde estão dispostos os valores de freqüência e de peso do item em cada Texto whitmaniano:

Gráfico 17 – WW – Freqüência e peso de *silence*



É patente, logo numa primeira olhada, que a freqüência com que o vocábulo é empregado nos Textos não determina seu peso, sua importância na composição do discurso poético. Um exemplo é o desempenho deste vocábulo no Texto 1 – *Inscriptions*, cuja freqüência é 3 (positivo) e o peso é negativo (–0,05).

Um exame mais detalhado das formas musicais e das menções ao universo sonoro será feito após esta breve visão dos títulos, considerando também as ocorrências no corpo dos poemas.

Passando para a segunda coleção de poemas, temos o seguinte material de títulos musicais:

QUADRO 4 – WW – Títulos sonoro-musicais em T2 – *Children of Adam*

CATEGORIA	TÍTULO
FORMAS MUSICAIS	
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	I Sing the Body Electric
	I Heard You Solemn-Sweet Pipes of the Organ
INTERTEXTUALIDADE MUSICAL	

Do grupo de quinze poemas apresentados na edição de LG 1860, sob o título *Enfants d'Adam*, hoje, sob o título que recebeu na edição de 1867, permanecem quatorze, mais dois, acrescentados na edição de 1871.

Apesar da ausência de qualquer forma musical, temos, agora, além da ação de cantar, o registro de um instrumento – o órgão, com seus tubos de som solene – e a ação de ouvir (*heard*). Whitman se coloca na posição do ouvinte. Em 1861, quando Whitman publicou o poema no *Leader* de New York, sob o título "Little bells last night"[151] (cf. WHITMAN, 1996: 779), o instrumento era uma peça exótica, como afirma COOKE (1946 : 230):

> *Though this instrument, it is true, is an old invention and had been known in America for a generation or more, there were no organs comparable before 1863 to the "noble organ" of the Boston Music Hall, at which time the "placing of a fine Germanic organ in the Boston Music Hall gave a great impetus to the arts of organ building and organ playing"* (P.A.Scholes). (…) *but the great "epoch of organ building and organ playing did not come until after the war." (idem*)[152]

O som solene do instrumento é focalizado por Whitman no poema "Proud Music of the Storm", na nona coleção whitmaniana, *Autumn rivulets.*

Na terceira coleção de poemas da obra principal de Whitman, obtivemos o seguinte quadro, a partir dos cinqüenta e um títulos:

---

[151] O poema só foi transferido para a coleção *Children of Adam* em LG1871 (cf. idem).

[152] Embora este instrumento, isso é verdade, seja uma velha invenção e tenha sido conhecido na América por uma geração ou mais, não existiam, antes de 1863, órgãos comparáveis ao "nobre órgão" da *Boston Music Hall*, que, naquele tempo, a "colocação de um fino órgão alemão no *Boston Music Hall deu um grande impulso para a arte de construção de tocar órgãos.* (...) mas a grande "época de construir e tocar órgão não veio até depois da guerra"].

QUADRO 5 – WW – Títulos sonoro-musicais em T3 – *Calamus*

CATEGORIA	TÍTULO
FORMAS MUSICAIS	Salut au monde!
	Song of the Open Road
	Song of the Answerer
	A Song of Joys
	Song of the Broad-Axe
	Song of the Exposition
	Song of the Redwood-Tree
	A Song for Occupations
	A Song of the Rolling Earth
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	These I Singing in Spring
	O You whom I Often and Silently Come
INTERTEXTUALIDADE MUSICAL	

Merece consideração logo a partir do título – *Calamus* que abre possibilidade para uma leitura intersemiótica. No *Dicionário musical* de Frei Pedro Sinzig (1976: 119), encontramos a entrada *calamo* significando "espécie de flauta ant.; - CALAMUS, lat., nome genérico dos gregos e romanos para flauta." No dicionário *Novo Aurélio século XXI* (FERREIRA, 1999), a entrada *Cálamo* demonstra como a relação entre escrita e música se estabelece: primeiro, indica a origem da palavra no *kálamos* grego, passando pelo latim *calamu*. Depois, nos sentidos: 2. "Pedaço de cana ou caniço talhado em ponta, apincelada ou rachada, outrora usado como instrumento de escrita em papiro, pergaminho, etc. 3. *Fig.* Estilo (2) escrito; pena. 4. *Fig. Poét.* Flauta(1)." É, portanto, uma palavra sobredeterminada, pois tem duas valências: uma musical e outra escritural. Continuando a refletir sobre o título whitmaniano, encontra-se um eco deste item lexical nos textos de Léopold Sédar Senghor, o nosso terceiro (em ordem cronológica) poeta em foco, no caso de *khalam* – violão usado para acompanhar elegias.

Vale notar que o próprio Whitman (1993: 9) concede uma leitura diferente daquela que ensejamos fazer no parágrafo acima:

> *"Calamus" is a common Word here. It is the very large and aromatic grass, or rush, growing about water-ponds in the valleys – (spears about three feet high – often called "sweet flag" – grows all over the Nothern and Middle States – see Webster's Large Dictionary – Calamus – definition 2). The recherché or ethereal sense of the term, as used in my book, arises probably from the actual Calamus presenting the biggest and hardiest kind of spears of grass – and their fresh, aquatic, pungent bouquet*[153].

[153] [Calamo é aqui uma palavra corrente. Trata-se da erva ou juncácea aromática de grande porte que cresce nas zonas pantanosas dos vales (cujo caule mede quase um metro de altura; vulgarmente chama-se *sweet-flag;* abunda em todos os estados do norte e centro do país – ver Webster's Large Dictionary – Calamus – definição 2) O caráter etéreo e refinado do termo, tal como é utilizado no meu livro, deriva provavelmente do facto de o cálamo ter, entre todas as ervas, o caule maior e mais duro, assim como um fresco, aquático e penetrante aroma] (Trad. de José Agostinho Baptista, em: WHITMAN, 1993: 9).

(Carta de Whitman a Moncure D. Conway, em 1 Nov 1867[154])

Ouvem-se neste Texto nada menos que oito canções (*song*) de Walt Whitman! "Song of the open road", "Song of the answerer", "A song of joys", "Song of the broad-axe", "Song of the exposition", "Song of the redwood-tree", "A song for occupations" e "A song of the rolling-earth". São canções de caráter alegre, canções que brotam da natureza, canções para homenagear os trabalhos, canções mesmo que brotam de instrumentos de trabalho como o machado. Em "A song of the rolling-earth", a concepção de linguagem encontra resposta: *"The substantial words are in the ground and sea,"*[155], apontando para a natureza como fonte de sua matéria para o trabalho literário. Nas menções, novamente a ação de cantar (*singing*).

Se olharmos para a disposição dos títulos acima, semiotizados como num texto, poderemos perceber que os títulos sonoro-musicais podem constituir versos de uma composição poética dotada de uma abertura (em forma de canção) – "Salut au Monde!" – perfeitamente adequada a uma obra dirigida a todos, visto estar em francês (a língua universal da arte no século XIX); e de desenvolvimento temático: as canções, dos mais diversos tipos, e a conclusão formada por um verso-coda de todos os elementos do desenvolvimento (*These*...), sem deixar de fazer a dedicação do poema (*O You* ...). A peça é executada pelo próprio eu-poemático ("These I singing in spring"). Isso tudo, sem esquecer o elemento silêncio, como foi demonstrado anteriormente, uma constante na obra whitmaniana.

O quarto grupo de poemas de LG, *Birds of passage*, é bem pequeno (com apenas oito poemas) e dispensa quadro para demonstração da referência à música. O vocábulo *birds* enfatiza a fauna sonora. Os pássaros evocam sons leves e de caráter suave. O título "Song of the universal" usa novamente a forma musical *song*, a ser explorada posteriormente, nesta pesquisa. Percebe-se uma relação entre pássaros que passam e pretendem atingir todo o cosmos.

A mesma forma musical da canção, em "Song of all seas, all ships", é presente na quinta coleção, *Sea-Drift* (a de maior peso lexical para o vocabulário sonoro-musical). Classificado como um verdadeiro poema sinfônico, *Sea-Drift* tem sido musicado por inúmeros compositores, inclusive pelo músico inglês R. Vaughan Williams que utilizou o esquema sinfônico dos onze poemas da coleção para produzir sua obra *A Sea Symphony*, onde emprega orquestra e coro, além de solos de soprano e barítono (cf. SPIEGELMAN[156], 1942:

---

[154] Citação colhida em: WHITMAN, 1996: 709.
[155] [As palavras substanciais estão na terra e no mar].
[156] Julia Spiegelman é jornalista e estudou música, especificamente piano.

173). Além disso, nota-se como que o movimento de um berço balançando em "Out of the craddle endlessly rocking".

Em *By the roadside*, a sexta das doze coleções de LG, o registro da forma musical balada, em "A Boston Ballad". Talvez pela própria característica de *self-contained narrative song*[157] a referência ao elemento "tempo", seja mais explorada através de "Hast never come to theee an hour"; "To old age"; e "Location and times".

A sétima coleção em LG, *Drum-Taps*, que na publicação tomada como base para esta pesquisa, consta de quarenta e três poemas, é sonora a começar pelo seu título. O rufar dos tambores, a guerra, a marcha dos soldados e a queda pesada dos corpos mortos no campo de batalha são imagens sonoras evocadas.

A temática geral contém, além das impressões de combates, a experiência de Whitman nos hospitais de New York, assistindo os feridos resultantes da luta entre o grupo do norte e o do sul, durante a Guerra de Secessão. A experiência whitmaniana como enfermeiro nos hospitais parece nada oferecer em termos de música, mas, referências são feitas em livros como *A Pictorial History of Civil War Era Musical Instruments and Military Bands* (de Robert Garofalo e Mark Elrod) e *Doctors in Blue*: The Medical History of the Union Army in the Civil War (de George Worthington Adams), ambos citados por Lawrence KRAMER (2000: 6), dão conta de que os músicos das bandas militares eram treinados para trabalhar como enfermeiros, cuidando dos feridos. Similarmente, Walt Whitman identifica-se com os músicos, envolvendo-se no trabalho assistencial aos doentes e cantando a guerra.

Constitui-se de um livro de extrema importância para o olhar sonoro-musical da obra do poeta porque, como afirma KRAMER (2000: 2), concentra tanto uma estruturação musical na disposição dos poemas na coleção como um vocabulário específico da música marcial. KRAMER (2000: 2) assim traça o percurso desta obra whitmaniana pela ótica da música: *"the poems follow a particular movement from an opening 'reveille tattoo' to the solemn music of mourning"*[158].

Vejamos, no quadro abaixo, como esses títulos se relacionam diretamente com o aspecto sonoro-musical:

---

[157] [Canção que contém narrativa]. (KENNEDY, 2004).
[158] [Os poemas seguem um movimento particular de uma abertura "reveille tattoo" (na maneira de um toque de alvorada para a solene música de lamento].

QUADRO 6 – WW – Títulos sonoro-musicais em T7 - *Drum-Taps*

CATEGORIA	TÍTULO
FORMAS MUSICAIS	First O Songs for a Prelude
	Song of the Banner at Daybreak
	An Army Corps on the March
	A March in the Ranks Hard-Prest, and the Road Unknown
	Dirge for Two Veterans
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	Beat! Beat! Drums!
	Give Me the Splendid Silent Sun
	Over the Carnage Rose Prophetic a Voice

A presença de formas musicais ocupa espaço mais alargado, suplantando as menções feitas ao universo sonoro e deixando a intertextualidade musical para outro momento. Além da canção (*song*), entram em cena o prelúdio (*prelude*), a marcha (*march*) e o hino fúnebre (*dirge*). Gêneros próprios para expressão de guerra e da perda de entes queridos.

Das menções ao universo sonoro, o instrumento musical – os tambores (*drums*), o elemento da construção musical – o silêncio (*silent*), desta feita como qualidade. Por fim, a voz, agora não para cantar, mas para profetizar.

Semiotizando, o próprio sumário acima é um poema/antologia de todos os poemas da coletânea. "First O songs for a prelude" inicia com o numeral ordinal *first* e com a indicação da forma musical *prelude* – executada como primeira peça em concertos. Aliás, a referência a "O songs" remete o leitor/ouvinte para as "Antífonas do O": sete versículos ou frases que são entoadas (ou recitadas) durante o ofício divino cristão, nas vésperas do Natal, traduzindo expectativa. No caso da obra whitmaniana pode ser a espera pelo dia que vai nascer. Mesmo conscientes de que este não é o espaço para uma análise detalhada de cada poema, é interessante notar, logo no início de "First O songs for a prelude", o anúncio de que a partitura poética mudará de caráter:

> *How you sprang – how you threw off the costumes of peace with indifferent hand,*
> *How your soft opera-music changed, and the drum and fife were heard in their stead*[159],(...)(p. 305)

A ópera cede lugar para os rufares dos tambores e os pífanos, instrumentos característicos de uma banda militar. As vozes individuais (da ópera) não mais são ouvidas numa sociedade dominada pela música da guerra (cf. KRAMER, 2000: 4)

[159] [Como você pulou – como você jogou fora os costumes de paz com mão indiferente, / Como sua macia música de ópera mudou, e foram ouvidos o tambor e o pífano no lugar deles].

O segundo título/verso, "Song of the banner at daybreak", aponta para o dia que se inicia, o tempo novo que nasce. Poema longo, com as vozes de cinco personagens: o poeta, o pai, a criança, a bandeira e a flâmula. É um espaço propício para o conceito de linguagem: *"Words! Book-words! What are you?*[160]". Quando o sol nasce, é hora da armada pôr-se em marcha: "An army corps on the march", e esta marcha acontece em um lugar: "A march in the ranks hard-prest, and the road unknown".

No título/verso "Dirge for two veterans", um momento trágico no poema sonoro-musical em foco: a morte. Primeiramente, a temática do duplo, do tempo binário – a marcha, o canto fúnebre, a dualidade vida e morte. Em segundo lugar, a própria apresentação gráfica do texto[161]: em estrofes de quatro versos, evocando o próprio compasso quaternário[162], característica da marcha fúnebre. Em terceiro, no corpo do texto, a participação do próprio Whitman na cena, envolvido pelo forte apelo musical da marcha fúnebre: *"Now nearer blow the bugles, / And the drums strike more convulsive, (...) And the strong dead-march enwraps me."*[163] (p. 339)/, e, em quarto lugar, o impuso gerado, principalmente pela última estrofe, para a composição musical, por causa de sua riqueza rítmica e vocabulário musical[164].

Como numa solenidade fúnebre, "Beat! Beat! Drums!" soa como um convite para que os tambores rufem numa última homenagem sonoro-musical para os dois veteranos que tombaram mortos.

Depois da morte dos dois veteranos, o eu poético deseja apenas uma coisa: o sol silente, o sol que não provoca o estouro de alegria, contido, em "Give me the splendid silent sun". Observe-se a presença marcante do silêncio seguindo o tempo da morte. Uma reverência austera. Como não poderia deixar de ser, o último verso formado pelos títulos sonoro-musicais de *Drum-taps* não se deixa dominar pela tristeza e anuncia uma profecia: "Over the carnage rose prophetic a voice".

Concluindo, o visual e o auditivo, o poema e a partitura se superpõem. Tudo é sobredeterminado: atinge a vista e a audição. O leitor é o próprio ouvinte do poema-música.

---

[160] [Palavras! Palavras-livro! O que são vocês?].
[161] Ainda na configuração gráfica do poema, Kramer (2000: 7) observa o padrão de dois versos mais longos no meio das estrofes como uma maneira que Walt Whitman encontrou para evidenciar a posição central ocupada pelas duas urnas funerárias no cortejo fúnebre.
[162] Cuja marcação se faz em quatro tempos.
[163] [Agora, mais perto, sopram as cornetas, / E os tambores são golpeados mais convulsivamente, (...) / E a forte marcha fúnebre me envolve].
[164] A estrofe é; The moon gives you light, / And the bugles and the drums give you music, / And my heart, O my soldiers, my veterans, / My heart gives you love. (p. 340) [A lua dá você à luz, / E as cornetas e os tambores dão você à música, / E meu coração, oh meus soldados, meus veteranos, / Meu coração dá amor a voce.]

Por outro lado, a epicidade da nação se faz na vibração porque a morte está na vida. A música tem caráter existencial pleno e abrange vida e morte em meio ao cotidiano. Por sua vez, a vida é épica no cotidiano. Horizontalidade e verticalidade: o simbolismo das almas de uma nação contido na imagem dos dois veteranos (não seria uma analogia dos representantes da nação que luta de Abrahan Lincoln? O que foi será: a nação se ergueu e a voz da poesia anuncia tudo isso com voz profética.

Fica demonstrado como a escritura da Guerra Civil, nos poemas de *Drum-Taps*, constituem uma relação de inseparabilidade do texto e da música. Estes elementos são a matéria prima da coleção. Walt Whitman consegue mesclar a guerra escrita com palavras e a música da guerra numa composição marcial que continua ressoando nos artistas e ouvintes dos dias de hoje, através das composições eruditas, populares e também para bandas de música.

Memories of President Lincoln, a oitava coleção de LG, composta por apenas quatro poemas, mostra as experiências de Whitman na Guerra Civil. Escrita quando Whitman estava em um momento emocional de grande força na sua vida, é voltada para a lembrança do Presidente Abrahan Lincoln (1809-1865), antiescravista militante, cuja eleição para Presidente dos Estados Unidos, em 1860, foi o estopim para a Guerra de Secessão. Reeleito em 1864, após a vitória do norte sobre o sul, foi assassinado em abril de 1865.

A coleção apresenta uma única referência ao universo sonoro, quando os campos são solicitados para que sejam silentes naquele presente dia, em "Hush'd Be the Camps To-day".

Apesar de os títulos não apresentarem explicitamente o vocabulário específico sonoro-musical, destaque-se que, nesta coleção de poemas, encontram-se dois dos três textos mais musicados nas primeiras décadas do século XX: "When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd" (famosa elegia em memória de Abraham Lincoln) e "O Captain! My Captain!"[165] (cf. KRAMER, 2000: 67). A repetição e a variação de imagens, no decorrer do poema, são elementos que possivelmente encaminham o leitor para o ritmo, portanto, para uma conexão com uma partitura. FANER (1951: 235) explica como Walt Whitman faz uso do ritmo:

> *From music also Whitman presumably took his conception of the poetic foot, for he used it precisely as if it were a measure of music. In vocal music there is usually one sense accent in each measure, with as many or as few other notes as the context or the musical phrase may require. The governing principle was not an established pattern of accented and unaccented*

[165] O terceiro poema é *The Mystic Trumpeter*, da coleção *From Noon to Starry Night* (coleção de número 11, aqui focalizada).

syllables. The foot existed to serve the idea it was helping to convey, and to do so it needed to be completely variable.[166]

Além do ritmo, Calvin BROWN[167] (1948: 179-194) observa que a própria construção do poema-elegia é uma evidência musical porque usa o processo de exposição dos três símbolos principais: o lilás (*lilac),* a estrela (*star*) e o pássaro (*bird*), feito até a seção 4, passando para o desenvolvimento tanto dos temas em separado como da união deles, atingindo a seção-coda na qual recorda o que foi afirmado nas seções iniciais do poema, inserindo aí também o canto que brota do íntimo do poeta (*"the chant of the poet's soul"*), para concluir a peça em duas linhas de síntese da experiência em memória: *"Lilac and star and bird twined with the chant of my soul, / There in the fragrant pines and the cedars dusk and dim."*[168]. É evidente, portanto, para Brown, a estrutura circular tipicamente musical, em oposição à construção linear do trabalho literário. Por fim Brown afirma que *"Thus this poem approaches far more closely than do most literary works to that condition which Schopenhauer and Pater describe as the particular glory of music – the inseparability of form and content."*[169]

É assim que Walt Whitman consegue instigar os compositores. Seus poemas estão repletos da temática da guerra, mas não se trata daquela guerra que simplesmente abate a tudo e a todos; e sim de uma guerra que não consegue suplantar a esperança; é aquela guerra que, apesar de matar o Presidente tão querido não destrói a nação, pelo contrário, une-a para enfrentar as adversidades da vida.

A nona das doze coleções de LG, *Autumn Rivulets* apresenta as seguintes referências à música e ao mundo sonoro:

QUADRO 7 – WW - Títulos sonoro-musicais em T9 - *Autumn rivulets*

CATEGORIA	**TÍTULO**
FORMAS MUSICAIS	Song of Prudency
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	The Singer in the Prison
	Warble for Lilac-Time

[166] [Da música Walt Whitman presumivelmente tirou sua concepção de pé poético porque ele usou esse recurso exatamente como se fosse uma medida (compasso) musical. Na música vocal há comumente um sentido de acento em cada compasso, tanto com muitas como com poucas notas como o contexto ou a frase musical exigisse. O princípio motor não era o padrão estabelecido de sílabas acentuadas e não acentuadas. O pé existia para servir à idéia que ele estava ajudando a carregar, e para fazer isso, ele precisava ser completamente variável.].

[167] Calvin Brown dedica o capítulo XV de seu livro, intitulado *The musical development of symbols: Whitman,* à análise do poema "When lilacs last in the dooryard bloom'd".

[168] [O lilás, a estrela e o pássaro entrelaçados com o canto de minha alma / Lá no meio dos pinhos perfumados e dos cedros escuros da noite.].

[169] [Assim, este poema aproxima mais que a maioria dos trabalhos literários à condição que Schopenhauer e Pater descrevem como a glória particular da música – a inseparabilidade da forma e do conteúdo.].

Vocalism
Italian Music in Dakota
Proud Music of the Storm
Transpositions
To Think of Time

Como se observa, a marca da obra whitmaniana, a canção, aqui se apresenta no poema "Song of the Prudency", única referência às formas musicais.

A música vocal se mostra ainda em "The Singer in the Prison"[170], uma canção bem nos moldes de um hino, possuindo uma antífona repetida no início e no final do poema, mais um refrão, regularmente metrificado, interposto no centro do poema: "Warble for Lilac-Time" traz o canto dos pássaros, o gorjeio de alegria, na época dos lilases, na primavera. "Vocalism" possui dois sentidos: o primeiro é baseado no aspecto lingüístico e constitui-se, em oposição ao consonantismo, no conjunto das vogais com suas características. Podemos dizer que é o som propriamente dito de cada língua, pois que as consoantes servem como obstáculos ao fluxo de ar fonatório. O segundo sentido baseia-se no campo da música e diz respeito aos exercícios de canto feitos sobre vogais. Em "Italian Music in Dakota", a presença da música simples, *cantabile*, dos recitativos e das árias das óperas de Gaetano Donizetti e de Vincenzo Bellini, pois sabemos que a música italiana que chegava aos Estados Unidos na época era especialmente a própria ópera.

"Proud Music of the Storm" usa duas imagens sonoras: *music*, a emissão de som, de composição musical, e *storm*, a tempestade, com todos os sons que o mundo ao redor do eu-poemático pode produzir, no conjunto das seis partes que compõem o poema. Sons de instrumentos musicais (flauta, harpa, órgão e violino), sons de animais, sons dos rios, sons religiosos, sons de cavalaria em guerra, sons de pessoas soluçando quando feridas, até o diapasão da terra ("*earth own diapason"*), sem deixar de mencionar as óperas de Mozart, de Gounod, e de Meyerbeer, além das italianas! Música do homem e da natureza, juntos.

> *You serenades of phantoms, with instruments alert,*
> *Blending with Nature's rhythmus all the tongues of nations*[171]*;* (p. 422)

A música unindo a todos, realizando o sonho whitmaniano. No dizer de James C. MCCULLAGH (1975: 67): "The Sounds in 'Proud Music of the Storm' will sing and dance for the poet in a cosmic voice and rythm."[172].

---

[170] Esclarecido nas notas do final do livro estudado, que o poema foi feito por ocasião da visita da cantora Parepa-Rosa à prisão *Sing Sing* (cf. WHITMAN, 1996: 828).
[171] [Vocês serenatas de fantasmas, com alerta de instrumentos, // que misturam com o ritmo da Natureza todas as línguas das nações;].

"Tranpositions" é um título que sugere o assunto da teoria musical – transposição – cujo processo consiste em "mudar" uma música no registro de altura, assim como o eu-poemático sugere que se faça acontecer na sociedade: que as posições sejam trocadas, o carcereiro se torne preso e o preso o dono das chaves, o reformador desça do palanque, onde grita por mudanças e o idiota apareça no contexto, que juízes e criminosos também troquem de lugar, e assim por diante. O plano de construção apresenta traços de semelhança com "Reversals", último poema da coleção *Memories of President Lincoln.*

Outro aspecto que merece menção, na obra de Whitman, é a linha temporal. O tempo, elemento essencial na música, faz-se visceral na poética em foco. Daí porque o poema "To Think of Time" assume posição de destaque dentre aqueles que exploram o vocabulário musical. Faz parte do *Leaves of Grass* desde a primeira edição, quando nenhum poema trazia o título. É um poema longo, dividido em nove partes, cada uma delas voltada para algum aspecto do tempo, desde o nível pessoal, passando pelos mercados e pelos governos, pelos trabalhos e alegrias domésticos, pelas fazendas, pelos salários dos trabalhadores, pelas leis do tempo presente, do tempo futuro. Questiona bastante o leitor, como que para provocar não apenas uma reflexão sobre o fator tempo, mas uma aproximação entre obra e seu receptor. Sintetiza tudo numa longa execução musical por uma orquestra, com os instrumentos afinados, sob a batuta do maestro. Percorre outros continentes, como o africano e o asiático, passa pela natureza, para, finalmente concluir que não existe nada senão a imortalidade, que tudo na vida gira em torno dela: *"I swear I think there is nothing but immortality!* (...) *And all preparation is for it – and identity is for it – and life and materials are altogether for it!"*[173] (p. 455). Como para os antigos egípcios, a imortalidade é que move a existência humana.

Considerando, agora, os títulos como estão dispostos na relação acima apresentada, pode-se semiotizar uma metáfora do trabalho realizado por um grupo de orquestra e coro, na seguinte interpretação:

"Song of prudency", seria o momento do ensaio. A cautela em estudar todas as passagens exigidas pela música a ser executada, por cada um dos integrantes do grupo musical. É necessário ter a habilidade treinada para não cair em erros, prejudicando o concerto. A responsabilidade e a competência dos músicos entra em cena. A afinação dos instrumentos aconteceria em "The singer in the prison". Recolhidos, os músicos conferem seus instrumentos e suas vozes para atender à afinação. Ninguém destoa. É a noção do grupo

---

[172] [Os sons em "proud music of the storm" vão cantar e dançar para o poeta com voz e ritmos cósmicos].
[173] [Eu juro que eu penso que não existe nada senão a imortalidade! (...) E toda preparação é para ela – e a identidade é para isso – e vida e materiais são juntos para isso!].

que permanece. O ético é altamente considerado. Até o cosmos entra suavemente no palco com seus gorjeios emitidos em “Warble for lilac-time”. Um canto leve, primaveril, emitido por pequenos seres como sapos, abelhas e pássaros. Um prelúdio para o grande concerto! As vozes humanas também começam a se preparar através dos exercícios de “Vocalism”. Os bastidores do teatro se enchem de sons cuidadosamente abafados para não chegar até aos ouvidos do público.

O concerto inicia! O apogeu da noite realiza-se na ópera, drama musicado da mais alta categoria. É italiana, como não poderia deixar de ser, naqueles tempos do século XIX – “Italian music in Dakota”. Mas, a natureza não se sente excluída do evento: executa também a sua peça de expressão magnífica – “Proud music of the storm”. Mostra pujança e poder através de seus efeitos sonoros. Mas, tudo isso é temporal, passageiro. “Transpositions” são efetuadas na vida de qualquer um, alterando também a percepção da arte. Hoje, assim. Amanhã, de outra forma. As passagens são inevitáveis no universo humano. E é isto mesmo que vem na reflexão, talvez feita apenas depois que a cortina se fechou, com “To think of time”. Aqui estão os pensamentos sobre a vida e a morte, sobre o advento e o fim de tendências artísticas como a ópera, o brilho o crepúsculo dos artistas que ali estavam no palco... E o leitor/ouvinte volta novamente a suas reflexões, como de costume.

Whispers of heavely death é a décima coleção de Walt Whitman, nesta pesquisa, composta de exatamente vinte poemas.

QUADRO 8 – WW – Títulos sonoro-musicais em T10 – *Whispers of heavenly death*

CATEGORIA	**TÍTULO**
FORMAS MUSICAIS	
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	Whispers of Heavenly Death
	Chanting the Square Deific
	That Music Always Round Me
	A Noiseless Patient Spider
	The Last Invocation

Diante da ausência de formas musicais nos títulos desta coleção, consideremos as menções ao universo sonoro feitas através dos vocábulos: *whispers*, *chanting*, *music*, *noiseless* e *invocation*. Dos títulos que contêm estes cinco vocábulos, pode-se dizer que também constituem versos de um poema. E o plano de construção obedece a uma progressão dentro da expressividade musical: no início é suave, cresce no desenvolvimento e fecha a composição novamente em som pequeno. “Whispers of heavenly death” personifica a morte, coloca em sua boca uma emissão sonora bem suave, agradável para se ouvir. A partir daí,

como em um ritual, a invocação às entidades em "Chanting the square deific". SARRAZIN (1889: 237-238) expõe o aspecto panteísta de Whitman da seguinte maneira:

> *La poésie de Walt Whitman proclame la premiére le pantheísme complet, sans atténuation, et avec toutes ses conséquences. Au premier abord, ce fut un* tolle[174]*. Shelley lui-même eût-it jamais songé à diviniser le mal, à le proclamer frère nécessaire du bien, et son égal ? Tout au plus pouvait-on permettre de dire que le mal enfermait le bien comme le fumier enferme et fait éclore le germe de la fleur: mais venir placer le piédestal de Satan près de celui du Seigneur (*Chanting the Square Deific – L. Of G., p. 339*), à quel échappé de l'enfer appartenait bien cette audace ? Et le pis, l'incompréhensible, c'est que le coeur de mécréant où battait ce blasfème semblait un coeur ailé, joyeux, léger, qui volait en plein enthousiasme.*[175]

Na verdade, para Whitman, a natureza e Deus constituem uma única existência. Deus seria um mistério ao mesmo tempo visível e escondido no universo (cf. SARRAZIN, 1889: 238). E Sarrazin continua afirmando que não se conhece, nem mesmo no início das civilizações repletas de misticismo, no oriente, nem entre os católicos mais exaltados da Espanha ou da Itália, uma alma tão profundamente apaixonada por Deus como Whitman (idem). Por fim, Sarrazin inclui Whitman entre os grandes místicos orientais e entre os metafísicos da Europa (discípulos de Spinoza), quando não se deixa dominar por um terror sagrado que prostra o ser humano diante da divindade, mas dirige-se por uma piedade confiante (idem, p. 239).

Depois de invocar todos os deuses possíveis, do bem e do mal, conjuntamente, é hora de falar de música. Não de qualquer uma, mas daquela que está sempre em nosso redor – "That music always round me" -. É a música compreensível de imediato, aquela que não precisa ser "ensinada", que toma o ouvinte pelo coração diretamente e o leva por pensamentos "nunca dantes navegados".

Semiotizando os títulos dos poemas acima como em um único texto lírico, este seria o ponto alto, o ápice da composição. Todas as vozes do grande e clássico coral estão lá: o tenor, o soprano, o baixo. A música une tanto a lamentação do funeral como a doçura das flautas e dos violinos.

---

[174] Palavra de origem latina que significa clamor de indignação ou protesto coletivo (cf. *tollé* em *Le Petit Larousse 2002*).

[175] [A poesia de Walt Whitman proclama por primeiro o panteísmo completo sem atenuantes e com todas as suas conseqüências. Num primeiro encontro, isso foi um protesto. Shelley nunca teria sonhado em divinizar o mal, em proclamá-lo irmão necessariamente do bem, e seu igual? No máximo podia-se permitir dizer que o mal aprisionava o bem como o adubo contém e faz brotar o germe da flor: mas, colocar o pedestal de Satan próximo ao do Senhor (Cantando o quadro dos deuses), ao qual fugitivo do inferno pertencia bem esta audácia? E o pior, o incompreensível, é que o coração do descrente onde batia esta blasfêmia parecia um coração alado, alegre, ligeiro, que voava em pleno entusiasmo.].

Passado o momento alto, uma meditação sobre sua própria vida. Se o eu-poemático (não seria um livro todo autobiográfico?) fosse mais calmo, poderia tecer redes com os filamentos, tal e qual a aranha faz, para viajar pelo mundo, percorrer terras distantes e conhecer muitas pessoas.

Por fim, "The last invocation", como que para encerrar o momento místico. O eu-poemático faz um apelo para sua alma: que o deixe flutuar para além de tudo que o pode trancar ou limitar, que o deixe passar sem fazer barulho e abrir todas as portas com um suave sussurro. Pede mais para sua alma: *"be not impatient"*[176]. Parecendo ser uma reminiscência dos duetos de algumas cantatas de Bach, entre Jesus Cristo e sua alma, é citado como um dos poemas mais musicados de Walt Whitman por franceses, alemães e russos que escreveram peças musicais sobre o texto do poema (cf. SPIEGELMAN, 1942: 176).

A décima primeira coleção whitmaniana, *From noon to starry night* é composta de vinte e dois poemas, dos quais podemos traçar o seguinte quadro de títulos movidos pelo aspecto sonoro-musical:

QUADRO 9 – WW – Títulos sonoro-musicais em T11 - *From noon to starrry night*

CATEGORIA	**TÍTULO**
FORMA MUSICAL	A Riddle Song
MENÇÃO AO UNIVERSO SONORO	The Mystic Trumpeter
	To a Locomotive in Winter

Uma vez mais, a forma musical é a canção (*song*). Desta feita, do tipo enigmático, que não se mostra por completo.

O segundo título do quadro é "The Mystic Trumpeter", classificado por SPIEGELMAN (1942: 175) como o "canto do cisne" de Whitman. Segundo KRAMER (2000: 56), uma *"redemptive memory is connected with a musical vision, a solitary sound heard from afar in the night."*[177]. Constatam-se estas afirmações sobre a relação poesia e música, quando da leitura da peça lírica whitmaniana. As evidências são claras. O poema inicia com o verso *"That which eludes this verse and any verse,"*[178]; e, ainda na primeira estrofe: *"Which vocalist never sung, nor orator nor actor ever utter'd, / Invoking here and*

[176] [Não seja impaciente].
[177] [Redentora memória está conectada com uma visão musical, um som solitário escutado de longe, dentro da noite].
[178] [Aquela que ilude este e qualquer verso].

now I challenge for my song."[179]. A relação se estabelece, não apenas com a música, mas com a escultura e com a poesia também, enfim, com as artes e com a ciência.

"To a locomotive in winter" pode ser considerado como um canto de exaltação a esta máquina do mundo moderno. Publicado na sexta edição de *Leaves of grass* em 1876, o poema começa fazendo alusão à ópera: *"Thee for my recitative,* (...)"[180]. Associa a locomotiva à criação artística quando afirma: *"Type of the modern-emblem of motion and power – pulse of the continent, / For once come serve the Muse and merge in verse, even as here I see thee,* (...)[181]. E, por fim, lança mão de metáforas exóticas como a de relacionar a ópera italiana e o som do apito do trem, como sendo o canto de um soprano – *"Thy maddly-whistled laughter, echoing, rumbling like an earthquake, rousing all,*(...)"[182]. É o som da ópera italiana, no seu desempenho dramático que se identifica com o som do continente americano moderno. É o som do apito das fábricas e do trem, juntamente com o ranger da locomotiva nos trilhos, que se eleva como um canto lírico de um recitativo ou de uma ária da arte operística.

Observando a décima segunda coleção de Walt Whitman, *Songs of parting*, foram notados os seguintes títulos com relação ao universo sonoro:

QUADRO 10 – WW –Títulos sonoro-musicais em T12 - *Songs of parting*

CATEGORIA	TÍTULO
FORMAS MUSICAIS	Song at Sunset
	These Carols
MENÇÃO AO UNIVERSO SONORO	The Sobbing of the Bells
	Now Finalè to the Shore

Mais uma vez, estamos diante de uma semiotização espontânea. Os títulos desta coleção whitmaniana, quando dispostos de acordo com as categorias, formam um poema mínimo composto de apenas uma quadra. O clima é o mais propício possível, o pôr-do-sol – *Song at sunset* – e a música inserida no texto lírico é também perfeitamente adequada – a canção – *song* -. A despedida gera um clima de nostalgia, de tristeza. O eu-poemático se propõe a cantar quão maravilhoso é contemplar o findar do dia (seria possível pensar em final de uma vida?), sem ver nada de lamentável no universo: *"I sing to the last the equalities*

[179] [A qual nenhum vocalista nunca cantou, nem orador nem ator nunca emitiu, / Invocando aqui e agora eu desafio para minha canção.].
[180] [Para ti o meu recitativo].
[181] [Tipo de emblema moderno do movimento e do poder – pulso do continente, / Vem servir à Musa, fundindo em verso, tal como aqui eu a vejo, (...)].
[182] [Seu riso loucamente assobiado, ecoando, estrondando como um terremoto, acordando tudo, (...).]

modern or old, / (...) / *And I do not see one cause or result lamentable at last in the universe."*[183] (p. 505).

Na hora do sol se pôr, essas canções (de Natal) – "These carols" –. Trata-se de um poema mínimo, composto de apenas dois versos de dedicatória para o mundo invisível das canções feitas para alegrar a vida (p. 510).

À meia-noite do dia 19, passando para o dia 20 de setembro de 1881, Walt Whitman estava na cidade de Boston, com o objetivo de supervisionar a publicação da sétima edição de seu livro *Leaves of grass*, quando tomou conhecimento da morte do presidente Garfield, compôs a peça literária que foi divulgada no dia 27, *Daily Globe* e em LG de 1881 mesmo (cf. WHITMAN, 1996: 841), onde o soluçar dos sinos – "The sobbing of the bells" – anunciando a morte, para tudo encerrar num *Finalè* de ópera – "Now Finalè to the shore". Na praia, o viajante, o velho marinheiro vai se aventurar no seu infinito cruzeiro.

Tudo se encadeia, tudo segue como numa vigília. Solenemente, à noite, com canções, com o dobrar dos sinos, num soluço de saudade, aconteceu a partida do marinheiro, concretizando o sentido do título da coleção: *Songs of parting*.

A décima terceira coleção de poemas de Walt Whitman se apresenta como o primeiro anexo do livro *Leaves of grass*, contendo 65 poemas. Observemos-se o quadro com destaque para os títulos movidos pelo ângulo sonoro-musical.

QUADRO 11 – WW – Títulos sonoro-musicais em T13 - Sands at seventy

CATEGORIA	TÍTULO
FORMAS MUSICAIS	A Carol Closing Sixty-Nine
	To Get the Final Lilt of Songs
	Yonnondio
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	Small the Theme of My Chant
	Now Precedent Songs, Farewell
	My Canary Bird
	Of That Blithe Throat of Thine
	The Dead Tenor
	The Voice of the Rain

De início, as rimas semânticas dos versos ligadas por lei associativa semântica chamam a atenção: *seventy* com *sixty* (o kronos), *songs* e *chant* (o canto), *bird, blithe throat, tenor* e *voice* (a voz). A presença do pássaro pode indicar uma verticalidade – uma profecia para vencer as mazelas humanas, rasteiras, terrestres.

[183] [Eu canto até a última as igualdades modernas ou antigas, / (...) / E, afinal, eu não vejo causa ou resultado lamentável no universo.].

A semiotização dos títulos acima constrói exatamente uma composição que engendra duas estrofes: na primeira, o eu-poemático reconhece ter chegado a um ponto de despedida, de finalização de trabalhos; na segunda, os elementos-companheiros de sua construção poética: o pássaro, a garganta e os cantores (tenor), e, por fim, a chuva que, falando suave, rega o chão para novas vidas brotarem, num processo de manutenção da vida.

A vida se mostra um pouco desgastada em seu aspecto físico: as canções falam de um final, do adeus, da morte e da voz da chuva, mas, em momento algum, abate-se a esperança, a alegria e a fé. Afirmando isso em "A carol closing sixty-nine", o eu-poemático lança as bases deste novo livro whitmaniano. Deus, a vida, a natureza, a liberdade e a poesia continuam sendo o motor para continuar o caminho.

"To get the final lilt of songs" é um título de composição madura, da compreensão das coisas, dos pensamentos, do "fazer" dos poetas. Mais uma vez, a idéia da conclusão de trabalho.

"Yonnondio", palavra de origem iroquesa[184], segundo o próprio autor, traduzida, no início do poema, como *"lament for the aborígines"*[185], e confirmada como sentido de canto de lamento, no primeiro verso do texto poético: *"A song, a poem of itself – the word itself a dirge, / Amid the wilds, the rocks, the storm and wintry night, / To me such misty, strange tableaux the syllables calling up;"*[186].

Com o mesmo texto publicado na edição de *Leaves of grass* de 1867 (a quarta), "Small the theme of my chant" reforça a proposta de tema feita pelo eu-poemático, no primeiro canto ("One's-self I sing") do grande livro. Cantar o íntimo do homem, não a fisiologia, não a intelectualidade, mas homem e mulher por completo, terras e dias também. E neste poema está o desejo de caminhar junto com seu leitor/ouvinte na jornada pela estrada.

Lembrar, diz o saber popular, é começar a reconhecer que o tempo passou e que muita coisa já se foi. A lembrança de como se formou cada canção, os temas: vida, morte, soldado ferido, a perda do país e da segurança; são lembrados como fragmentos. "Now precedent songs, farewell" é uma intertextualidade explícita com suas próprias canções.

As menções ao universo sonoro-musical aparecem nos títulos: "My canary bird", "Of that blithe throat of thine", "The dead tenor" e "The voice of the rain". Interessante notar que os elementos estão voltados para o canto, todos têm voz e cantam!

---

[184] Dos povos ameríndios, nativos.
[185] [Lamento para os aborígenes].
[186] [Uma canção, um poema de si próprio – a palavra mesmo um canto fúnebre, / Entre os selvagens, as rochas, a tempestade e a noite invernal, / Para mim, quadros nublados, estranhas sílabas chamando;].

A décima quarta coleção de poemas aqui estudada é o segundo anexo de *Leaves of grass* colocado como conclusão da edição de 1891. Composta de 31 poemas apresenta os seguintes títulos com evocação ao mundo sonoro-musical:

QUADRO 12 – WW – Títulos sonoro-musicais em T14 – *Good-bye my fancy*

CATEGORIA	TÍTULO
FORMAS MUSICAIS	Old Chants
	A Twilight Song
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	Shakespere-Bacon's Cipher
	Interpolation Sounds
	Sounds of the Winter
	A Voice from Death

Formas musicais (*chants* e *song*) mais uma vez voltadas para a expressão musical vocal. Também nas menções, a morte é personificada e fala. Os demais títulos fazem referência ao som (da guerra se insere entre os sons da música fúnebre do funeral ou os sons do inverno, do vento, dos trilhos ao passar do trem) e à voz da morte – "A voice from Death". Feito sob a provocação do cataclismo de 31 de maio de 1889, foi publicado logo no dia 7 de junho, no *World*, de New York. A inundação causada pelo Johnstown[187] causou a morte de mais de duas mil pessoas (cf. WHITMAN, 1996: 851).

De maneira bem particular, Walt Whitman chama Shakespeare (1564-1616) e Bacon (1561-1626) para declarar exatamente que literatura é feita de pensamento e palavras. *Shakespere-Bacon* é uma palavra composta por símbolos: Bacon é o epíteto predicado de Shakespeare. Este último conota a literatura que se faz com pensamento. *Cipher*, musicalmente falando, é a cifra, o tom sobre o qual se desenvolve a melodia. Como poesia é música (Nietzsche), eles dão a cifra para a execução da peça poética. Portanto, os dois (Shakespeare e Bacon) constituem o que se encontra na obra de Walt Whitman: uma poesia que, pela música, é pensamento dos corpos (animais ou vegetais), traz a alma, o espírito, o pensamento enfim. É a própria ópera fabulosa de Arthur Rimbaud em "Estação no Inferno" – uma obra total.

Na décima quinta coleção de poemas, correspondente ao primeiro apêndice do *Leaves of grass* de Walt Whitman, apenas o próprio título 'Old Age echoes" traz a marca sonora. Composta de 14 poemas é construída em *crescendo*: conclui com o poema "A thought of Columbus", uma exaltação ao momento da descoberta (sic) ou da conquista da América, por Cristóvão Colombo, em 1492.

---

[187] Johnstown Flood disaster (or Great Flood of 1889). *It was the result of several days of extremely heavy rainfall, greatly exacerbated by the failure of the South Fork Dam (an artificial body of water) situated 14 miles (23 km) upstream of the town of Johnstown, Pennsylvania, which unleashed a torrent of 20 million gallons (~76.000.000l) of additional water. Over 2.200 people were killed, and there was $17 million (USD) in damage.* ("Johnstown_Flood.", 2006).

Early poems é o título da décima sexta coleção whitmaniana que dispensa a presença das menções ao sonoro-musical e solicita duas formas musicais para compor os seus títulos: *song* e *ode*, cuja lista se encontra no quadro abaixo:

QUADRO 13 – WW – Títulos sonoro-musicais em T16 - Early poems

CATEGORIA	TÍTULO
FORMA MUSICAL	The Columbian's Song
	Ode
	Song for Certain Congressmen

A primeira canção – "The Columbian's song" - dirige-se para o assunto da soberania do país, para a democracia alcançada, momento em que os homens livres darão graças a Deus.

"Ode" pode ser considerada um documento pessoal que atesta a relação entre Whitman e a música. Logo abaixo do título do poema, lê-se: *"To be sung on Fort Greene; 4th of July 1846 / Tune 'Star Spangled Banner'."*[188]. Walt Whitman compõe não uma música para um texto, mas, um texto para uma música já existente[189].

A segunda canção – "Song for certain Congressmen" – brada aos homens que ocupam lugar no congresso americano para *"pacificar a ira dos escravos"*, visando manter a união do país. Deseja uma resolução fácil para o problema da escravidão.

Por causa da liberdade em escrever poemas sem preocupação com as convenções, com a forma ou com o conteúdo, Whitman é considerado pelos músicos contemporâneos como arte propícia para suas composições. O próprio Whitman afirma este seu desejo, quando conversava com Traubel: *"'Leaves of Grass' was intended as much for the musicians as anyone, and, if not defeated of its purpose, would perhaps inspire them to some noble, contemporaneous utterance*[190]*."* (cf. SPIEGELMAN, 1942: 176).

Toda a composição whitmaniana se faz em duas perspectivas: uma macroestrutura, a apresentação global dos poemas, na posição vertical, num eixo paradigmático; e outra, a microestrutura dos itens lexicais na lematização, numa ótica horizontal, lexical. O livro é um vasto hipertexto em duplo nível: o sonoro e o visual em contraste, som e silêncio, vida e morte, forte e fraco, pássaro e tempestade; ou em continuidade, num *crescendo*, sempre musicalizando na escolha dos títulos.

---

[188] [Para ser cantado no Forte Greene; 4 de julho de 1846 / Melodia de "Star splanged banner"].
[189] Processo chamado de paródia, na composição poético-musical.
[190] ['Folhas da Relva' foi pensado mais para os músicos como para ninguém mais, e, se não for derrotado na sua proposta, poderia inspirá-los para alguma emissão nobre e contemporânea].

Duas citações, pinçadas do *Preface, 1876* (WHITMAN, 1996: 788), se fazem a conclusão natural para toda a particularidade da poética whitmaniana: a primeira afirma: *"Poetic style, when adress'd to the Soul, is less definite form, outline, sculpture, and becomes vista, music, half-tints, and even less than half-tints."*[191], numa clara declaração de que não é objetivo a afirmação, mas a sugestão; sugestão que, com certeza, está aliada à imagem sonora, aos brancos deixados para que o leitor/ouvinte os complete, participando da construção da obra.

A segunda citação encontra-se na mesma referência (Preface, 1876) e conclui o pensamento aqui desejado: "Finally, as I have lived in fresh lands, inchoate, and in a revolutionary age, future-founding, I have felt to identify the points of that age, these lands, in my recitatives, altogether in my own way."[192]. Assim foi realizado o trabalho poético de Walt Whitman, o bardo da cultura Americana do século XIX.

Dos 427 poemas analisados, contam-se 67 títulos movidos pelo motor sonoro-musical.

7.2 Títulos sonoro-musicais em Da Costa e Silva

> *"Ocorre-me agora, proclamá-lo o primeiro poeta impressionista brasileiro, sem daí excluir a dimensão musical."*
>
> Oswaldino MARQUES (2000: 24)

Olhando, de início, para o título do livro – *Sangue* – poderia parecer bastante intrigante para a primeira publicação de poemas de uma pessoa tão jovem (23 anos). Por que o artista assim o teria nomeado? Pela sua trajetória de vida, saiu de Amarante (PI), em 1900 para estudar em Teresina, passou para Recife, em 1906, com o objetivo de fazer Direito, como todo jovem daquela época sonhava. Até aqui, nenhuma memória se registra de aproximação com o elemento sangue, somente com livros. Porém, existe um fato, relatado pelo próprio poeta que explica esse título: em entrevista concedida a Salustiano COELHO (1984), publicada no jornal *A Voz do Estudante*, de Teresina, afirma: *"E sabem que esse contato com a ciência de Hipócrates até serviu, me inspirou um poema elogiado 'Sangue'*. Com certeza, referia-se a "Cântico do Sangue", primeiro poema da coleção. Em outra referência[193], tem-se

---

[191] [O estilo poético, quando é endereçado para a Alma, é uma forma, um esquema, uma escultura menos definidos, e se torna vista, música, meio-matizes, e até menos que meio-matizes.].
[192] [Finalmente, como eu vivi em terras frescas, incipientes, e numa era revolucionária, fundante do futuro, eu senti para identificar os pontos desta era, destas terras, nos meus recitativos, completamente à minha maneira.].
[193] Cf. "Um instantâneo do poeta", *Presença*, n. 13, p. 17.

que: *"De Recife foi estudar medicina na Bahia, induzido pelo poeta Bastos Tigre. Desse primeiro contacto saiu o poema "Sangue" do seu livro de estréia."*. Foi, de fato, apenas uma experiência na vida do amarantino, logo abandonada, segundo o próprio bardo piauiense, na mesma entrevista concedida a Salustiano COELHO (op. cit.): *"(...) Mas abandonei o desejo de ser médico um ano após. Esse negócio de andar abraçado com cadáveres que sangram, nas aulas de anatomia, não era comigo."*.

A crítica reverencia o jovem e ainda desconhecido poeta: Christino Castello Branco fecha a questão, dizendo: "Não houve, no Recife, quem desconhecesse o poeta de Sangue, apontado, aclamado por toda a gente como a encarnação perfeita da arte e da poesia." (apud FALCÃO, 1984: 76); Antônio Carlos VILLAÇA (1984: 11) destaca que "As duas grandes estréias de 1908 são Apoteoses, de Hermes Fontes, e Sangue, de Da Costa e Silva. Crítica e público os consagram.".

Os destaques se voltam para a musicalidade dos versos dacostianos. Andrade Muricy, citado por João Emílio FALCÃO (1984: 76), caracteriza o livro como obra de "alguém que canta com uma virtuosidade harmoniosa, um belo ímpeto arrebatado".

Mas esta pesquisa ousa demonstrar uma face distinta da acima mencionada: o vocabulário e a temática sonoro-musicais. Logo no seu primeiro livro – *Sangue* – publicado em 1908, em Recife, pela Livraria Francesa, quando o poeta contava apenas 23 anos, a música convidava, acolhia e seduzia o leitor. O título *Sangue*, com certeza, não foi casualmente selecionado. No dizer do poeta e jornalista Cláudio DANIEL (*Discutindo Literatura*, n° 3: 63), *"Vermelho é uma cor musical, alegórica, com uma ampla gama de sentidos,..."*. Como Tales de Mileto, Da Costa e Silva tem consciência de que *"a realidade é um movimento contínuo, de unidade e transformação"* (idem). E é logo no primeiro poema deste também primeiro livro, que o poeta piauiense pratica *"esse exercício lúdico do pensamento por imagens"* (idem).

Iniciando a incursão por *Sangue*, a relação dos títulos, em número de onze, organizados de acordo com a categoria a que pertencem, em relação à música, é a seguinte:

QUADRO 14 – DCS - Títulos sonoro-musicais em T1 – *Sangue*

CATEGORIA	**TÍTULO**
FORMAS MUSICAIS	Cântico do Sangue
	Canto do Bêbedo
	Canção da Morte
	Canção da Noite
	Balada
	Madrigal de um Louco

INTERTEXTUALIDADE MUSICAL	Consolatrix Afflictorum De Profundis In Tenebris Turris Eburnea

Constata-se a predominância total da música vocal. Todas as formas - cântico, canto, canção, balada e madrigal - são específicas da música possuidora de um texto comumente chamado de *letra*. Também os títulos da categoria Intertextualidade, escritos em latim, são todos relacionados a cantos religiosos da Igreja Católica[194]. Portanto o leitor é inserido entre cantores.

A linha de construção vocabular e temática voltadas para a música vocal e para a religiosidade dos poemas em foco parece encontrar fonte na própria existência do poeta: somente ao completar quinze anos de idade, o jovem amarantino deixou sua terra natal, a pequenina cidade de Amarante, para se estabelecer em Teresina. Apesar de ser *"um dos maiores empórios comerciais do Piauí, no século passado"* (século XIX) (CASTRO, 1986:3), Amarante não oferecia vivência com expressões artísticas variadas. O que favoreceu o enriquecimento do universo poético e a criatividade de Da Costa e Silva parece ter sido mesmo o contato com os livros da biblioteca particular de seu pai. Elevada à categoria de cidade, desde 1871, Amarante não dispunha de instituições de fomento à vida cultural. Também não se tem notícia da existência de teatros, de bibliotecas, nem de outras atividades artísticas, durante o período da sua infância e da sua adolescência. Somente em 1985 (35 anos após a morte de Da Costa e Silva), registrou-se da instalação de uma biblioteca e de um pequeno museu, na cidade (CASTRO (1986: 26). Até em nível de Estado, a instalação do Arquivo Público Piauiense só veio a acontecer no governo de Anísio Auto de Abreu, através da Lei n. 533, datada de 8 de julho de 1909 (cf. SÁ FILHO, 2003: 245), um ano depois da publicação do primeiro livro de Da Costa e Silva.

A música vocal estaria, então, tanto na própria raiz dos cantares repentistas da tradição popular do sertão brasileiro, ambiente onde cresceu o artista como nos livros de poesia e romances franceses, lidos pelo jovem Da Costa e Silva, recheados da música italiana, também vocal, em sua predominância. Além da origem popular, encontra-se, na pequena Amarante de outrora, a música vocal entoada nas igrejas. Tradição do cantochão, essa música chegou até o nordeste brasileiro através de missionários religiosos e do próprio repertório litúrgico da

[194] Assunto detalhado em SOUZA, 2001. As relações que se estabelecem são: *De Profundis* [Das profundezas]– Salmo 129 (*Desde o mais profundo clamei a ti, Senhor*); *In Tenebris* [Nas Trevas] - o canto católico tradicional para o período do Advento; *Consolatrix Afflictorum* [Consoladora dos Aflitos] e *Turris Eburnea* [Torre de Marfim]– invocações da Ladainha de Nossa Senhora.

época. Talvez por esta razão, o item lexical *hinos* encontre-se no topo da Tabela de Valores Lexicais – a TVL – como parte do vocabulário exclusivo desta coleção, com peso equivalente a +3,747; e o seu singular – *hino* –, que mesmo sendo do vocabulário comum a outras coleções de DCS, apresenta peso igual a +0,549. Conseqüentemente, este vocábulo é de importância relevada para a apreciação da música possuidora de letra, com característica de louvor, em *Sangue*.

A surpresa do livro *Sangue*: a ausência da categoria da menção ao universo sonoro. Sendo Da Costa e Silva um artista que se desenvolveu longe dos estudos sistemáticos de música, era de se esperar que essa categoria se proliferasse mais que as formas musicais, nos títulos de seus poemas. O que ocorre é que, nesse primeiro livro do poeta, nenhuma referência é feita ao citado universo.

A segunda coletânea dos poemas de Da Costa e Silva, *Zodíaco*, publicada em 1917, constitui-se, primordialmente, de um louvor à natureza e às suas raízes fincadas no torrão piauiense.

Além de uma dedicatória: *"Ao meu longínquo Piauí – na divina evocação de sua natureza maravilhosa"* esse livro dacostiano tem uma característica bem determinada e ímpar: inicia com um quarteto de Verhaeren, escolhido para ser epígrafe:

> *"Oh! Ma misère et ma gloire, cerveau,*
> *Palais de ma fierté, cave de ma tortute,*
> *Contradictoire amas de problèmes nouveaux,*
> *Qui s'acharnent sur la nature."*[195]
>
> (DA COSTA E SILVA, 2000: 105)

A semelhança entre o momento de contradições na vida do poeta belga Émile Verhaeren (1855-1916) e de seu contemporâneo brasileiro e piauiense Da Costa e Silva é fator translúcido (cf. DA COSTA E SILVA, 2000: 20). Da Costa e Silva oscila entre os grandes centros de difusão da cultura no Brasil e a sua pequenina cidade de Amarante, no Piauí. AMAR + ANTE = amante, eis o conceito adequado ao poeta. Aquele amante que, mesmo longe de sua pessoa querida, não consegue se livrar dos pensamentos e das emoções envolventes da amada. Aquele amante que fantasia, que eleva a sua amada à categoria de maravilhosa, divina.

---

[195] [Oh! Minha miséria e minha glória, cérebro, / Palácio de minha altivez, adega de minha tortura, / Contraditório amontoado de problemas novos, / Que se obstinam sobre a natureza.].

Zodíaco pode ser considerado um livro que permite análise no tocante às profundas raízes culturais: o rio Parnaíba presente em: *"Sobre o rio caudal de águas ligeiras,"*, no soneto "A Balsa" (p. 177), *"Rugindo, o rio repentinamente"* (p. 148), em "A Enchente"; e a figura da mãe, traduzida pelas árvores de "Natureza Misteriosa" (p. 184): *"Árvores – mães de flores e de pomos"*; mãe-Natureza, em "Sub Tegmine...": *"em que a mãe-Natureza a viver nos convida,"* (p. 160), *"No seio maternal e augusto da floresta."* (p. 159).

A respeito de Zodíaco, Oswaldino Marques assim se expressa: "A obra não é mais do que o ensejo ao poeta de experimentar verbalmente a sua sensorialidade inigualável. A motivação pode ter sido aquela, mas o que resultou foram estudos plásticos de virtuosismo tal que faria inveja aos luminares do Impressionismo na pintura e na música." (apud MARQUES, 2000: 22).

Alberto da Costa e SILVA (2002: 23) caracteriza o livro de seu genitor como *"o cumprimento de um audacioso projeto de descrever a máquina da natureza"*. É assim que, bem antes da Semana de Arte Moderna introduz no país a concepção do movimento modernista, de fundamentação nacionalista, datado de 1922, Da Costa e Silva elabora, entre 1909 e 1915, seu arrojado *"exemplo apurado da lição simbolista européia – música entre brados sonoros"* (Willy Lewin[196], apud SILVA, 2002: 23).

É estampado em destaque o impressionismo verbal de Da Costa e Silva no livro *Zodíaco.* A linguagem usada pelo artista é considerada impressionista, porque é repleta de efeitos, principalmente de imagens plásticas e sonoras, que tocam os sentidos do observador ou do apreciador dos poemas.

Um ponto de encontro entre o piauiense e o americano Walt Whitman é uma composição dividida em doze partes. O número doze é carregado de significações místicas e simbólicas.

Ao olhar apenas para os títulos desses poemas e das partes que compõem a coletânea, como um todo, já é possível vislumbrar um movimento na própria estrutura delineada. A começar por uma "Escalada", a subir o *"monte parnaso"*, montanha considerada pelo eu-poemático como difícil de ser vencida na altura,

"Como custa subir esta montanha,
Que ascende para a luz e para a glória
E mais se eleva quanto mais se ganha
Na escalada fantástica, ilusória!..."

[196] Crítico literário em Recife.

passa, como numa celebração litúrgica, aos ritos iniciais, com o "Adito", momento em que se entoa o hino da festa do dia, no caso dacostiano, os três hinos porque o louvor é elevado às alturas dos céus, através do "Hino ao Sol", percorrendo a extensão dos mares, através do "Hino ao Mar", chegando até às profundezas da terra-mãe, através do "Hino à Terra". Concluída a parte dos ritos iniciais, chega-se ao corpo do desenvolvimento da oração, com suas diversas partes: sintonia com toda a comunidade da galáxia; em seguida, lembrança das horas do dia; a iluminação por sobre as diferentes regiões do planeta, terra, mar e céu, lembrança do Éden; fenômenos como casos a serem lembrados ("A Ventania", "A Névoa", "A Chuva" e "O Redemoinho"); denúncias das ações prejudiciais praticadas pelo homem ("A Derrubada" e "A Queimada"), com a resposta da Natureza contra esses crimes ("A Enchente"); para, depois, lançar a mensagem de esperança, de partilha, que acontece com os elementos da flora, da fauna e da terra natal, todos em relação ao homem, num momento de parusia (*Natureza Harmoniosa, Natureza Emotiva* e *Natureza Misteriosa*), sem deixar de lembrar que o sonho de transcendência eleva também a *Natureza Sofredora*. Os ritos finais são, na obra dacostiana, o momento de completo êxtase, *A Vertigem*. O ser humano, no seu "sonho de glória", finaliza sua oração ascendendo ao infinito, *"_ Ao Zodíaco! Ao Zodíaco!"*.

A música está infiltrada nos títulos através de cinco evocações a formas musicais de três tipos diferentes (Cantiga, hino e aboio) e de quatorze recorrências distintas de menções ao universo sonoro. Observe-se, através do seguinte quadro, a presença musical nos títulos do livro *Zodíaco*.

QUADRO 15 – DCS - Títulos sonoro-musicais em T2 – *Zodíaco*

CATEGORIA	**TÍTULO**
FORMAS MUSICAIS	A Cantiga
	Hino à Terra
	Hino ao Mar
	Hino ao Sol
	O Aboio
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	A Chuva
	A Cigarra
	A Derrubada
	A Enchente
	A Queimada
	A Ventania
	Horas
	Natureza Harmoniosa
	O Besouro
	O Redemoinho
	O Sapo
	Ritmos da Vida
	Sol no Mar

As formas musicais citadas nos títulos desse segundo livro, a cantiga, o hino e o aboio, demonstram, mais uma vez, que a música vocal é a predominância, com um detalhe: a música religiosa, tão presente em *Sangue*, cede o primeiro lugar à música do sertão, ao *aboio* e à *cantiga*, que brotam do *"desejo de Da Costa e Silva de trazer para junto de si, na distância e no exílio, as paisagens, os fenômenos naturais e os trabalhos dos homens de sua terra natal"* (SILVA, 2002: 23). Os três hinos exaltam os elementos maiores da natureza: o sol, o mar e a terra.

A menção aos elementos do universo sonoro assume vulto em *Zodíaco*, considerando-se a quantidade de títulos. Separados em isotopias, encontram-se entre fenômenos da natureza (mar, ventania, chuva, redemoinho, enchente, queimada e derrubada), pertencentes ao dia-a-dia do povo nordestino tanto daquela época como do tempo atual e, com certeza, ocupavam a memória do poeta; os animais de seu conhecimento desde a infância na pequena Amarante (sapo, besouro e cigarra); os instrumentos de trabalho (a moenda[197]) e elementos de tempo (ritmos e horas).

Da Costa e Silva atrai seu leitor para imagens de uma música telúrica, pausada como uma toada, tal e qual a lembrança que ele declarava ter de sua terra natal: *"A nostalgia de minha terra vem-me, quando em vez, numa toada de reza"* (apud SILVA, 2002: 24).

A próxima coletânea de poemas de Da Costa e Silva pode indicar música já a partir do próprio título sob o qual está organizada – *Pandora*, publicada em 1919. Termo usado para designar um instrumento de cordas bastante conhecido na prática musical dos séculos XVI e XVII, talvez, exatamente, contextualizando as peças líricas aí compreendidas. Impelidos pelo espírito renascentista, esses poemas se apresentam próprios para a suavidade do alaúde de dezenove cordas metálicas como acompanhamento, bem aos moldes da música da antiguidade clássica, elemento de inspiração do referido período artístico.

Por outro lado, há de se considerar que o termo *Pandora* pode ser tomado como a denominação simbólica dada à primeira mulher, nascida por ordem de Zeus, como consta da narrativa de HEST (Apud CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999):

> *Eu presentearei os homens com um mal e todos, no fundo do coração, desejarão cercar de amor sua própria infelicidade... Ele diz e cai na gargalhada, o pai dos deuses e dos homens... ordena ao ilustre Hefestos que, sem demora, umedeça com água um pouco de terra e aí coloque a voz e a força de um ser humano e que forme, à imagem das deusas imortais, um belo corpo amável de virgem; Atena lhe ensinará seus trabalhos, o ofício que tece mil cores;*

[197] Ver análise em SOUZA, 2001: 116-118.

> *Afrodite de ouro sobre sua fronte espalhará a graça, o desejo doloroso, as preocupações que despedaçam os membros, enquanto que um espírito impudente e um coração artificioso serão, por ordem de Zeus, colocados nela por Hermes, o mensageiro, matador de Argo. (...). Depois, arauto dos deuses, ele põe nela a palavra e a essa mulher ele dá o nome de Pandora porque são todos os habitantes do Olimpo que, com esse presente, fazem da desgraça um presente para os homens.*

Sendo a cultura da Grécia antiga, com sua música e com seus mitos, gestora de toda a literatura hoje conhecida como ocidental, não se vê impedimento para se considerar ambas as possibilidades, acima citadas, para a leitura do título desse terceiro livro do poeta amarantino. Portanto, as duas imagens, tanto a do instrumento de cordas como a da mulher, (criação de Zeus e presente portador de desgraça para os homens) podem ser percebidos cataforicamente, a partir do título.

Observe-se como os títulos dos poemas de *Pandora* se comportam em relação à música:

QUADRO 16 – DCS - Títulos sonoro-musicais em T4 – *Pandora*

CATEGORIA	**TÍTIULO**
FORMAS MUSICAIS	Canto Espiritual
	Canto do Fauno
	Rondas
	Canções do Aedo
	Laus Vitae
	Vilancetes
	Canto Simbólico
INTERTEXTUALIDADE	Mater Veneranda

Contrariamente ao que acontece no livro *Zodíaco*, cujas indicações ao universo sonoro se multiplicam, nota-se exatamente a presença das formas musicais e da intertextualidade, em *Pandora*.

Escrito no pouco espaço de tempo quando o poeta retorna para Recife, a fim de concluir o curso de Direito, no ano de 1913, juntamente com os poemas de *Zodíaco*, toma rumo bastante distinto, no encaminhamento do processo de composição. Enquanto *Zodíaco* é um hino de louvor à natureza e conquista o mesmo sucesso de sua primeira publicação, *Sangue*, *Pandora* envereda pelas malhas da antiguidade medieval: no Quinhentismo e no Seiscentismo literários. Penetra no mundo da cultura grega, revigorado pelo Renascimento. Os temas de *Sangue*: o Rio Parnaíba, a mãe e a cidade de Amarante voltam a povoar sua criação. Alberto da Costa e Silva, como filho, capta a relação: *"A Grécia faz-se símbolo de uma idealização do passado e pouco falta para que se situe, na geografia espiritual de Da*

Costa e Silva, 'sob o límpido céu, ao sol radiante,/ entre os rios, as árvores e a serra', em que 'branqueja a casaria de Amarante". (SILVA, 2002: 26).

Como em *Sangue*, o recurso musical se volta predominantemente para as formas musicais e, entre essas, mais uma vez, predominantemente, para aquelas do tipo vocal, como o canto e as canções: "Canto Espiritual", "Canto do Fauno", "Canto Simbólico" e "Canções do Aedo". Note-se que são expressões que unem a música em forma de canto a duas realidades da obra dacostiana: a religiosidade ("Canto Espiritual") e a cultura greco-romana ("Canto do Fauno"[198] e "Canções do Aedo"[199]).

Outro ponto pertinente é que os títulos dos poemas, no aspecto musical, não parecem se dirigir para a melancolia, para a tristeza. A punção geradora é de canto (são três os títulos com essa expressão), de canções ("Canções do Aedo", p. 219-222), de canto e dança ("Rondas", p. 211-213), enfim, de louvor à vida ("Laus Vitae", p. 234).

Mais uma vez, Da Costa e Silva utiliza expressão latina para lançar intertextualidade com a Ladainha de Nossa Senhora, no título "Mater veneranda".

O último livro publicado por Da Costa e Silva foi um verdadeiro canto entoado sob os efeitos da perda da sua primeira esposa, Alice de Sales Salomon, com quem conviveu por cinco anos (de 1914 a 1919).

Talvez por ter sido um canto de amor profundo, *Verônica* porta música através das três categorias abordadas nesta pesquisa: formas musicais (duas), menções ao universo sonoro (quatro), e intertextualidade (uma), ordenados no quadro abaixo:

QUADRO 17 – DCS - Títulos sonoro-musicais em T5 – *Verônica*

CATEGORIA	**TÍTULO**
FORMAS MUSICAIS	Litania das Horas Mortas
	Noturno
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	As Horas
	Sou como um Rio Misterioso
	Sob o Ritmo do Tempo
	A Vigília do Silêncio
INTERTEXTUALIDADE	Mater Admirabilis

[198] "Semideus campestre entre os romanos, caprípede, cornudo e peludo. Fig: homem libidinoso, sátiro" (HOUAISS, 1982).
[199] "Poeta grego da época primitiva que cantava ou recitava com acompanhamento da lira: *Homero era um aedo*" (HOUAISS, 1982).

O livro *Verônica* marca pela sua completude: encontram-se aqui as três categorias de recursos musicais propostas como ponto de partida para esta pesquisa: formas musicais, menções ao universo sonoro e intertextualidade.

As formas musicais aqui inseridas nos títulos dos poemas são duas: litania e noturno. O clima de alegria, reinante em *Pandora* através de formas vocais dirigidas ao louvor e à dança, se dilui em uma *"composição curta, sugerindo a calma das horas da noite"* (HORTA, 1985), e em uma oração constituída de versos suplicantes e de uma resposta fixa (cf. em HORTA, 1985).

As menções feitas ao universo sonoro são representadas predominantemente (em três dos quatro registros) por vocábulos pertencentes ao elemento de medição temporal: *horas, ritmo, tempo* e *silêncio*. Lendo-os em seqüência como estão, percebe-se o espírito que percorre a presente coletânea: a meditação de um ser humano experiente, amadurecido. Faz-se necessário reproduzir aqui o que Alberto da Costa e Silva percebe nesse livro de poemas de seu pai:

> *O poeta aceita elegiacamente o destino. Antes, procurara espiritualizar a terra, o mundo real, os sertões de Amarante, e continuar a ver-se espelhado no rio Parnaíba. Agora, sem abandonar o sentimento da proximidade da ausência (aguçado pela morte da bem-amada), sabe-se o próprio rio ("Sou como um Rio Misterioso...") e oscila entre cantar como poeta ou lastimar a inutilidade da dor humana. Vence o poeta, cuja forma de pensar própria é o canto. Por isso,* ***Verônica*** *não é um livro escuro. O poeta 'canta' a morte da amada. Canta, como artista, a perda e a solidão. E o livro inteiro é uma luminosa elegia de quem aprendeu 'muito mais a amar a vida', 'porque é o único bem que ainda' lhe 'resta'"* (SILVA, 2002, 27).

A seqüência dos elementos do tempo inicia em "As Horas", com o ritmo que não pára com a contagem do tempo, cuja sensação é de ser geralmente reduzido para se fazer o que se deve ou o que se sonha, e longo, às vezes até demais, quando a ansiedade assola e domina, no momento em que se faz algo contrário à vontade. Saindo dessa marcação de minutos, quadrada, passa-se para "Sob o Ritmo do Tempo", cuja imagem parece ser do tempo que corre, da carreira em que se insere toda a vida cotidiana, a realidade criada de que não se tem mais tempo para nada, principalmente para aquilo que até se sonha fazer, logo descartado porque não forma parte do complexo obrigatório, do necessário, do urgente para que se viva "bem". Passando para "Litania das Horas Mortas", está-se diante do momento em que as cores se turvam, que tudo parece ralentar, que o barulho *fortíssimo* da correria do dia-a-dia faz um *pianíssimo*, que as vozes externas se calam, cedendo lugar às vozes internas, silenciosas... Todo o ambiente está criado para favorecer uma *Vigília do Silêncio*, permanência consigo próprio, durante a noite, em oração, à espera de algum acontecimento merecido de celebração

e de exaltação. Neste momento, a "Mater Admirabilis" acompanha o processo meditativo, a Mãe Admirável, a Mãe do Consolo, do afeto que ultrapassa qualquer limite, do amor capaz de transformar a "vida amarga e triste" em "doce e linda" (p. 298).

Sendo a última obra de Da Costa e Silva[200], pode ser considerada como a despedida de um artista aperfeiçoado e consciente de que a vida é sempre mais que a morte, que a música supera a palavra falada, que o louvor está acima do lamento, que poemas munidos de música são colírio e bálsamo para o leitor/ouvinte.

O poema "Mater Admirabilis" é, uma vez ainda, um recurso usado pelo poeta para evidenciar e evocar a música religiosa, através das invocações contidas na Ladainha de Nossa Senhora, da Igreja Católica.

Observem-se os títulos que portam vocábulos do universo sonoro-musical da penúltima coleção de poemas desta pesquisa, com o seguinte quadro:

QUADRO 18 – DCS - Títulos sonoro-musicais em T6 - *Alhambra*

CATEGORIA	**TÍTULO**
FORMAS MUSICAIS	Trio Romântico
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	Carnaval
	Refrão do Trem Noturno
	Oração Silenciosa

Ao olhar para esses títulos, nota-se que, apesar de se tratar de um apanhado de poemas não organizados para uma publicação (de maneira expressa), portanto, em disposição aleatória, que, mais uma vez, e agora, em nível de uma conclusão, o poeta, dito geralmente como cultor da saudade e da melancolia, constrói seus poemas sobre os pilares da música para dançar (*Trio* e *Carnaval*) e da música para cantar (*Refrão*).

Através de *Oração*, a religiosidade mostra que percorre toda a obra do poeta, sem dispensar os fatos do cotidiano, marcados aqui pelo *Trem*; e ainda, sem abafar o lado noturno e silencioso (da oração), requisito para o equilíbrio da existência humana.

Apenas uma forma musical desponta dentre os quinze títulos da coletânea: *Trio*, uma forma de música valsada, própria para a dança em volteios. Aliás, a volta, o círculo, enfim, a imagem da roda será a base da música em toda a coletânea. Comprove-se isso através de elementos dos demais títulos, nas menções ao universo sonoro: Carnaval e Refrão. Carnaval é

[200] Depois desse livro, publicou apenas alguns poemas, mas sem chegar a organizar ou publicar outro livro. Esses outros poemas estão colecionados sob dois títulos: *Alhambra*, aqueles colecionados em um álbum por sua segunda mulher, Creusa, onde, o próprio poeta escreveu esse vocábulo (cf. SILVA, 2002: 28), e *Documentos*, poemas colecionados pelo seu filho, o também poeta Alberto da Costa e Silva, sob a classificação de imaturos, de circunstância ou de trabalho (cf. DA COSTA E SILVA, 2000: 14).

festa onde se dança em volta de um salão; e refrão, parte da música para onde sempre se retorna. Portanto, é do movimento circular que brotam três dos quatro títulos musicais.

Não se pode configurar *Documentos* como uma coleção propriamente dita de poemas. Trata-se de um grupo de composições não incluídas nos livros publicados por Da Costa e Silva. Foram "ajuntadas" por Alberto da Costa e Silva, nas edições das Poesias Completas de 1976 e de 1985. Na edição de 2000, base do presente trabalho, constam apenas o "Hino do Piauí" e "Último Poema" *(*intitulado "Velha Interrogação"*)*, daí a necessidade de recorrermos à edição de 1976 a fim de explorar a obra completa do artista.

O quadro seguinte (quadro 19) demonstra os vocábulos do sonoro-musicais nos títulos estudados.

QUADRO 19 – DCS - Títulos sonoro-musicais em T7 - *Documentos*

CATEGORIA	**TÍTULO**
FORMAS MUSICAIS	Hino do Piauí
	Canto à Raça
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	Carnaval de 1928

Nessa última reunião de peças líricas de Da Costa e Silva, vê-se repetir a mesma configuração de *Alhambra*, com a ausência da intertextualidade, nos títulos dos poemas. No entanto, ficam reforçados e confirmados três pontos de conclusão da obra: 1. o espírito do hino que agora enaltece seu Estado natal; 2. o canto em favor da raça branca dos conquistadores portugueses, entendido como uma homenagem a seu avô paterno, o senhor José Antônio da Costa e Silva, imigrante português que fixou residência na cidade de Caxias (Maranhão); 3. a festa por excelência da cultura brasileira, o carnaval.

Nos três pontos citados acima, Da Costa e Silva mantém diálogo com Walt Whitman quando enaltece sua terra natal, quando não valoriza o negro como raça, prefere homenagear os brancos, e, por fim, está intimamente ligado à cultura do povo de seu lugar.

E aqui, a presença da data, 1928, parece registrar um acontecimento transformador da Teoria da Literatura: a transposição do espírito da festa carnavalesca para a literatura – a carnavalização – termo utilizado primeiramente por Mickhail Bakhtin, exatamente em 1928. Teria o poeta piauiense conhecido o pensamento bakhtiniano? Para falar apenas em nível de Brasil, Mário de Andrade lançou, exatamente no ano de 1928, o livro *Macunaíma*, uma

rapsódia[201] com elementos da mitologia indígena misturados a elementos do folclore nacional, mas com propósito de construção de enredo inovador. Observada pela ótica da reunião de vários tipos míticos, de origens culturais diferentes, não seria *Macunaíma* uma obra concomitantemente carnavalesca, contemporânea de "Carnaval de 1928", de Da Costa e Silva?

Conclui-se que a obra dacostiana desenvolve um percurso musical partindo do elemento vital essencial – o sangue, passando pelo cosmo, pelos elementos da terra, do mar e do céu, seguindo em frente com o exemplo de grandes mestres e modelos – Verhaeren, sempre em companhia da mulher amada e da mãe, para atingir os níveis mais elevados e profundos da existência humana, o amadurecimento capaz de "cantar" a morte, conceituando-a como vida:

> *A Morte é a própria Vida na infinita*
> *Transmutação das formas da matéria,*
> *….....*
> *Morte! Vida a buscar a liberdade!*
> *("O eterno ciclo" (p. 232-233)).*

Mais uma vez, o poeta do torrão piauiense entretém diálogo com seu colega (neste trabalho) americano. Ambos cultivam a morte como uma forma de vida.

De 198 poemas estudados de Da Costa e Silva, 52 (26,2%) possuem títulos com referência ao vocabulário sonoro-musical.

7.3 Títulos sonoro-musicais em Léopold Sédar Senghor

> *« Je le confesse, je suis un 'auditif'. Ce qui me frappe d'abord, dans un poème, ce sont ses qualités sensuelles : le 'rythme' du vers ou du verset et sa 'musique'... »*
>
> (SENGHOR, 1964 : 335)

Senghor traz a música como parte integrante de sua vida. Africano do Oeste, ele tem consciência da importância sem par da música para a composição poética. As línguas africanas estão em relação bem estreita com a música. A considerar por primeiro as línguas tonais, onde cada sílaba possui uma altura e intensidade e duração próprias, podendo ser transcritas através de notação musical. Assim, a palavra (o discurso) e a música estão muito

---

[201] Classificação citada na primeira edição. Composição musical, geralmente livre na forma, que se apropria de melodias colhidas na tradição popular. "Do grego *rhapsoidia*, poema épico (literalmente, canções reunidas)" (HORTA, 1985).

próximas uma da outra e não são concebidas de existir isoladamente. Em síntese, a essência da linguagem é ser musical.

Basta olhar para os títulos das oito coleções senghorianas - *Chants d'ombre, Hosties noires, Éthiopiques, Nocturnes, Poèmes divers, Lettres d'hivernage, Élégies majeures* e *Poèmes perdus* - para perceber a presença do motor sonoro-musical como gerador em *Chants d'ombre* e *Nocturnes*, por exemplo. *Chants* traz toda a carga da cultura negra assumida tão maravilhosamente por Senghor na construção de seus versos, repletos do movimento da negritude, de histórias e de tradições que se mostram através da voz entoada do povo africano. *Nocturnes*, com a tônica na mulher negra que o anima com sua graça e suavidade, nas lembranças monótonas do Congo, nas horas da noite, quando o calor do verão traz diante do eu-poemático as ruas calmas e brancas da infância, quando o vento canta seus lamentos!

É assim que a obra poética de Senghor caminha entre a França e a África, numa composição a várias vozes, freqüentemente acompanhada pelo ritmo de um *tam-tam*, por uma orquestra de *jazz* ou por uma *kora* e um *balafong*. Sempre envolvida de ritmo, a obra senghoriana representa a arte negra por excelência, deixando-se guiar pelo encantamento da batida do tambor, da música africana que traz à tona o sangue da cultura africana impregnando todas as atividades da vida dos seus filhos.

Assim como procedemos com os outros dois poetas, Walt Whitman e Antônio Francisco da Costa e Silva, passaremos a abordar as características peculiares da criação de Léopold Sédar Senghor, através dos títulos de impulso sonoro-musical em cada uma das oito coleções.

Da primeira coleção de poemas – *Chants d'ombre* – tem-se:

QUADRO 20 – Senghor - Títulos sonoro-musicais em T1 - *Chants d'ombre*

CATEGORIA	**TÍTULO**
FORMAS MUSICAIS	Prière aux masques
	Ndéssé ou "Blues"
	Chant d'ombre
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	L'ouragan
	Tout le long du jour
	Que m'accompagnent kôras e balafong
	C'est le temps de partir

O título da coleção – *Chants d'ombre* – evidencia uma particularidade da música africana – o canto-. Vozes humanas e certamente as vozes negras vibram a emoção e o sentimento com um timbre bem particular.

O que primeiro chama a atenção nesta coleção publicada com muito sucesso em 1945 é a elaboração sintática dos títulos em forma de oração, aproximando-se de Walt Whitman e afastando-se de Da Costa e Silva.

Classificando os títulos pelas categorias propostas nesta pesquisa, destacam-se três formas musicais: *Prière, Ndéssé / Blues,* e *Chant*; os demais itens lexicais pertencem às menções ao universo sonoro-musical: fontes sonoras: *ouragan, kôras* e *balafong*; elementos de música: *long* e *temps*; e ação para produção de som: *accompagnent*.

Semiotizando os títulos acima, pode-se perceber uma lógica na própria disposição. Começando com "Prière aux masques", passando pelo canto da natureza, em "L'ouragan", e concluindo com "C'est le temps de partir". "Prière aux masques" trata-se de uma verdadeira invocação aos antepassados. Freqüentemente, Senghor usa expressões como: *Espirits, Ancêtres, Morts, Anciens* e *Pères* como que para lembrar que o diálogo deve ser estabelecido também com o mundo além do real. O sentido do transcendente e do sobrenatural se mistura com fatos e pessoas de existência real. São as emoções místicas que estão na base da ciência e da arte (cf. SENGHOR, 1964: 264).

"Prière aux masques" inicia também uma cerimônia de cunho religioso. Faz parte de um culto às invocações a entidades, sejam elas portadoras de poderes sobrenaturais ou sejam elas pessoas de comportamento considerado modelo de vida, por ótica religiosa.

Em seguida, num canto de louvação e de saudade ao mesmo tempo, o eu-poemático entoa um *blues*, chamado *ndéssé*, unindo as profundezas do passado ao estilo de música melancólica do sul dos Estados Unidos.

Em "Chants d'ombre", o canto se eleva lentamente desde a região mais grave, desde os antepassados – *Manes ô Manes de mes Pères*[202] – até o leitor – *Mon amie...* -.

Mas, para Senghor, a música não constitui apenas uma simples manifestação estética, ela está enraizada no solo africano e vem carregada de barulhos e de sons da Terra (cf. SENGHOR, 1964: 36). Daí, o poema "L'ouragan", com a potência de voz que o vento possui ao arrastar e arrancar tudo, que passa sobre as cordas do instrumento que acompanha o canto como Espírito a provocar movimento e vibração. O diálogo agora se desenvolve tendo como interlocutores Senghor e Da Costa e Silva, com "A Ventania".

"Tout le long du jour" marca a presença temporal (jour) além da dinâmica de duração (long).

---

[202] [Almas, ô Almas de meus Pais]

O longo poema "Que m'accompagnent kôras e balafong" é chamado pelo próprio Senghor de canto (*guimm*), na indicação dos instrumentos a serem tocados como acompanhamento para a execução do poema/canto. Em toda a coleção *Chants d'ombre*, somente dois poemas trazem esta marca no estilo dos salmos bíblicos: "Que m'accompagnent..." e "Le retour de l'enfant prodigue", ambos compostos de nove partes. Além do aspecto histórico, o poema trata das experiências passadas do autor e de sua escolha em favor do povo negro: *"J'ai choisi mon peuple noir peinant, mon peuple paysan, tout la race paysanne par le monde"*[203] ("Que m'accompagnent...". SENGHOR, 1990: 30). Na última seqüência, encontra-se a identificação da noite da África com mulher, concretizando-se um hino à noite de sua terra natal que se torna mulher, que se torna ainda negra. A união de tais elementos na poética de Senghor confirma o que é afirmado por LAMBERT (1997: 31): *"La Parole poétique assure la réduction des contraíres, leur fusion en une synthèse harmonieuse, l'équilibre de son être intérieur"*[204].

Depois de invocar seus ancestrais, de entoar o canto que brota do íntimo, de ceder espaço para a participação da força cósmica, através do furacão, e de entoar um salmo histórico, o poeta se despede com o poema "C'est le temps de partir". O eu-poemático se dispõe a enfrentar a angústia da partida e a solidão das grandes cidades. Sem a amada ao seu lado, ele também vai sair ao acaso, seguindo a pulsação de seu sangue, ouvindo as rodas sobre os trilhos (sangue e trem não seriam elementos para um diálogo com Da Costa e Silva?), numa interrogação metálica de trompete.

QUADRO 21 – Senghor - Títulos sonoro-musicais em T2 - *Hosties noires*

CATEGORIA	**TÍTULO**
FORMAS MUSICAIS	Prière des tirailleurs sénégalais
	Ndéssé
	Chant de printemps
	Prière de paix
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	

Explica-se o título sonoro-musical pelo contexto histórico da época em que foram criados esses poemas: durante a Segunda Guerra, quando Senghor estava preso pelos nazistas. Os poemas foram escritos originalmente em língua alemã e enaltecem os soldados imolados e santificados pela guerra. Daí o título da coleção *Hosties noires*, contrastando a cor da pele dos

[203] [Eu escolhi meu povo negro sofrido, meu povo camponês, toda a raça camponesa pelo mundo].
[204] [A palavra poética garante a redução dos contrários, sua fusão em uma síntese harmoniosa, o equilíbrio do seu ser interior].

soldados senegaleses com a cor da hóstia consagrada da celebração cristã católica (cf. DIDIER, 1994).

Nesta segunda coleção, *Hosties noires*, publicada em 1948, vê-se a total predominância das formas musicais nos títulos contra a ausência de menções e de intertextualidade. Num processo de continuidade, repetem-se as formas da primeira coleção: *Prière, Ndéssé* e *Chant*.

A característica sonoro-musical da coleção é destacada pelo próprio Senghor: "Naëtt est invitée par son amant de façon pressante à 'écouter' l'éveil et le chant du Printemps".[205]

Mais uma vez, um rumo místico é conferido quando da semiotização dos títulos sonoro-musicais: iniciando com uma prece – "Prière des tirailleurs senegalais"-, passando por um canto melancólico – *Ndéssé* -, congregando-se ao cósmico – "Chant de Printemps" – para, enfim, concluir o momento com uma peça de sentido ecumênico – "Prière de paix" -.

O título *Éthiopiques* introduz todo o sentido da terceira coleção. Palavra oriunda da língua grega – *aithiops* – que significa negro congrega as composições que se inspiram na negritude (Cf. URBANIK-RIZIK, 1997: 29), inclusive da presença rica da cultura negra pelo mundo afora, como no caso do poema *A New York*. Os títulos sonoro-musicais em *Éthiopiques* estão listados no quadro 22 abaixo.

QUADRO 22 – Senghor - Títulos sonoro-musicais em T3 - *Éthiopiques*

CATEGORIA	**TÍTULO**
FORMAS MUSICAIS	D'autres chants
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	Par delà quelle nuit d'orage
	Bec inutile
INTERTEXTUALIDADE MUSICAL	Laetare Jerusalem et…

Coleção cuja tônica é o elemento comunitário apresenta a forma musical – *Chant* –. A primeira e única referência se faz através do canto. É a voz da cultura negra que se ouve. São vários os cantos que provêm da terra-mãe África, as múltiplas vozes que se unem na composição do trovador maior, na proclamação de um novo evangelho de paz, num rito ecumênico, conjugando a emoção de toda a humanidade para atingir o ápice no acorde final da composição – "Laetare Jerusalem et..." (Salmo 147) – o hino de louvor ao Senhor, entoado por toda a Jerusalém, pela restauração de Sião (cf. *Ofício Divino das Comunidades*, 1994: 198-202). Alegria que cai na melancolia do sentimento de perda em relação ao país, na lembrança de um exilado, na última estrofe do poema: "*Je dis seulement son sourire qui*

[205] [Naëtt é convidada pelo seu amante de maneira insistente a "escutar" o despertar e o canto da Primavera.].

chante l'Ave Maria / Qui strique une complainte sans mémoire. Et c'était les prétemps du monde." (p. 154)[206]. As menções *orage* e *bec* trazem a nota da natureza.

Livro publicado em 1961, logo depois da independência de seu país, o Senegal. O termo do título – *Nocturnes* – pode ser tomado em dois sentidos: uma homenagem à cor escura da pele de seu povo e uma composição feita na inspiração das horas da noite.

Tratando-se da coleção de maior peso do vocabulário sonoro-musical dentro da obra de Senghor (cf. capítulo 6), é de incontestável valor no estudo do universo sonoro-musical de Senghor. Vejamos, no quadro 23, a demonstração dos vocábulos sonoro-musicais nos títulos dos poemas:

QUADRO 23 – Senghor - Títulos sonoro-musicais em T4 - *Nocturnes*

CATEGORIA	TÍTULO
FORMAS MUSICAIS	Chants pour Signare
	Je t'ai filé une chanson
	Chant de l'initié
	Élégies
	Élégie de minuit
	Élégie des circoncis
	Élégie des saudades
	Élégie des eaux
	Élégie pour Ayina Fall
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	Tu as gardé longtemps
	Je t'ai accompagné
	Mais chanteront-ils les Amants
	Écoutez les abois

Mais uma vez, semiotizando os títulos listados acima, é possível perceber uma verdadeira composição lírica, com o supra-sumo das referências ao campo do som e da música. Das formas musicais, mais uma vez *chant* ("Chants pour signare"), uma verdadeira exaltação à cor negra do seu povo africano, o canto do povo negro, a *chanson* ("Je t'ai filé une chanson"), a expressão de um apaixonado para sua amante, a mulher como tema sempre recorrente na obra senghoriana. Não seria este um caso de personificação da cor da pele do seu povo? Por fim, a *élégie*[207] presente em nada menos que seis títulos*:* "Élégies", "Élégie de minuit", "Élégie des circoncis", "Élégie des saudades", "Élégie des eaux", e "Élégie pour Ayina Fall", colocando o canto de luto, melancólico, como ponto de destaque dentro da coleção. As elegias portam temas diferentes: a emissão luminosa que, em um segundo,

[206] [Eu digo somente seu sorriso que canta a Ave Maria / Que executa um lamento sem memória. E eram os pré-tempos do mundo..]

[207] Canto de luto.

desintegra todo o ser do poeta (cf. p. 198); a solidão do jovem a se submeter ao rito de iniciação, do chefe de Estado (*Maître des Initiés*) que deve assumir a postura de um pai justo, sem esquecer nenhum de seus trabalhadores nem nenhum de seus órfãos; a saudade, a nostalgia, a presença do sangue português, dos amores antigos, lembranças que passam pelo eu-poemático e provocam a escuta do grito gemido das vozes negras: *"J'écoute au plus profond de moi la plainte à voix d'ombre des saudades.*[208]" (p. 206); a invocação das Águas do Terceiro Dia, puras, que caem em cascatas, águas da misericórdia, do perdão, que fazem renascer a Vida, lembrando o 'Reino da infância', tempo de tranqüilidade, de fartura e, principalmente de paz, que já não são vistos pelo eu-poemático nos dias atuais; e, por último, o tema da morte de uma líder sindicalista dos empregados da rede ferroviária africana, abordado em um poema dramático.

Das menções, os vocábulos: *longtemps* ("Tu as gardé longtemps"), reportando-se ao tempo distendido de duração, no caso, o tempo em que o interlocutor do eu-poemático guardou a face do combatente; *accompagné* ("Je t'ai accompagné"), evocando o ato de acompanhar, de estar junto, como o instrumento que acompanha o canto, *chanteront* ("Mais chanteront-ils les Amants"), explicitamente a ação de cantar, e, por fim, *écoutez* ("Écoutez les abois"), a ação de perceber o som.

Veja-se, a seguir, como se apresenta o vocabulário sonoro-musical nos títulos da quinta coleção de poemas de Senghor, *Poèmes divers*:

QUADRO 24 – Senghor - Títulos sonoro-musicais em T5 - *Poèmes divers*

CATEGORIA	**TÍTULO**
FORMAS MUSICAIS	Chant pour Jackie Thompson
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	Perceur de tam-tam

Coleção composta de apenas doze poemas, apresenta os dois elementos sempre recorrentes na composição senghoriana: o canto (*chant*) e o tambor (*tam-tam*). Constituindo os dois pilares da arte musical africana, o canto se torna a expressão "oficial" da cultura negra, que se faz acompanhar pelo tam-tam, a concretização do ritmo vital que dirige toda a existência do africano. Ainda vale notar o instrumentista que toma o tambor em suas mãos e o faz cantar – *perceur*-.

A sexta coleção de poemas senghorianos, *Lettres d'hivernage*, apresenta os seguintes títulos com carga musical perceptível:

---

[208] [Eu escuto no mais profundo do meu ser o lamento na voz negra das saudades].

QUADRO 25 – Senghor - Títulos sonoro-musicais em T6 - *Lettres d'hivernage*

CATEGORIA	TÍTULO
FORMAS MUSICAIS	Mon salut
	Le salut du jeune soleil
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	C'est cinq heures
	Il a plu
	Trompettes des grues couronnés

O título *Cartas de inverno* pode ser considerado catafórico porque situa o leitor/ouvinte no contexto da criação dos poemas aqui incluídos: a estação de chuvas no Senegal (estendendo-se de junho a outubro). O sentido do uso da palavra é explicado pelo próprio autor: *"Le mot a été forgé par l'armée coloniale qui, comme l'armé romaine, 'hivernait' pendant la mauvaise saison. L'hivernage, c'est donc l'été et le début de l'automne. Mais il y a aussi l'hivernage de la Femme."*[209] (p. 227). Senghor dedica os trinta poemas da coleção à sua segunda mulher, Colette, que o inspirou para essas composições.

A própria disposição dos títulos da coleção conduz para uma composição poética, com toda a expressão peculiar. No início, a saudação, a louvação do eu-poemático melancólico que optou por viver da lembrança da amada – "Mon salut" – que é estendida ao segundo título/verso – "Le salut du jeune soleil", no dizer de DIDIER (1994), um movimento de introversão que precede um movimento de extroversão. É o mergulho em si mesmo até as profundezas do eu inquieto que precede à elevação: *"Au bout de l'épreuve et de la saison, au fond du gouffre / Dieu! que je te retrouve, retrouve ta voix, ta fragrance de lumière vibrante".*[210] (p. 258).

Mas o tempo, tão essencial para a música, também é indispensável tanto na vida como na expressão artística do poeta senegalês. E cinco horas não é um tempo comum, é exatamente o final do dia, a hora do lusco-fusco, da chegada da noite, da penumbra. Hora do chá, do encontro terno entre os que participam deste momento de convivência. "C'est cinq heures" marca o tempo como elemento musical. E, nesta hora, aproxima-se o final da composição toda envolvida pela melancolia e chove – "Il a plu". A chuva entra como o elemento sonoro carregado de melancolia, provocador de lembranças, dos desejos não realizados, da amada perdida. Os sonhos da juventude, como que ecoados de dentro de um poço como de um palácio sonoro (p. 240). Lembranças da cidade de Joal, da mãe e, claro, da amada que, na sua dor, emitia raios de sofrimento, como a noite de inverno.

---

[209] [A palavra foi forjada pelo exército colonial que, como o exército romano, hibernava durante a estação ruim. O inverno é, então, o verão e o começo do outono. Mas existe também o inverno da Fêmea.].

[210] [No limite extremo da dificuldade e da estação, no fundo do poço, / Deus! que eu te redescubra, redescubra tua voz, tua fragrância de luz vibrante.].

"Trompettes des groues couronnés" mantém ainda o clima melancólico, de lembranças. Desta feita, do sorriso da mulher amada, comparado ao som metálico (de bronze) dos pássaros, no começo do dia, que consolam e confortam o eu-poemático.

Uma observação sobressai: na sétima coleção *Élégies majeures* o registro de itens lexicais diretamente relacionados à música ou à produção de som é feita exclusivamente pelo termo *élégie*. Mais uma vez, o canto melancólico, dedicado ainda à sua mulher Colette, que, neste caso, vem acompanhado do número de forte carga simbólica – sete -. São sete as elegias consideradas maiores pelo poeta senegalês: "Élégie des alizés", "Élégie pour Jean-Marie", "Élégie pour Philippe-Maguillen Senghor", "Élégie pour Martin Luther King", "Élégie de Carthage", "Élégie pour Georges Pompidou" e "Élégie pour la reine de Saba".

"Élégie des alizés", poema longo composto de dez partes, onde os ventos fortes como tornados trazem à tona os canhões de 14 de julho, e o som dos trompetes de prata das máquinas (p. 264), numa evocação aos ventos alísios de sua infância e também àqueles que cantam baixo, sob as florestas do silêncio (p. 263) e que, enfim, trazem a esperança da liberdade (p. 265).

Em seguida, composta em Verson, cidade da região da Normandia, na França, em 1968, a "Élégie pour Jean-Marie" se eleva para cantar a lembrança do personagem político.

Já na "Élégie pour Philippe-Maguillen Senghor", seu filho, dedicada à mãe – Colette – a dor da perda de um filho, o esgotamento das lágrimas sem que seja atenuado o sofrimento.

Clamando por um mundo de paz, o poeta elabora a "Élégie pour Martin Luther King". Exalta a pessoa de Luther King, cognominado-o de Rei da Paz. Convoca os irmãos para cantar a Ressurreição com coro acompanhado por uma orquestra de *jazz*.

Da paz, o poeta ruma para o combate enaltecendo o seu Combatente Supremo de Cartago em busca da paz – Aníbal – o Habib Bourguiba, no poema "Élégie de Carthage".

Ao seu grande amigo de classe do Liceu Louis-le-Grand, a "Élégie pour Georges Pompidou". Foi quem iniciou o poeta Senghor na leitura dos poetas pós-parnasianos (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud) (cf. SENGHOR, 1993: 31). Pompidou é colocado em posição divina, juntamente com o santo onomástico, inclusive, digno de súplica: *"Avec saint Georges, je te prie de prier pour moi / Qui suis um pécheur d'avoir tant aimé: amabam amare."*[211] (p. 319). Lamenta a morte do amigo e pede a ele que escute a melodia triste que se eleva da noite indiana (a elegia foi composta em Pequim, em 1974).

---

[211] [Com são Jorge, eu te peço rogar por mim, que sou pecador de ter tanto amado: amava amar.].

As elegias mudam um pouco o rumo e surge aquela que é considerada por LAMBERT (1997: 33) como um poema de amor, um verdadeiro canto composto de três tempos: a celebração da beleza da rainha, a espera que aviva o desejo e, depois, o encontro ritmado por um ritual solene. Ainda no dizer do mesmo crítico, "Élégie pour la reine de Saba" é o ápice da poesia senghoriana. A rainha de Saba[212] seria o símbolo de troca entre a África e a cultura semita, mais amplamente considerado, seria o ponto de encontro entre a África e uma outra civilização. O próprio Senghor afirma que toda a sua vida, depois do seminário, foi ocupada completamente pelo epitalâmio[213] da fêmea negra. Sua memória se volta para o livro bíblico *Cântico dos Cânticos*, para construir a analogia entre sua amada e a amada de Salomão. Ele mesmo é quem explica o processo de composição da elegia: *"la femme symbolise, en polyvalence, l'Afrique, la Femme noire, l'amour, la poésie, voire la resurrection."*[214] (SENGHOR, 1993: 36).

Após as elegias maiores, o livro de poesias completas de Senghor nos coloca diante dos *Poémes perdus*, um sopro da juventude, a última coleção do livro, composta de vinte e seis peças. Vejamos, no quadro 26, como se mostram os títulos de impulso sonoro-musical:

QUADRO 26 – Senghor - Títulos sonoro-musicais em T8 - *Poèmes perdus*

CATEGORIA	**TÍTULO**
FORMAS MUSICAIS	Blues
MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO	Les heures
	Émeute à Harlen

Começando a lista dos títulos sonoro-musicais da coleção, o poema «Blues» é responsável pela tônica também melancólica da coleção. O eu-poemático *se* encontra só, invadido pela bruma, vendo desfilarem as palavras vazias dentro do seu cérebro cinza. (p. 338).

«Les heures» marca o tempo regular e são como o bater dos tambores fúnebres, pausado, lento, langoroso, dentro da noite, alimentando as lembranças, a saudade e a melancolia.

E o silêncio alimenta a poesia senghoriana em «Émeute à Harlem», quando o eu-poemático, após uma noite de muito álcool, acorda meio tonto, com a cabeça a rodar como

---

[212] *"Rainha lendária da Arábia que a Bíblia menciona a visita ao rei Salomão. O Corão retoma o episódio. A rainha é também conhecida pelo nome de BALKIS na literatura árabe."* (Le Petit Larousse Illustré 2002, 2001). Saba – reino a sudoeste da Arábia cuja capital era Marib. Foi muito próspero entre o século VIII e I a.C.

[213] Canto ou poema nupcial.

[214] [a mulher simboliza, em polivalência, a África, a mulher negra, o amor, a poesia, ver a ressurreição.].

uma usina em revolta, reconhecendo a falta que lhe fazem os choques e os gritos do sangue dos mortos ! (p. 344).

Concluindo, a imagem sonora universal possui importância para a composição lírica, como foi destacado pelo próprio Senghor (apud URBANIK-RIZK, 1997: 30):

> *C'est que lorsque j'écris um poème, je suis vraiment inspiré. Je le suis en ce sens que, sans que je me sois fatigué à construire mon plan, à chercher mes images, mon rythme ou la melodie, le chant me vient tout seul avec sés images symboliques et mélodieuses, rythmées avec contretemps et syncopes.* (...) *C'est après avoir écrit le poème que je redeviens professeur et corrige mon texte. Alors, je ne change ni les images, ni le rythme du verset, mais tel mot ou tel accord de syntaxe.*[215]

Portanto, o que se pode dizer no fechamento do estudo dos títulos sonoro-musicais do poeta africano de língua francesa é que, cognominado por Hubert de LEUSSE (1967: 92) de "Cantor da família e da pátria, da amizade e do amor", Senghor possui uma faculdade perceptiva capaz de atingir o âmago de seus leitores pela imagem sonora. Dos 171 poemas, 35 possuem impulso gerador no vocabulário sonoro-musical.

7.4 O encontro das águas

As águas de uma mesma bacia hidrográfica correm para o mesmo rio principal. Neste estudo, o rio principal – a literatura de impulso sonoro-musical – recebe seus afluentes: Walt Whitman, Da Costa e Silva e Léopold Sédar Senghor.

Destacam-se seis pontos de confluência na titulação dos poemas dos três artistas, classificados nas três categorias norteadoras desta pesquisa: as formas musicais: canto, lamento/melancolia e saudação/louvação; os elementos musicais: profissão de músico, tempo e emissões sonoras.

Deixa-se de incluir neste capítulo a análise dos pontos de encontro acima citados para incluí-los nos próximos capítulos, destinados especificamente a cada um dos ângulos desta pesquisa: formas musicais, no capítulo 8, menções ao universo sonoro-musical, no capítulo 9, e intertextualidade musical, no capítulo 10.

---

[215] [Quando escrevo um poema, estou verdadeiramente inspirado. Fico num estado que, sem que me canse para construir meu plano, para procurar minhas imagens, meu ritmo ou a melodia, o canto me vem todo por completo com suas imagens simbólicas e melódicas, ritmadas com contratempos e síncopes. (...) Depois de ter escrito o poema, retorno a ser professor e corrijo meu texto. Então, não mudo nem as imagens, nem o ritmo do versículo, mas tal palavra ou tal concordância sintática.]

8 FORMAS MUSICAIS

O presente capítulo propõe-se a localizar as formas musicais[216] na obra completa de cada autor em análise nesta pesquisa, primeiramente, provocando diálogo a partir das formas musicais correspondentes. Em seguida, através do processo de lematização, determinar, através da *Règle*, a relação entre as coleções de maior peso, no aspecto das variáveis dentro do *corpus* de cada um deles. Por último, conhecendo as coleções de maior peso no contexto poético de cada autor, discutir as linhas de força entre elas, pela Tabela de Valores Lexicais, no programa Stablex.

Estudando com rigor o vocabulário sonoro-musical de Whitman, Da Costa e Silva e de Senghor, contatamos que os itens lexicais *chant* e sua variação *chants*, em poemas de língua inglesa; *march* (Ingl.), *marche* (Fr.) e *marches* (Ing. e Fr.), em poemas tanto de língua inglesa como francesa, bem como *canto*, em português, não correspondem em sua totalidade à forma musical, possuindo também o sentido da ação de cantar ou de marchar, ou ainda, ao terceiro mês do ano (*March*), em inglês. Para ajustar o léxico de formas musicais lematizadas, fez-se uma releitura de todos os trechos onde havia ocorrência das citadas unidades lexicais, codificando-se de *schant, schants, smarch, smarche, smarches* e *scanto.* Isto provocou

[216] Como palavra-cobertura, arquilexema ou isotopia (cf. capítulo 3).

alteração na grafia da forma musical, no léxico, como também no número de ocorrências de cada forma.

8.1 Formas musicais lematizadas

Iniciando por Walt Whitman, pinçamos do léxico sonoro-musical, explorado no capítulo 6 desta tese, as seguintes formas musicais em número de quarenta e nove, respeitando a maneira em que está usada na obra, seja ela no singular, no plural, em ambas ou seus derivados. O léxico abaixo está organizado em ordem decrescente de ocorrência total nas dezesseis coleções de poemas do autor americano. Os itens: *schant, schants, smarch, smarches*, indicam a discriminação feita em cada um, separando o substantivo que nomeia a possível forma musical do verbo, ação de realizar a citada forma.

Léxico 8 – WW – Formas musicais lematizadas

WW - Formas musicais lematizadas																	
Ordem	**Léxico**	**Total**	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**	**T8**	**T9**	**T10**	**T11**	**T12**	**T13**	**T14**	**T15**	**T16**
1	song	108	15	3	19	5	4		8	21	9	1	4	1	7	6	2	3
2	songs	84	11	3	16	3	6		11	5	9	1	1	5	9	4		
3	smarch	29	3	1	1	3			10	2	3		2	1	1	1		1
4	schant	27	2		6	1	1			6	2		1	5	2	1		
5	schants	27	9			2			2		4	2	2	1	3	2		
6	masses	15	3		1		1	1		1	1	1		3		2		1
7	carols	11	2		1		6							2				
8	smarches	11	4		1					3	2		1					
9	carol	10								6	1			1	2			
10	hymns	8				1			1	1	2		3					
11	dirge	7					2		2		1		1		1			
12	prelude	7	1	1					3		1		1					
13	recitative	7			1		1				1	1	1			1		1
14	opera	5	1	1					1	1	1							
15	yonnondio	4													4			
16	ballads	3									1					2		
17	dirges	3							1	2								
18	hymn	3									3							
19	operas	3									2	1						
20	psalm	3			1					1	1							
21	romanza	3			3													
22	canticles	2															1	1
23	impromptu	2							1					1				
24	jigs	2	1								1							
25	lamentation	2	2															
26	lullaby	2									2							
27	preludes	2									1	1						
28	psalms	2			1				1									

Ordem	Léxico	Total	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8	T9	T10	T11	T12	T13	T14	T15	T16
29	recitatives	2	1													1		
30	serenades	2								1	1							
31	symphonies	2									2							
32	acclamation	1															1	
33	anthems	1									1							
34	ballad	1						1										
35	bolero	1									1							
36	chansons	1									1							
37	lament	1										1						
38	ode	1																1
39	odes	1									1							
40	oration	1			1													
41	orations	1			1													
42	oratorios	1									1							
43	parody	1																1
44	romance	1			1													
45	symphony	1													1			
46	waltz	1									1							
TOTAL		**413**	**55**	**9**	**54**	**15**	**21**	**2**	**41**	**50**	**57**	**9**	**17**	**20**	**30**	**20**	**4**	**9**

Por este levantamento (apenas de nível aritmético), contabilizam-se quatrocentos e treze usos deste grupo de itens e a forma mais referida na obra de Walt Whitman é *song*, com cento e oito registros. Isso não implica, porém, que esta seja a forma musical de maior peso na sua poética. Ainda neste capítulo, faremos a aplicação destas somas aritméticas à planilha *Règle* do Stablex para uma visão quantiqualitativa das formas musicais nas variáveis de cada autor.

Focando a atenção na obra do piauiense Antônio Francisco da Costa e Silva, obtemos, primeiramente, seguindo o mesmo procedimento anteriormente aplicado à obra de Walt Whitman, a listagem das formas musicais registradas em ordem decrescente de suas ocorrências, aritmeticamente contadas. Mais uma vez, o item *scanto* é o resultado da discriminação feita para separar o substantivo *canto* (a forma musical) do verbo cantar, na primeira pessoa do singular.

Léxico 9 – DCS – Formas musicais lematizadas

DCS - Formas musicais lematizadas									
Ordem	**Léxico**	**Tot**	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**
1	scanto	16	2	4		4	3	1	2
2	canções	8	2	5		1			
3	carnaval	8	1					4	3
4	hino	8	2	4	1				1
5	aleluia	4	2	1				1	
6	cânticos	4	1	3					
7	cantiga	4		3		1			

Ordem	Léxico	Tot	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7
8	cantos	3		1	1	1			
9	carmes	3				3			
10	hinos	3	3						
11	noturno	3		1			1	1	
12	aboio	2		2					
13	balada	2	2						
14	canção	2	2						
15	cântico	2	1	1					
16	cantochão	2	1				1		
17	concerto	2		1					1
18	louvor	2		1					1
19	louvores	2				1		1	
20	rondas	2		1		1			
21	salmos	2	2						
22	aleluias	1	1						
23	antífonas	1	1						
24	ária	1		1					
25	baladas	1	1						
26	cantigas	1	1						
27	charleston	1						1	
28	ditirambo	1	1						
29	jazz	1						1	
30	jograis	1							1
31	jogral	1						1	
32	lamentos	1		1					
33	laus	1				1			
34	litania	1					1		
35	madrigal	1	1						
36	maxixe	1						1	
37	miserere	1	1						
38	nênia	1	1						
39	responsos	1	1						
40	serenatas	1		1					
41	súplica	1					1		
42	tango	1						1	
43	toada	1					1		
44	trova	1	1						
45	valsa	1						1	
46	vilancetes	1				1			
TOTAL		**109**	**31**	**31**	**2**	**14**	**8**	**14**	**9**

São quarenta e seis formas musicais (respeitando-se a morfologia grafada – singular ou plural -) registradas 109 vezes, em toda a obra lírica dacostiana. Riqueza quantitativamente comprovada na variedade se comparada à obra do americano também com quarenta e seis tipos de formas musicais, guardando-se a proporção da quantidade de poemas: 427 de Walt Whitman e 198 de Da Costa e Silva.

Do último poeta aqui estudado, seguindo a ordem cronológica, temos a seguinte lista de formas musicais, também ordenadas por ordem decrescente de ocorrências no *corpus* de

oito variáveis. Os itens: *smarche* e *smarches* estão assim grafados pela mesma razão já apontada para os dois primeiros autores – a discriminação entre substantivo e verbo homógrafos. Não foi necessário fazer discriminação entre *chant* e *chants* porque todas as aplicações destes itens constituem-se substantivos.

Léxico 10 – Senghor – Formas musicais lematizadas

Senghor - Formas musicais lematizadas										
Ordem	**Léxico**	**Total**	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**	**T8**
1	chant	59	13	4	9	13	3	4	12	1
2	chants	14	1	2	1	2		1	6	1
3	élégie	12				5			7	
4	blues	11	1			1			1	8
5	marche	11	3	1	1	1		4		1
6	guimm	9	2	2	5					
7	jazz	8	1		1	1	1		2	2
8	smarche	7	3	1	1	1		1		1
9	chansons	6	1	3				1	1	
10	louange	5	1		2	1			1	
11	berceuses	4		2	1				1	
12	chanson	4	1	1		2				
13	swing	4	3			1				
14	thrènes	4				1			3	
15	marches	3	1	1	1					
16	smarches	3	1	1	1					
17	berceuse	2				1		1		
18	cantique	2	1						1	
19	plain-chant	2				1		1		
20	aleluia	1							1	
21	alléluia	1							1	
22	concert	1						1		
23	hosana	1							1	
24	hosannahs	1					1			
25	hymnes	1	1							
26	louanges	1		1						
27	rhapsodies	1	1							
28	synphonie	1							1	
29	tango	1		1						
TOTAL		**180**	**35**	**20**	**23**	**31**	**5**	**14**	**39**	**14**

São vinte e nove tipos diferentes de formas musicais citadas por Senghor, em toda a sua obra poética. Registradas através de cento e oitenta ocorrências, apontam, numa primeira investida, para *chant*, com 59 passagens, como item mais solicitado. Na liderança em número de ocorrências, Senghor se aproxima bastante de Da Costa e Silva: ambos colocam a forma canto = *chant* em primeiro lugar. Walt Whitman, por sua vez, coloca *song* em primeiro, seu plural *songs* em segundo, e, somente em terceiro lugar, coloca *chant*.

8.2 Formas musicais correspondentes

Walt Whitman, Da Costa e Silva e Senghor encontram-se para um diálogo sobre quatro das formas musicais acima listadas: canção, canto, nênia e hino, com as variantes que ressoam nas três obras, conforme podemos observar no quadro abaixo:

Quadro 27 – Formas musicais comuns aos três autores

Formas musicais correspondentes		
Walt Whitman	**Da Costa e Silva**	**Senghor**
Song (songs)/Chansons	Canção (canções)/Carmes	Chanson (chansons)
Chant (chants)	Canto (cantos)	Chant (chants)/Guimm
Dirge / Yonnondio / Lament / Lamentation	Nênia / Lamento	Élégie / Thrènes
Hymn (hymns)	Hino (hinos)	Hymnes

O que primeiro salta aos olhos é o uso da voz humana como preponderante quando os autores se encontram para falar sobre o mesmo assunto. O diálogo se passa sobre formas musicais geralmente cantadas. Isso confirma uma observação que já se fazia antes de iniciar a presente pesquisa.

Canção, canto, nênia e hino são formas musicais que logo portam alguns sentidos. Além de serem formas entoadas pela voz humana, trazem uma dose de exaltação, de elogio, brotando do meio do povo.

Abordando a forma canção, vejamos algumas evidências através dos títulos dos poemas no quadro 28, a seguir.

É sensível a diferença em quantidade de uso da forma musical – canção – na titulação de poemas. E mesmo falando através da mesma forma musical, a própria vida do autor ou o contexto em que vive conferem o colorido particular a cada obra. Walt Whitman e Senghor se identificam quando citam explicitamente a canção como composição musical: “First O Songs for a prelude”, “To get the final lilt of songs”, “Now precedent songs, farewell”, “Small the theme of my chant”, “Old chants”, de Walt Whitman, e “Je t’ai filé une chanson”. Por outro lado, Walt Whitman dirige canções a funções sociais – “Song of the answerer”, “A song for occupations”. Da Costa e Silva explora o lado obscuro em seus títulos: “Canção da noite” e “Canção da morte”, próximo de “Song at sunset”, de Whitman.

Quadro 28 – A forma musical *canção* nos três universos poéticos

A forma musical canção nos três universos poéticos		
Walt Whitman	**Da Costa e Silva**	**Senghor**
Song of myself	Canção da morte	Je t'ai filé une chanson
Song of the open road	Canção da noite	
Song of the answerer	Canções do Aedo	
A song of joys		
Song of the broad-axe		
Song of the exposition		
Song of the redwood-tree		
A song for occupations		
A song of the rolling Earth		
First O songs for a prelude		
Song of the banner at daybreak		
Song of prudency		
A riddle song		
Song at sunset		
To get the final lilt of songs		
Now precedent songs, farewell		
A twilight song		
The Columbian's song		

Pelos títulos listados acima, ainda é possível observar a multiplicidade de relações sociais do autor americano contra um toque de melancolia, de impessoalidade e de erudição nos títulos do piauiense e a relação humana direta com a outra pessoa, estabelecida pelo senegalês. São faces particulares assumidas pela obra de cada um.

Elaborando uma pequena amostra daquilo que pode ser parte de uma antologia de recursos sonoro-musicais na obra de cada autor, extraímos trechos dos poemas dos três autores em que se verifica a forma musical canção[217].

Em Walt Whitman:

Extrato 1
As I ponder'd in silence,
Returning upon my poems, considering, lingering long,
A Phantom arose before me, with distrustful aspect,
Terrible in beauty, age, and power,
The genius of poets of old lands,
As to me directing like flame its eyes,
With finger pointing to many immortal ***songs****,*
And menacing voice, What singest thou? it said,
Know'st thou not there is but one theme for ever-enduring bards?
And that is the theme of War, the fortune of battles,
The making of perfect soldiers.[218] *("As I pondered in silence", p. 37)*

[217] A ocorrência do vocabulário sonoro-musical será grafada em negrito, em todos os exemplos a serem mostrados nesta pesquisa.

[218] [Como eu meditava em silêncio, / Retornando, considerando e demorando-me longamente sobre meus poemas, / Um fantasma surgiu diante de mim com aspecto desconfiável, / Terrível na beleza, na idade e no

Extrato 2
For you these from me, O Democracy, to serve you ma femme!
For you, for you I am trilling these ***songs****.*[219] ("For you O Democracy", p. 150)

Extrato 3
All ***songs*** *of current lands come sounding 'round me,*
The German airs of friendship, wine and love,
Irish ballads, merry jigs and dances, English warbles,
Chansons *of France, Scotch tunes, and o'er the rest,*
Italia's peerless compositions.[220] ("Proud music of the storm", p. 424)

Em Da Costa e Silva:

Extrato 1
Os barcos, a sonhar no ancoradouro,
Velas ao sol como asas e bandeiras,
Agitam-se às ***canções*** *das lavadeiras*
Que, pela riba, vão cantando em coro. ("A balsa", p. 177)

Extrato 2
Para a floresta o sol é o amor,
Que em beijos tropicais lhe dá novos aspectos,
Enchendo-a de ***canções*** *com os pássaros e insetos,*
Tontos ao fúlgido esplendor... ("Sol na floresta", p. 131)

Extrato 3
Sob o límpido azul deste céu de safira,
Eu me sinto feliz, orgulhoso e sereno
Como um poeta pagão que, sob o céu heleno,
Carmes *de ouro arrancasse à heptacórdia lira. ("Paganismo I", p. 209)*

Em Senghor:

Extrato 1
Des chants d'oiseaux montent lavés dans le ciel primitif
L'odeur verte de l'herbe monte, Avril!
J'entends le souffle de l'aurore émouvant les nuages blancs de mes rideaux
J'entends la ***chanson*** *du soleil sur mes volets mélodieux*
Je sens comme une haleine et le souvenir de Naëtt sur ma nuque nue qui s'émeut
Et mon sang complice malgré moi chuchote dans mes veines.[221]
(« Chant de Printemps », p. 85)

Extrato 2

---

poder, / O gênio dos poetas das terras antigas, / Dirigindo a mim seus olhos como uma chama, / Apontando com o dedo para muitas canções imortais, / E com voz ameaçadora disse *O que tu cantas*? / Não sabes que existe apenas um tema para perpetuar os bardos? / E que este tema é a Guerra, a fortuna das batalhas, / O feito dos soldados perfeitos.]

[219] [Para você esses de mim, O Democracia, para servir a você, minha mulher! / Para você, para você estou gorjeando estas canções.]

[220] [Todas as canções de terras atuais soando ao meu redor, / As árias alemãs de amizade, vinho e amor, / Baladas irlandesas, gigas e danças alegres, / gorjeios ingleses, / Canções da França, melodias escocesas, e sobretudo, / As inigualáveis composições italianas.]

[221] [Os cantos dos pássaros se elevam inocentes dentro do céu primitivo / O odor verde de erva sobe, abril! / Escuto o sopro da aurora agitando as nuvens brancas das minhas cortinas / Escuto a canção do sol sobre minhas venezianas melodiosas / Sinto como um fôlego e a lembrança de *Naëtt* sobre minha nuca nua que se sensibiliza / E meu sangue cúmplice contra a minha vontade cochicha dentro de minhas veias.]

Je repose la tête sur les genoux de ma nourrice Ngâ, de Ngâ la poétesse
Ma tête bourdonnant au galop guerrier des dyoung-dyoungs, au grand galop de mon sang de pur sang
Ma tête mélodieuse des ***chansons*** *lointaines de Koumba l'Orpheline.*[222]
(« A l'appel de la race de Saba », p. 58)

Aqui acontece a aproximação de concretos particulares além das fronteiras geográficas ou lingüísticas. É a mesma forma canção que perpassa os extratos acima, mas permanecem vivas a cultura e a época de cada um. Em Walt Whitman, a guerra, a democracia e o sonho de uma sociedade fraterna de paz; Da Costa e Silva explora dois rostos da *canção*: o meio interiorano das lavadeiras e da floresta o aproxima da relação estreita com o cosmo mantida por Senghor, artista que também eleva a tradição e a história de seu povo negro. Por outro lado, Da Costa e Silva associa o conhecimento da cultura grega com o emprego da expressão *carmes*.

A segunda forma musical a provocar o diálogo entre nossos poetas é o canto. Embora alguns digam que canto não é uma forma musical, é técnica de entoação, adotamos o conceito de SINZIG (1976): *"canto, trecho de música para ser cantado; canção ária"*.

Partindo dos títulos gerados sobre o impulso do canto, obtém-se o seguinte resultado:

Quadro 29 – A forma musical *canto* nos três universos poéticos

Walt Whitman	Da Costa e Silva	Senghor
Small the theme of my chant	**Canto do bêbedo**	**Chant d'ombre**
Old chants	Canto espiritual	Chant de Printemps
	Canto do Fauno	D'autres chants
	Canto simbólico	Chants pour Signare
		Chant de l'initié
		Chant pour Jackie Thompson

Percorrendo sentido contrário ao da forma musical canção, a forma canto se apresenta mais requisitada nos títulos do *corpus* de Léopold Sédar Senghor, ficando o poeta americano com a menor quantidade de títulos.

Sobre o sentido indicado pelos títulos, vê-se que, através do canto, Walt Whitman se volta para o seu íntimo e para suas lembranças enquanto Da Costa e Silva, mais uma vez, mostra-se imparcial, buscando elementos da mística e da mitologia romana, e Senghor enriquece sua lista com cantos que vão desde a primavera até uma homenagem a Jackie

[222] [Repouso a cabeça sobre os joelhos de minha babá Ngâ, Ngâ a poetisa / Minha cabeça que zumbe ao galope guerreiro dos tambores reais (da corte do *Sine*), ao grande galope de meu sangue de puro sangue / Minha cabeça melodiosa de canções distantes de Koumba, o órfão.]

Thompson – aluna do Lincoln's Highschool que foi campeã de atletismo nos 100 metros femininos[223].

Como os títulos acima citados já foram abordados no capítulo 7, dos títulos musicais, vejam-se alguns exemplos de trechos selecionados na obra de cada autor estudado com o objetivo de demonstrar a construção lírica envolvendo esta forma musical.

Em Walt Whitman:

Extrato 1
Thou reader throbbest life and pride and love the same as I,
Therefore for thee the following ***chants****.*[224]
("Thou reader", p. 49)

Extrato 2
Loud O my throat, and clear O soul!
The season of thanks and the voice of full-yielding,
The ***chant*** *of joy and power for boundless fertility.*[225]
("The return of the heroes", p. 384)

Em Da Costa e Silva:

Extrato 1
A tua voz sonora e suave,
Que me embevece e faz sonhar,
É um ***canto*** *de anjo, um trino de ave,*
Um som de flauta à luz do luar.
("Rondas IV", p. 212)

Extrato 2
Canta, ingênua e feliz, de um ano ao outro arrebol;
E estalando ao morrer, no último ***canto*** *encerra,*
Em louvor do verão, o epinício do sol. ("A cigarra", p. 174)

Em Senghor:

Extrato 1
Mais elles savent, les étudiantes si studieuses, que seuls vivent les morts dont on chante le nom.
Et les voici rivalisant avec les vierges de Ndayane au pagne pur
Chantant des ***chants*** *gymniques, comme jadis au bord des arènes sonores.*[226]
(«Élégie pour Philippe-Maguillen Senghor », p. 289
Extrato 2
Elles m'ont parlé de l'Absente doucement

---

[223] "A Lincoln's highschool student that in 1972 Olympian ran 11,56 in the 100." Em: "San Diego Hall of Champions Sports Museum". Acesso em 26 de junho de 2005.
[224] [Você, leitor, de vida mais vibrante, de orgulho e amor igual a mim, / Então para você os seguintes cantos.]
[225] [Alto, oh minha garganta, e claro, oh minha alma! / A estação de agradecimento e a voz plenamente dócil, / O canto de alegria e de poder para fertilidade ilimitada.]
[226] [Mas elas sabem, as estudantes tão estudiosas, que só vivem os mortos cujo nome cantamos. / E ei-los rivalizando com as virgens de Ndayane de pareô puro / Cantando os cantos ginásticos, como antigamente, na beira de arenas sonoras.].

*Doucemente elles m'ont chanté dans l'ombre le **chant** de l'Absente, comme on berce le beau bébé de sa chair brune*
Mais qu'elle reviendrait la Reine de Saba à l'annonce des flamboyants.
(« L'absente, p. 111)

Além dos exemplos acima transcritos, merece crédito o registro feito em muitos dos poemas senghorianos da indicação do caráter da composição – entre eles, a forma *guimm*, que significa "canto" e dos instrumentos adequados para sua interpretação. Por exemplo, *guimm pour kôra*[227], em "Le Kaya-Magan", "Messages" e "Teddungal"; *guimm pour trois kôras et un balafong*[228], nos poemas "Que m'accompagnent kôras et balafong", "L'Absent" e "Congo"; *guimm pour une kôra*[229], em "Le retour de l'enfant prodigue"; *guimm pour deux kôras*[230], nos poemas "Prière des tirailleurs sénégalais" e "A l'appel de la race de Saba".

Walt Whitman confere a categoria de cantos aos seus poemas. "Thou reader" é mesmo uma dedicatória de seu trabalho para o leitor, numa época em que ainda não era comum centralizar a atenção da obra de arte sobre seu receptor.

O segundo exemplo whitmaniano parece estar estreitamente relacionado ao primeiro exemplo do poeta senegalês. Ambos falam de pessoas ausentes, da memória de pessoas que se foram. O autor americano refere-se aos soldados e aos exércitos (que morreram), que estão personificados não mais na guerra, como afirma o próprio texto: *"But now I sing nor war, / Nor the measur'd march of soldiers, nor the tents of camps, / Nor the regiments hastily coming up deploying in line of battle; / No more the sad, unnatural shows of war."*[231] – mas nos agricultores da terra, entoando um canto de agradecimento, de alegria, com voz dócil pela infinita fertilidade. O texto de Senghor é portador da dor extrema e, ao mesmo tempo, do grande cortejo funeral de Philippe-Maguilen Senghor, o filho de Léopold Sédar Senghor (na realidade). O ritual é acompanhado por jovens amigos do falecido prematuramente. O canto que se eleva é tradicional como os cantos ginásticos.

Da Costa e Silva oferece um clima bastante diverso dos outros dois. Eleva um canto magnífico à natureza, através dos seus pequenos seres apenas perceptíveis por observador cuidadoso. Primeiramente, à abelha, cujo canto se assemelha ao entoar suave do coro dos anjos do céu; o segundo exemplo se amplifica na música comparada à harpa e à cítara, brotando como que de um cristal, a límpida melodia da cigarra.

---

[227] [Canto para kora].
[228] [Canto para três koras et un balafong].
[229] [Canto para uma kora].
[230] [Canto para duas koras].
[231] [Mas, agora, não canto a guerra, / Nem a marcha compassada dos soldados, nem as tendas dos campos, / Nem os regimentos apressadamente vindo e estendendo-se na linha da batalha; / Não mais a tristeza, shows artificiais de guerra.]

Ainda tratando de formas musicais como pontos de encontro entre os três rios caudalosos de poesia, dirija-se o foco para *lamento, nênia* (Pt.) / *dirge, yonnondio* (Ing.) / *élégie / thrènes* (Fr.), poemas carregados de melancolia e de nostalgia, peças literárias que evocam no leitor a sensação musical da perda, do inatingível (cf Glossário).

No quadro abaixo, observemos como esta forma é demandada dentre os títulos estudados:

Quadro 30 – Títulos em lamento, nênia, dirge, yonnondio e élégie

Walt Whitman	Da Costa e Silva	Senghor
Dirge for two veterans	-	Élégies
Yonnondio		Élégie de minuit
		Élégie des circoncis
		Élégie des Saudades
		Élégie des eaux
		Élégie pour Aynina Fall
		Élégies majeures
		Élégie des Alizés
		Élégie pour Jean-Marie
		Élégie pour Philippe-Maguilen Senghor
		Élégie pour Martin Luther King
		Élégie de Cartage
		Élégie pour George Pompidou
		Élégie pour la reine de Saba

Torna-se dispensável qualquer comentário sobre a presença desta forma nos títulos dos poemas dos três *corpora* que constituem o *corpus* deste estudo. Nitidamente multiplicada nos títulos senghorianos é rarefeita em Whitman e totalmente ausente nos títulos de Da Costa e Silva. Este fato nos conduz a um questionamento: seria Da Costa e Silva o poeta da melancolia, da saudade, quando em seus títulos ele não usa deste recurso? Considerando que seus títulos são diretos (cf Capítulo 3 – item 3.1.3 – Da titrologia), não seria este um sinal contrário àquela idéia? Seria, então, uma obra que, falando até de morte e de saudade, estaria sob o impulso da vida, item nocional de maior freqüência na obra dacostiana, como se constatou no capítulo 4, item 4.3.1., quando se configuravam os léxicos dos três artistas pela ótica do programa Stablex?

Os títulos sonoro-musicais já foram comentados e de maneira particularmente inserida no contexto da obra de cada um, no Capítulo 7 desta pesquisa: "Dirge for two veterans" e "Yonnondio", de Walt Whitman, quando foram tratados os títulos das coleções *"Drum-Taps"* (T7) e *"Sands at seventy"* (T13), respectivamente; e os grupos das *"Élégies"* e das *"Élégies*

majeures", de Senghor, nas partes destinadas às coleções *Nocturnes* e *Élégies majeures*, respectivamente.

Evidencia-se o uso dos itens lexicais: *nênia, lamento* (Pt.) / *dirge, lament, lamentation, yonnondio* (Ing.) / *élégie / thrènes* (Fr.) através dos exemplos colhidos de trechos das obras.

Em Walt Whitman:

Extrato 1
Year that trembled and reel'd beneath me!
Your summer wind was warm enough, yet the air I breathed froze me,
A thick gloom fell through the sunshine and darken'd me,
Must I change my triumphant songs? said I to myself;
Must I indeed learn to chant the cold ***dirges*** *of the baffled?*
And sullen hymns of defeat?[232]
("Year that trembled and reel'd beneath me", p. 333)

Extrato 2
A song, a poem of itself - the word itself a ***dirge****,*
Amid the wilds, the rocks, the storm and wintry night,
To me such misty, strange tableaux the syllables calling up;
Yonnondio *- I see, far in the west or north, a limitless ravine, with plains and mountains dark,*
I see swarms of stalwart chieftains, medicine-men, and warriors,
As flitting by like clouds of ghosts, they pass and are gone in the twilight,
(Race of the woods, the landscapes free, and the falls!
No picture, poem, statement, passing them to the future:)[233]
("Yonnondio", p. 533)

No extrato 1 de Walt Whitman, o excitamento inicial do autor se desintegra sob a crueldade da guerra: deveriam seus cantos de caráter triunfante e de vitória ceder lugar a um canto de derrotados, a um canto frio entoado na tristeza do culto aos mortos? Além de fazer uso de *dirge,* categoria na qual insere a palavra *yonnondio* – canto fúnebre do povo iroquês[234],

---

[232] [Ano que tremeu e vacilou debaixo de mim! / Seu vento de verão estava quente o bastante, até o ar que eu respirava me gelava, / Uma grande tristeza caiu através da luz da luz do sol e me deixou sombrio, / Devo mudar minhas canções triunfantes? Disse-me a mim mesmo, / Devo realmente aprender a cantar frios cantos fúnebres dos frustrados? / E os carrancudos hinos da derrota?].

[233] [Uma canção, um poema de si mesmo – a palavra mesmo um canto fúnebre, / Entre os selvagens, as pedras a tempestade e a noite invernal, / Para mim, listas vagas e estranhas de sílabas chamando; / Yonnondio – Vejo, longe no oeste ou norte, um desfiladeiro sem limite, com escuras planícies e montanhas, / Vejo multidões de caciques atléticos, homens da medicina e guerreiros, / Como que passando rapidamente como se fossem nuvens de fantasmas, eles passam e se vão, no crepúsculo, / (Raça de florestas, paisagens livres, e as cataratas! / Nenhuma pintura, poema, declaração passando-os para o futuro:)].

[234] Também chamado de *cherokees*. Povo místico que acreditava nas idéias de partilha e de solidariedade. Sonhavam com um mundo de abundância para todos os filhos da terra. (SAMS, Jamie. "Campo da fartura". Acesso em 07/07/05).

um dos seis povos ameríndios[235]. A memória lhe traz presente os caciques, os pajés e os guerreiros. Todos, passando como espectros, no entardecer, no crepúsculo.

Na criação do contexto intratextual, vários elementos concorrem para o clima de melancolia, contrário à alegria da vitória: *cold, baffled, sullen* e *defeat*; e no segundo extrato do mesmo autor, *dark, flitting by, ghosts, pass, are gone* e *twilight.*

Outra forma musical usada por Whitman e que se pode dizer correspondente a dirge, é lament / lamentation, observada em exemplos como: All (mankind) has been gentle with me, I keep no account with lamentation, / (What have I to do with lamentation?)[236], no poema "Song of myself" (p. 115), quando está a explicar a si mesmo, na parte de número 44 do poema.

Em Da Costa e Silva

Extrato 1
Deixa o corpo a alma e desce em espirais de tênia
Aos círculos do Inferno, à maneira de um dobre
De sino, aos giros no ar... Dante faz-me uma ***nênia****,*

Voltaire, a assobiar, traça-me o necrológio,
Verlaine, Mallarmé, Cruz e Sousa, Anto Nobre
Rezam juntos por mim num profano Eucológio. ("Josafat", p. 101)

Extrato 2
Movida pelos bois tardos e sonolentos,
geme como a exprimir em doridos ***lamentos****,*
Que as desgraças por vir, sabe-as todas de cor. ("A moenda", p. 178)

Registrada apenas uma vez, no livro *Sangue*[237], mas possuindo peso lexical na faixa do vocabulário preferencial desta variável (+2,16)[238], a nênia dacostiana é digna de comentários pela importância que exerce dentro do texto. Todo o poema "Josafat" se volta para o momento em que soar a trombeta fatal, no dia de sua morte. O fato se desenrola em clima de final de dia, a cor roxa, as rezas, o viático, a cruz, o choro da mãe. Dante, conhecedor da realidade além-morte, é convidado a compor uma nênia para o eu poemático.

---

[235] Povos em quantidade de difícil dimensionamento, que habitavam as Américas. No continente norte-americano, eles se deslocaram do sudeste americano para o oeste do rio Mississipi (CENTRO DE HISTÓRIA ALÉM-MAR, 2004.

[236] [Todos (a humanidade) têm sido gentis comigo, eu não levo em conta com lamentação, (Que tenho eu que fazer com lamentação?)]

[237] Constituindo-se, portanto em um *hápax*, item lexical que apresenta apenas uma ocorrência em todo o *corpus.*

[238] Juntamente com outras treze formas musicais, nênia compõe o vocabulário preferencial específico das formas musicais, dentro da obra de Da Costa e Silva.

Outra ocorrência de forma musical de caráter melancólico e triste, geralmente usada em memória dos mortos é o "lamento". Ao se referir à moenda[239], o poema a personifica e lhe dá a consciência dos males possíveis a serem causados pelo álcool nos homens a tal ponto de também ser capaz de emitir "doridos lamentos". A moenda entoa o canto fúnebre ao antever as desgraças e os tormentos que causará seu produto.

No sentido conferido às formas musicais correspondentes apóia-se o diálogo entre Walt Whitman e Da Costa e Silva. Ambos exploram exatamente o aspecto do canto em memória dos mortos. Vejamos como participa do diálogo o poeta senegalês.

Em Senghor:

Extrato 1
Nous t'avons pleuré une lune
Chanté pour toi les ***thrènes*** *du Rebelle.*[240] ("Élégie pour Aynina-Fall", p. 213)

Extrato 2
Me voilà de nouveau ivre et vide, devant le papier blanc, comme ma bouche toujours sous le poids du coeur
Quand les flocons de larmes de sang se pressaient à la barrière des dents.
Et il est vrai que je n'ai pas l'aisance des pleureuses à tisser les ***thrènes*** *nocturnes.*[241]
("Élégie pour Jean-Marie", p. 275)

Dois aspectos de uma mesma forma musical – *thrènes*: o canto elegíaco para um líder; e cantos entoados à noite, talvez como as "excelências", popularmente conhecidas como "incelências", cantadas a cada hora,[242] em velórios do interior do nordeste brasileiro.

Os dois aspectos se unem no caráter da forma musical – fúnebre. Na primeira elegia, eleva-se um canto dirigido a uma pessoa considerada como herói – Aynina-Fall[243]. Pode ser caracterizado como um lamento pela perda de alguém querido. Trata-se de um canto coletivo - *Nous t'avons pleuré une lune*. Aynina-Fall era líder do sindicato dos empregados das estradas de ferro.

---

[239] Uma engenhoca de madeira usada para moer a cana destinada à produção de álcool ou de cachaça, bebida típica da região nordeste do Brasil.
[240] [Nós choramos por ti uma lua / Cantamos para ti as lamentações do rebelde.]
[241] [Eis-me novamente ébrio e vazio, diante do papel branco, como minha boca sempre sob o peso do coração / Quando os flocos de lágrimas de sangue se apertam contra a barreira dos dentes. / E é verdade que não tenho o desembaraço das carpideiras a tecer as lamentações noturnas (excelências).]
[242] Mário de ANDRADE (1999) confere uma diferença entre as "excelências" e os "benditos". As primeiras seriam executadas ao pé do defunto enquanto que os segundos seriam executados à cabeceira do falecido.
[243] Na apreciação de Alioune Mbaye, pesquisador da Universidade Cheikh Anta Diop, de Dakar, este poema constitui juntamente com "Chaka", da coleção *Éthiopiques*, a composição de Senghor para teatro. Apesar de não ser teatrólogo, Senghor se mostra inovador ao colocar a poesia a serviço do teatro para enaltecer heróis (MBAYE, 2004).

Mas, este primeiro *thrène* se relaciona ao segundo através do elemento noite, evocado pelo item *lune*. Segundo François SALIEN (2005, on line), *« Le thème de la Nuit revient très fréquemment dans la poésie de Senghor: on peut relever plus de cent emplois de ce mot, et, spécialement dans Ethiopiques et dans Nocturnes (une trentaine).La nuit est à la fois un phénomène naturel et un symbole. »*[244] Mais precisamente, através do léxico delta do Stablex, pode-se contar cento e oitenta e nove evidências em toda a obra de Senghor, sendo trinta e sete na coleção *Nocturnes*, onde se situa o poema em foco. Um detalhe : fazendo o percurso do peso lexical do item *nuit* pela obra senghoriana, obtém-se um resultado surpreendente :

Tabela 5 – Senghor - Peso do item *nuit*

Total	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**	**T8**
189	22	10	42	37	6	24	42	6
0,726	-1,227	-3,811	1,279	2,035	1,390	1,440	0,283	-0,663

A coleção que apresenta a maior importância do item no discurso poético é exatamente *Nocturnes* - +2,035.

Por outro lado, o homem político é quem escreve para enaltecer um líder sindical. É o canto fúnebre do homem de poder ao homem simples, trabalhador. E assim, Senghor mantém o propósito que o impulsiona desde a juventude: *"il s'agit encore et toujours de libérer l'homme noir de tout ce qui l'aliène, de lui redonner sa dignité perdue et d'illuminer ses horizons"*[245] (DIOP, 2005, on line).

O diálogo que se trava sobre os cantos fúnebres é longo. As referências sobre as formas musicais aqui citadas estão detalhadas no glossário de termos do universo sonoro, no final deste trabalho.

A última forma musical correspondente entre os três artistas desta pesquisa é o Hino.

Dispensados maiores comentários sobre a origem e definição desta forma (feitos no glossário), verificam-se as seguintes evidências nas obras dos autores:

Em Walt Whitman:

Extrato 1
To organs huge, and bands, I hear as from vast concourses of voices,
Luther's strong ***hymn****, Eine feste Burg ist unser Gott;*

[244] [O tema da Noite volta muito freqüentemente dentro da poesia de Senghor: pode-se levantar mais de cem empregos desta palavra e, especialmente dentro de *Éthiopiques* e dentro de *Nocturnes* (trinta). A noite é ao mesmo tempo um fenômeno natural e um símbolo.]
[245] [Trata-se, ainda e sempre, de libertar o homem negro de tudo aquilo que o aliena, de dar novamente a ele sua dignidade perdida e de iluminar seus horizontes.]

Rossini's Stabat Mater dolorosa;
Or, floating in some high cathedral dim, with gorgeous color'd windows,
The passionate Agnus Dei, or Gloria in Excelsis.[246] ("Proud music of the storm", p. 426)

Extrato 2
I will leave all, and come and make the ***hymns*** *of you,*
None have understood you, but I understand you,
None have done justice to you, you have not done justice to yourself,
None but have found you imperfect, I only find no imperfection in you,
None but would subordinate you, I only am he who will never consent to subordinate you,
I only am he who places over you no master, owner, better, God, beyond what waits intrinsically in yourself.[247] ("To you", p. 262)

A coleção de poemas que mais requisita o item *hymn*, no *corpus* whitmaniano, é *From noon to starry night* (T11). São três os registros. No primeiro, os hinos para o Deus universal: *"Hymns to the universal God from universal man - all joy!"*[248] (p. 482), no poema "The mystic trumpeter"; os dois outros exemplos da mesma coleção estão situados em um trecho de "Excelsior", também na linha da exaltação: *"And who has made hymns fit for the earth? For I am mad with devouring extasy to make joyous hymns for the whole earth!"*[249] (p. 489).

Falando da pessoa e da missão do poeta, o poema "By the blue Ontario's shore" (*Memories of President Lincoln,* T8) destaca o tipo de composição própria a esse personagem: *His thoughts are the hymns of the praise of things*[250], (p. 369).

No poema "Proud music of the storm", da coleção *Autumn rivulets* (T9), Whitman coloca um hino na boca de sua mãe: *My mother's voice, in lullaby or hymn*[251]*;* (p. 424). Outro aspecto da mesma forma, neste poema, é a demonstração de conhecimento de culturas antigas, como em: *The sacred imperial hymns of China*[252], (p. 426).

Mas, nem sempre o hino whitmaniano é o da vitória, o do enaltecimento; pode vir revestido de sentimento oposto, da derrota e do fracasso, como está registrado em "Year that

---

[246] [A grandes órgãos e bandas eu escuto como que vindo de um imenso coro de vozes, / O forte hino de Lutero *Eine feste Burg ist unser Gott* (Uma poderosa fortaleza é nosso Deus), / O *Stabat Mater dolorosa* de Rossini, / Ou flutuando em alguma sombria e grande catedral, com vitrais coloridos maravilhosos, / O apaixonante *Agnus Dei*, ou o *Gloria in Excelsis*.]
[247] [Eu vou deixar todos e vir fazer os hinos de você, / Ninguém entendeu você, mas eu entendo você, / Ninguém fez justiça para você, você não fez justiça a você mesmo, / Somente consideram você imperfeito, eu não encontro imperfeição alguma em você, / Somente subordinam você, eu sou aquele que nunca consente subordinar você, / Eu sou aquele que não coloca nada acima de você, nem possuidor, nem melhor, Deus, além daquilo que espera intrinsecamente em você.]
[248] [Hinos do homem universal para o Deus universal, tudo alegria!].
[249] [E quem tem feito hinos próprios para a terra? Porque eu estou louco com um êxtase devorador para fazer hinos alegres para toda a terra.].
[250] [Seus pensamentos são hinos de prazer das coisas,].
[251] [A voz de minha mãe em um canto de ninar ou em um hino.].
[252] [O hinos sagrados e imperiais da China,].

trembled and reel'd beneath me", inserida na coleção *Drum-taps* (T7): *Must I indeed learn to chant the cold dirges of the baffled?/ And sullen hymns of defeat?*[253] (p. 333).

Vistos alguns dos usos feitos por Walt Whitman para a forma musical hino, vejamos como o poeta brasileiro se coloca diante de tal item lexical, considerando-se uma particularidade: a forma musical hino está inscrita somente nas três primeiras coleções de poemas do amarantino. E, mais característico se torna o plural – hinos – usado somente no primeiro livro do autor – *Sangue* – onde se concentra o maior número de ocorrências - cinco.

Em Da Costa e Silva:

Extrato 1
***Hinos** de luz à Fé vagam no ar de cobalto,*
Os faróis da Esperança olham nos mastaréus,
E os mastros subindo alto, ainda mais alto, alto,
Como para acender as estrelas nos céus... ("Nau errante", p. 52)

Juntamente a esta expressão, o sagrado é reforçado através do seguinte trecho de exaltação, em *Zodíaco* – além de três títulos festivos, ao astro símbolo da manifestação divina – o Sol -, ao símbolo da função maternal – a terra – e ao símbolo da dinâmica da vida – o mar:

Mestre Supremo dos deuses da Arte,
Guia e protege o artista exul
Que, ante o ouro fosco do Azul,
Uma só glória aspira:
Fundir sua lira,
Pelo arrebol,
*Ao teu **hino**,*
Divino
Sol!

("Hino ao Sol", p. 109)

Por último, ainda na linha alegre e festiva: *Entre sorrisos, **hinos** e flores /Teu vulto vem*, ("Caridade", p.63).

Olhando pelo lado contrário a esse, encontram-se aqueles usos que se dirigem para a dor, para a tristeza:

O teu plectro augural já não acorda
A tua lira prodigiosa e grande
Que, arrebatada, ainda se expande
Na última vibração da derradeira corda
E, ecoando no futuro, ávida, solta
*O teu **hino** de dor e de revolta*
À tua heróica e linda terra,

[253] [Devo realmente aprender a cantar frios cantos fúnebres dos frustrados? / E os carrancudos hinos da derrota?].

Amargurada pela morte e pela guerra; (Verhaeren, p.191)

Outros trechos que ilustram este sentido são: Um rosário de lágrimas, um **hino** / Tecido de esperanças e de saudade... ("Mater", p.73); Dlon... Sinos a dobrar... Vibram no Azul Sidéreo / Os dobres da Saudade, Asa do Eco, **hino** estranho, / Santos óleos do Som a ungir tudo num banho... ("De profundis", p. 79); **Hinos** suaves de angústia e de agonia / Ungiram com fervor teu corpo morto... ("Musa imperecível", p. 94)

Portanto, os dois sentidos atribuídos à forma hino, acima ilustrados, vêm ao encontro aos sentidos usados por Whitman, nos exemplos anteriores. Os dois autores dialogam em sintonia sobre o hino de enaltecimento ou ao hino de dor e do aniquilamento.

Em Senghor, apenas um registro foi feito para a forma, no plural:

> Extrato 1
> *Mais toutes les ruines pendant la traite européenne des nègres*
> *Mais toutes les larmes par les trois continents, toutes les sueurs noires qui engraissèrent les champs de canne et de coton*
> *Mais tous les **hymnes** chantés, toute les mélopées déchirées par la trompette bouchée*
> *Toutes les joies dansées oh! toute l'exultation criée.*[254]
> ("Que m'accompagnent koras et balafong", p. 35)

São hinos de alegria e de exultação do povo negro (de sete mil negros, como o assegura o poema) que canta sob o sentimento de felicidade pela riqueza que portam – o amor.

Concluindo esta primeira parte do capítulo, vê-se que, realmente, os três autores dialogam sobre as quatro formas musicais acima exploradas (canção, canto, nênia e hino), usando-as, inclusive no mesmo sentido. Além dessas, os autores exploram muitas outras formas musicais que traçam características particulares do imaginário de cada um, as quais deixaremos de focalizar para priorizar, no espaço que ainda dispõe este trabalho, os pontos de encontro entre eles no intuito de atingir os objetivos propostos no início da pesquisa.

8.3 Relação entre as variáveis com maior peso para formas musicais

Vejamos o resultado do peso das formas musicais nas variáveis whitmanianas:

---

[254] [Mas todas as ruínas durante o trato europeu dos negros / Mas todas as lágrimas pelos três continentes, todos os suores negros que adubavam os campos de cana e de algodão / Mas todos os hinos cantados, todas as melodias rasgadas pelo trompete com surdina / Todas as alegrias dançadas oh! Toda a exultação criada.]

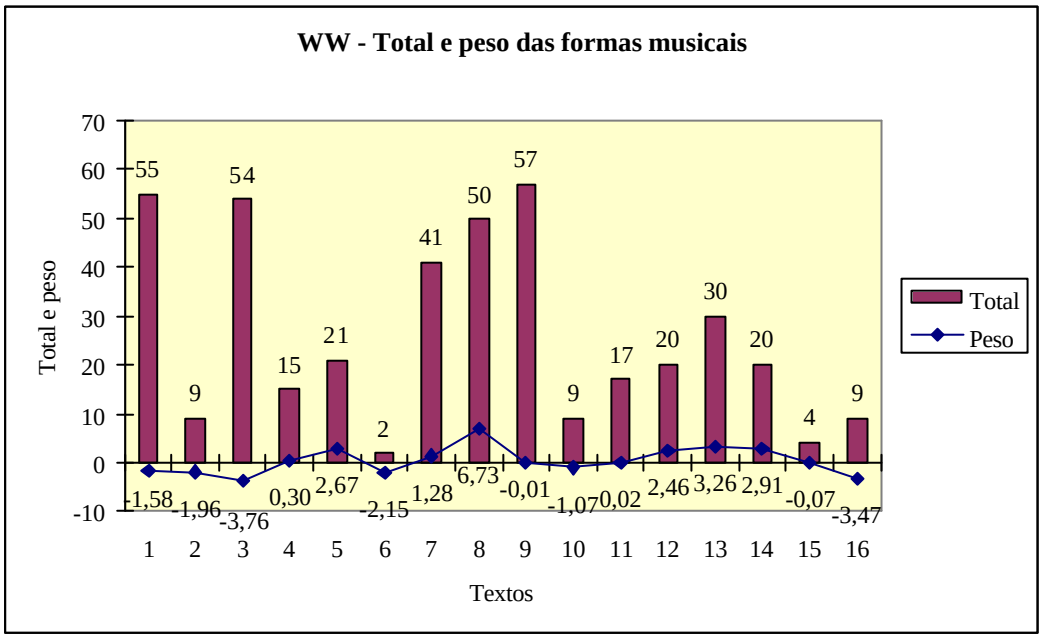
Tabela 6 – WW – Peso das formas musicais

WW - Peso das formas musicais nas variáveis																
Total	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**	**T8**	**T9**	**T10**	**T11**	**T12**	**T13**	**T14**	**T15**	**T16**
413	55	9	54	15	21	2	41	50	57	9	17	20	30	20	4	9
5,56	-1,58	-1,96	-3,76	0,30	2,67	-2,15	1,28	6,73	-0,01	-1,07	0,02	2,46	3,26	2,91	-0,07	-3,47

Primeiramente, as 413 ocorrências das 46 formas musicais ocupam um espaço significativo dentro do vocabulário sonoro-musical, com peso positivo de +5,56, próprio do vocabulário preferencial do autor. Ainda é possível observar que as formas musicais ocupam lugar privilegiado (de preferência) ou básico em treze coleções, ficando em lugar diferencial (de rejeição) em apenas três.

Visualizando o resultado acima, expresso através de gráfico, temos o gráfico 18:

Gráfico 18 – WW – Total e peso das formas musicais



As colunas em rosa *pink* representam a soma aritmética dos usos das formas musicais, em cada uma das coleções de poemas do autor enquanto a linha azul sinaliza o peso do mesmo grupo de itens lexicais. Fica nítido que a coleção 8 – *Memories of President Lincoln* – é aquela de maior peso (+6,73) para o uso das formas musicais em Walt Whitman. É possível caracterizá-la como a obra mais adequada para uma investigação das formas musicais, dentre as dezesseis deste autor.

Levando-se o resultado obtido na lematização (anteriormente listada) das 46 formas musicais encontradas na obra de Da Costa e Silva para a planilha *Règle*, da Macro, encontra-se o peso desta isotopia correspondente a cada uma das sete variáveis estudadas.

Vejamos, na tabela 7, os resultados obtidos:

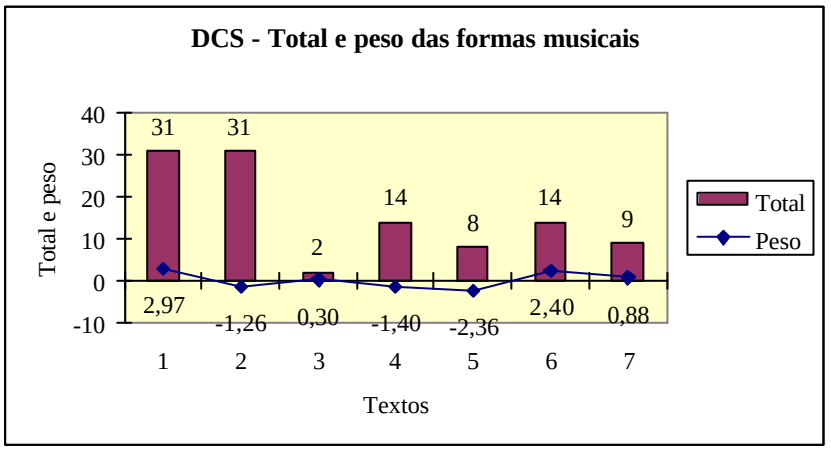
Tabela 7 – DCS – Peso das formas musicais

DCS - Peso das formas musicais							
Total	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**
109	31	31	2	14	8	14	9
1,52	2,97	-1,26	0,30	-1,40	-2,36	2,40	0,88

Portanto, o lugar ocupado pelo vocabulário formado exclusivamente pelas formas musicais é no nível básico (peso +1,52), não constituindo, grosso modo, parte preferencial na elaboração lexical da obra dacostiana. Porém, destaque seja feito para as variáveis T1 – *Sangue* e T6 – *Alhambra*, cujos pesos: +2,97 e +2,40, respectivamente, colocam as formas musicais no âmbito do vocabulário preferencial.

Considere-se o resultado acima numa visualização gráfica de linhas e colunas:

Gráfico 19 – DCS – Total e peso das formas musicais



É bem visível que as variáveis T1 – *Sangue* e T2 – *Zodíaco* concentram maior número de registros de formas musicais (31), embora seja também fácil determinar que o lugar reservado para esta isotopia não é exatamente o mesmo. T2 fica na região negativa (-1,26), enquanto que a variável T1 – *Sangue*, apresenta o maior valor para o grupo das formas musicais (+2,97). O mesmo desencontro entre total de ocorrências e peso acontece com as

coleções *Pandora* e *Alhambra*, pois apresentam o mesmo número de registros (14), porém pesos distintos: -1,40 e +2,40, respectivamente.

Para o poeta senegalês, o resultado obtido do cálculo do peso das variáveis de sua obra agrupada em oito coleções de poemas, sob a ótica das vinte e sete formas musicais exploradas é o seguinte:

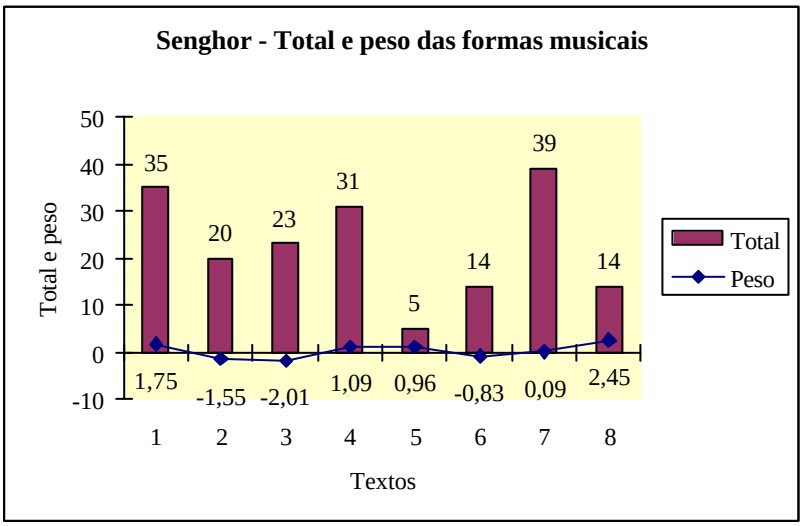
Tabela 8 – Senghor – Peso das formas musicais

SENGHOR - Peso das formas musicais								
Tot	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**	**T8**
180	35	20	23	31	5	14	39	14
0,00	1,75	-1,55	-2,01	1,09	0,96	-0,83	0,09	2,45

Uma surpresa a respeito do *corpus* de Senghor em relação às formas musicais: na coluna do total de ocorrências, encontra-se peso equivalente a zero! Isso significa dizer que as formas musicais não possuem lugar nem de importância nem de rejeição dentro da obra do senegalês, considerada como um grande bloco. Elas estão localizadas no nível do vocabulário básico, comum.

Em gráfico conjunto das ocorrências e dos pesos das formas musicais, dentro do modelo combinado clássico de seqüências de linhas e colunas plotadas sobre o mesmo eixo, encontra-se a seguinte configuração:

Gráfico 20 – Senghor – Total e peso das formas musicais



Constitui-se mais um exemplo patético de que a quantidade de ocorrências não implica peso do léxico dentro da organização textual. A coleção T7 – *Élégies majeures* apresenta o maior número de ocorrências de formas musicais – 39 –, contudo um baixo peso para a

mesma isotopia (+0,09), enquanto a coleção T8 – *Poèmes perdus*, com apenas 14 ocorrências, é a líder em importância no âmbito das formas musicais, com peso +2,45, no nível de vocabulário preferencial.

Em síntese, as coleções possuidoras de maior valor significativo para as formas musicais nos três autores são:

Quadro 31 – Variáveis de maior peso para as formas musicais nos três autores

Autor	**Variável**	**Peso**
Walt Whitman	T8 – *Memories of President Lincoln*	+6,75
Da Costa e Silva	T1 – *Sangue*	+2,97
Senghor	T8 – *Poèmes perdus*	+2,45

Note-se que, embora apresentem valores diferentes, os três autores tratam as formas musicais como elementos especiais na composição poética, selecionando-as cuidadosa e eletivamente, situando-as sempre dentro dos limites do vocabulário preferencial.

8.4 Formas musicais preferenciais nas variáveis de maior peso

Aprofundando ainda mais a pesquisa sobre as formas musicais nos três autores participantes do diálogo desta pesquisa, serão traçadas agora as linhas temáticas de maior peso dentro de cada variável apontada anteriormente como possuidora de maior peso neste aspecto.

Antes, porém, de penetrar na variável T8, note-se que as formas musicais não acontecem isoladamente dentro da obra e Walt Whitman; de maneira geral, as formas musicais de maior peso dentro de cada variável são quase sempre agrupáveis, pelo menos, duas a duas. Por exemplo, T1 – *Inscriptions* – apresenta *lamentation* e T10 – *Whispers of heavenly death,* sua correspondente *lament*; T4 – *Birds of passage* e T7 – *Drum-taps*, ambas com *march*; T5 – *Sea-drift* e T8 – *Memories of president Lincoln* com *carols* e *carol*, respectivamente; T6 – *By the roadside* e T14 – *Good-bye my fancy* com *ballad* e *ballads*, respectivamente; T9 – *Autumn rivulets* e T11 – *From noon to starry night* com *hymn* e *hymns*,nesta ordem. As demais coleções de poemas whitmanianos apresentam outras formas musicais, a saber: T2 – *Children of Adam – opera*; T3 – *Calamus – romanza*; T12 – *Songs of parting – chant;* T13 – *Sands at seventy – Yonnondio;* T15 – *Old Age echoes – acclamation*; e, por último, T16 – *Early poems – ode.*

Seria interessante o estudo de cada variável a partir da forma musical mais expressiva no seu discurso poético, mas, concentrando a observação na oitava coleção de poemas whitmanianos (aquela que apresentou maior peso para este grupo do vocabulário musical em estudo), vejamos qual o comportamento das formas musicais de maior relevância dentro do citado livro, através da Tabela de Valores Lexicais, com recorte sobre estes itens:

Léxico 11 – WW – TVL das formas musicais em T8 – *Memories of President Lincoln*

WW - TVL das formas musicais em T8 -			
	p	0,05	
	q	0,95	
Formas musicais preferenciais			
Léxico	Total	T8	Z
carol	10	6	8,04
song	107	21	7,02
dirges	3	2	4,94
grand-opera	1	1	4,39
chant	54	9	3,98
marches	11	3	3,42
serenades	2	1	2,94
psalm	3	1	2,27
Formas musicais básicas			
hymns	8	1	0,99
songs	84	5	0,43
masses	15	1	0,31
march	35	2	0,21

A Tabela acima transcrita na íntegra mostra com clareza a importância que cada uma delas assume dentro do discurso poético da obra. São oito as formas musicais selecionadas para uma posição de destaque e cuidadosamente usadas dentro do contexto de *Memories of President Lincoln*: *carol, song, dirges, grand-opera, chant, marches, serenades* e *psalm*. Estando no topo do Léxico, *carol* ocupa o primeiro lugar do vocabulário preferencial, no Texto. Ainda é digno de referência o fato da quantidade de citações no Texto do item *song* – 21 – ser suplantada em preferência pelas seis referências a *carol.*

Os exemplos desta forma musical no Texto 8, apontam para sentidos diversos daqueles que comumente se lhes atribuem, como é o caso da canção de Natal *carol,* em: *And he sang what seem'd the carol of death, and a verse for him I love.*[255] (p. 356); ainda neste sentido porque é colocado em continuação ao primeira exemplo, na mesma página: *From deep secluded recesses,/ From the fragrant cedars, and the ghostly pines so still, / Came the*

[255] [E ele (o pássaro de cor cinza-marron) cantou a canção de morte (!), e um verso para aquele que eu amo.]

carol of the bird.[256]; por fim, para fechar o pensamento anterior, também em seqüência e na mesma página: *And the charm of the carol rapt me,/ As I held, as if by their hands, my comrades in the night;/ And the voice of my spirit tallied the song of the bird.*[257]; e o exemplo não permite parar, ele continua, na página seguinte (357): *Over the dense-pack'd cities all, and the teeming wharves and ways, / I float this carol with joy, with joy to thee, O death!*[258]. Mas, quando o eu lírico se expressa no poema "By blue Ontario's shore", o sentido da canção muda para o lado oposto: *Chant me the poem, it said, that comes from the soul of America, chant me the carol of victory,*[259] (p. 362), como que para dar uma gota de esperança.

Finalmente, é sugestiva a variedade de formas em um título dedicado à memória de um personagem histórico (o presidente Abraham Lincoln)

Uma visão geral das formas musicais nas sete coleções dacostianas passa por *hinos, aboio, cantos, carmes, litania, carnaval* e *jograis*. Predominam, portanto, as formas musicais de caráter festivo e alegre.

Para não delongar demasiadamente, deixamos de explorar todas as TVLs das formas musicais nas variáveis do *corpus* dacostiano e aprofundamos a observação na variável que apresenta maior peso para essa isotopia – T1 – *Sangue*:

Léxico 12 – DCS – TVL das formas musicais em T1 - *Sangue*

DCS - TVL das formas musicais em T1 – Sangue			
	p	0,18	
	q	0,82	
Formas musicais preferenciais			
Léxico	Total	T1	z
hinos	3	3	3,75
balada	2	2	3,06
canção	2	2	3,06
salmos	2	2	3,06
aleluias	1	1	2,16
antífonas	1	1	2,16
baladas	1	1	2,16
cantigas	1	1	2,16
ditirambo	1	1	2,16
madrigal	1	1	2,16
miserere	1	1	2,16

[256] [Do profundo e isolado recesso, / Dos cedros perfumados e dos pinheiros espectralmente quietos, / Veio a canção do pássaro.]
[257] [E o encanto da canção arrebatou-me, / Quando eu tomei, como que pelas suas mãos, meus companheiros dentro da noite; e a voz do meu espírito correspondeu à canção do pássaro.]
[258] [Por sobre todas as cidades densamente empacotadas e fervilhantes portos e caminhos / Eu impeli pelo ar esta canção de alegria, com alegria para ti, Ó morte.]
[259] [Cante-me o poema, ele (o grande fantasma) disse, que vem do sul da América, cante-me a canção da vitória.]

Léxico	Total	T1	z
nênia	1	1	2,16
responsos	1	1	2,16
trova	1	1	2,16
Formas musicais básicas			
aleluia	4	2	1,70
cântico	2	1	1,20
cantochão	2	1	1,20
prece	6	2	1,01
canções	8	2	0,55
hino	8	2	0,55
cânticos	4	1	0,39
preces	4	1	0,39
carnaval	8	1	-0,38
canto	16	2	-0,54

Da Costa e Silva, já no seu primeiro livro de poemas – *Sangue* –, obra de um jovem escritor (23 anos), demonstra conhecimento da composição musical através de vinte e quatro diferentes tipos citados. Diferente de Walt Whitman que chama apenas doze delas para sua obra de maior concentração de formas musicais.

Musicalmente falando, o primeiro livro de Da Costa e Silva se dirige principalmente para o louvor – *hinos*. Aliás, as quatro formas musicais que encabeçam a lista, possuidoras, portanto, dos mais altos pesos lexicais dentro deste Texto dacostiano, carregam, sem dúvida, a essência da poética do autor: *hino*, *balada, canção* e *salmo* que se traduzem em exaltação, tradição e história presente contada, a maneira popular de se expressar e religiosidade.

Swing, chansons, guimm, élégie, hosannahs, concert e *blues* são as formas musicais privilegiadas na obra de Senghor. Elas ocupam o primeiro lugar na Tabela de Valores Lexicais – TVL – de cada variável senghoriana, com exceção de *élégie* que se repete em T4 – *Nocturnes* e T7 – *Élégies majeures*, conduzindo o *corpus* do poeta senegalês para um lugar melancólico e triste, temas que consagraram este tipo de composição. O poeta apresenta a peculiaridade de percorrer do louvor – *hosannahs* – ao canto fúnebre – *élégie*, das *chansons* ao *concert*, e do *guimm* – canto da tradição serere – ao *swing* – o *jazz* das bandas, do virtuosismo instrumental, conhecido a partir da década de 1930.

Procedendo-se com Léopold Sédar Senghor, assim como se fez com os dois autores anteriores, observemos, no léxico 13, como se mostram as formas musicais na variável de maior expressão neste aspecto:

Léxico 13 - Senghor – TVL das formas musicais em T8 – *Poèmes perdus*

Senghor - TVL de T8 - Poèmes perdus			
	p	0,04	
	q	0,96	
Léxico	Tot	T8	z
Vocabulário preferencial			
Léxico	Tot	T8	z
blues	11	8	11,43
jazz	8	2	2,96
Vocabulário básico			
chants	14	1	0,57
chant	59	1	-0,94

As formas musicais preferenciais nesta coleção são apenas duas: *blues* e *jazz*. Fixando-se a atenção nestas formas, tem-se a impressão de não estar diante de obra tão representativa da língua francesa – são duas formas expressas em inglês – mas, ao mesmo tempo, tem-se a certeza de (sendo o Texto de autor de língua francesa), estar diante de uma total mestiçagem na composição. Isto reforça o pensamento expresso pelo próprio Senghor no seu "Dialogue sur la poésie francophone" (SENGHOR, 1990: 369-408):

> *Pour quoi le problème majeur de cette fin de siècle n'est pas le « nouvel ordre économique international », comme on le clame depuis quelques années, qui ne sera pas réalisé si l'on ne rend, auparavant, leur parole à tous les hommes de tous les continents, de toutes les races, de toutes les civilisations.* (...) *Je parle d'une parole comme vision neuve de l'univers et création panhumaine en même temps: de la 'Parole féconde', une dernière fois, parce que fruit de civilisations différentes, créée par toutes les nations ensemble sur toute la surface de la planète Terre.*[260] (p. 408)

Portanto, ninguém melhor que Senghor poderia fechar a abordagem das formas musicais, com os exemplos acima citados. É o próprio artista que supera as fronteiras geográficas, culturais e lingüísticas.

Concluindo este capítulo, podemos afirmar que os três autores explorados (principalmente Whitman e Da Costa e Silva) mantêm um diálogo que, quando movido pelas formas musicais, tende para a alegria.

A quantidade de formas exploradas em cada um é sintomática, na medida em que favorece o autor brasileiro no quesito de variedade, na coleção de maior peso lexical das

[260] [Porque o problema maior deste fim de século não é a "nova ordem econômica internacional", como clamamos há alguns anos, que não se realizará se não restituímos, antes, a palavra a todos os homens de todos os continentes, de todas as raças, de todas as civilizações. Falo de uma palavra como visão nova do universo e criação pan-humana ao mesmo tempo: de uma *Palavra fecunda*, uma última vez, porque fruto de civilizações diferentes, criada por todas as nações juntas sobre toda a superfície do planeta Terra.]

formas musicais: Whitman – 12 formas; Da Costa e Silva – 24 formas; e Senghor – 04 formas. É um fato interessante porque o autor brasileiro é o que menos registro apresenta de contato com a música técnica e erudita, nas suas biografias.

Finda a exploração das formas musicais, passamos para a exploração mais detalhada das menções ao universo sonoro-musical na obra dos três autores, priorizando os pontos de encontro entre elas.

9 MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO-MUSICAL

A exemplo daquilo que já constituiu o capítulo 8, o presente capítulo trata de evidenciar a presença das menções ao universo sonoro-musical nos poemas dos três poetas (incluindo título e texto), através da seleção feita por eles do vocabulário, como matéria prima de suas composições poéticas. O procedimento é realizado em três etapas: Primeiramente, a lista das menções em cada um, a partir do léxico geral. Lematizam-se as MENÇÕES de cada artista e leva-se o resultado à planilha *Règle* para determinar o peso do grupo lematizado. Estabelece-se, então, a relação entre as coleções de maior peso de menções, de cada autor. Em segundo lugar, faz-se a TVL das menções em cada coleção, determinando assim as de maior peso dentro da obra de cada um e exploram-se as linhas de força temática. Por último, verifica-se quais são as menções correspondentes, isto é, quando nossos artistas usam do mesmo item lexical.

O campo de estudo torna-se mais complexo pela quantidade de elementos envolvidos: enquanto no capítulo 8 o foco dirigia-se apenas para as formas musicais, neste momento faz-se necessária a abordagem de pontos distintos, componentes de um mesmo tecido: a menção ao universo sonoro-musical. Reduzindo o mais possível, são sete as categorias consideradas essenciais para esta exploração: instrumentos musicais, grupos musicais, função de músico, elementos musicais, emissões sonoras, ações para emissão e para a percepção do som.

9.1 Lematização das menções ao universo sonoro-musical

A lematização dos itens lexicais pinçados a partir da classificação acima citada, fornece tanto o total das ocorrências na obra completa como a distribuição dos vocábulos dentro das coleções (chamadas Textos) de cada artista, exemplificada pelos excertos abaixo:

Em Walt Whitman:

Léxico 14 – WW – Lematização das menções ao universo sonoro-musical

WW - Lematização das menções ao universo sonoro-musical																	
Ord	**Léxico**	**Tot**	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**	**T8**	**T9**	**T10**	**T11**	**T12**	**T13**	**T14**	**T15**	**T16**
1	accompaniment	1			1													
2	accord	1			1													
3	ahoy	1	1															
4	alarm	3	1		1						1							
5	alarm-bells	1	1															
6	alarm-d	3							1			2						
7	aloud	4		1		1		1										1
8	anthems	1									1							
9	answer	23	4		4	1	1	1	2	3	2				1	1		3
10	applause	8			1			1	3						2	1		
703	whistle	2			1		1											
704	whistles	1	1															
705	whistling	4	2				1				1							
706	whizz	2	1						1									
707	whizzing	1	1															
708	Ya-honk	1	1															
709	yaws	1	1															
710	yell	1			1													
711	yelling	1	1															
712	yells	1								1								
TOTAL		**4432**	**661**	**158**	**757**	**153**	**212**	**80**	**492**	**207**	**638**	**150**	**234**	**125**	**177**	**127**	**46**	**210**

É inegavelmente um universo que se descortina! São quatro mil quatrocentas e trinta e duas recorrências a um conjunto de setecentos e doze itens, listados a partir das sete categorias acima citadas.

Quanto ao poeta brasileiro, o resultado de igual levantamento é o que apresentamos no léxico 15:

Léxico 15 – DCS – Lematização das menções ao universo sonoro-musical

DCS - Lematização das menções ao universo sonoro-musical									
Ordem	**Léxico**	**Total**	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**
1	aedo	2				1		1	
2	ai	15	6	2		1	4		2
3	ais	3	1	1			1		
4	algazarra	1		1					
5	arauto	1		1					
6	arfar	1		1					
7	arrabil	1		1					
8	arrulhos	2	1	1					
9	arrulos	1				1			
10	assobiar	1	1						
338	zabumbas	2						1	1
339	zine	3		3					
340	zinem	1		1					
341	zoa	1						1	
342	zoando	1		1					
343	zumbe	2		2					
344	zumbindo	1						1	
345	zunindo	1		1					
346	zunir	2		2					
347	zunzuns	1		1					
Total		**771**	**132**	**330**	**22**	**95**	**90**	**67**	**35**

Com uma obra menos extensa que o poeta americano, Da Costa e Silva ostenta nada menos que setecentas e setenta e uma recorrências de trezentos e quarenta e sete itens.

Por fim, observe-se o que acontece após fazer o mesmo levantamento na obra do poeta de língua francesa, Léopold Sédar Senghor:

Léxico 16 – Senghor - Lematização das menções ao universo sonoro-musical

Senghor - Lematização das menções ao universo sonoro-musical										
Ord	**Léxico**	**Tot**	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**	**T8**
1	aboie	1							1	
2	aboiements	2				1		1		
3	aboient	2		1		1				
4	aboyé	1			1					
5	acclame	1							1	
6	accompagnaient	1	1							
7	accompagnait	2				1				1
8	accompagnent	6	3	2	1					
9	accompagner	1								1
10	accompagneras	1							1	
507	troubadour	1			1					
508	unisson	2	1		1					
509	vibrant	1						1		

Ord	Léxico	Tot	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8
510	vibrante	2			1			1		
511	vibrantes	2						2		
512	vibrants	2						2		
513	vibration	2	1			1				
514	voix	140	13	25	59	19	2	8	13	1
515	waï	3			1	2				
516	wa-wa-wâ	1	1							
Total		**2203**	**334**	**279**	**445**	**410**	**54**	**177**	**428**	**76**

Duas mil duzentas e três citações são feitas sobre quinhentos e dezesseis itens lexicais do vocabulário próprio das menções ao universo sonoro-musical.

Após este processo de lematização dos itens lexicais relativos às menções ao universo sonoro-musical, vejamos a caracterização do *corpus* de cada autor estudado no sentido de estabelecer a variável possuidora de maior peso lexical para o conjunto dos itens aí enquadrados, e qual a relação que mantém com as variáveis dos outros dois autores em foco.

9.2 Variáveis com maior peso para as menções

Torna-se importante também estabelecer qual a coleção de poemas de cada um dos três que ocupa o ápice na concentração de elementos evocativos da arte dos sons[261]. Para essa constatação, recorremos ao programa Stablex, levando para a planilha *Règle* o total obtido no levantamento aritmético dos itens referentes ao universo sonoro-musical (ver extratos dos léxicos acima), para que seja determinado o peso deste grupo de itens dentro de cada uma das coleções estudadas.

Em Walt Whitman, temos o seguinte:

Tabela 9 – WW – Peso das menções ao universo sonoro-musical

WW - Peso das menções ao universo sonoro-musical															
Tot	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**	**T8**	**T9**	**T10**	**T11**	**T12**	**T13**	**T14**	**T15**	**T16**
4432	661	158	757	153	212	80	492	207	638	150	234	125	177	127	46	210
6,56	-2,28	-1,77	-5,72	0,32	7,54	-0,68	7,04	-0,81	1,11	1,14	3,99	-0,06	-0,31	1,23	0,22	-4,38

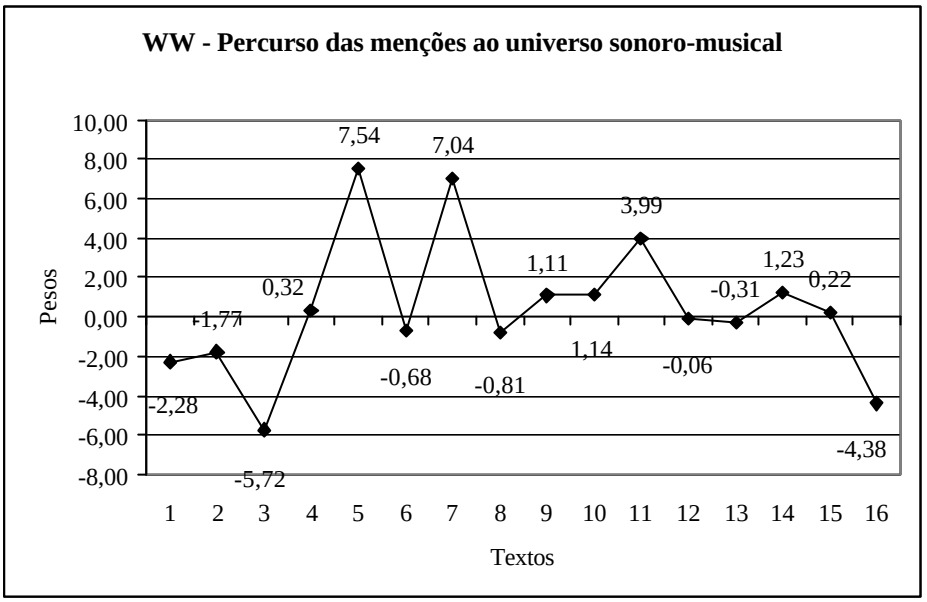
Na primeira coluna, do Total, confere-se valor significativamente positivo para o conjunto dos itens lexicais que fazem menção ao universo sonoro-musical, considerando a

[261] Esse ponto da pesquisa abre horizontes para outras especulações no sentido de detalhamento sobre os itens aqui envolvidos.

obra do poeta como um todo. O valor +6,56 coloca este tecido lexical no âmbito do vocabulário preferencial. Isto corrobora o resultado encontrado para as formas musicais, encontrado no capítulo 8 (+5,56).

Transportando os valores acima encontrados para uma visualização gráfica, temos:

Gráfico 21 – WW - Percurso das menções ao universo sonoro-musical



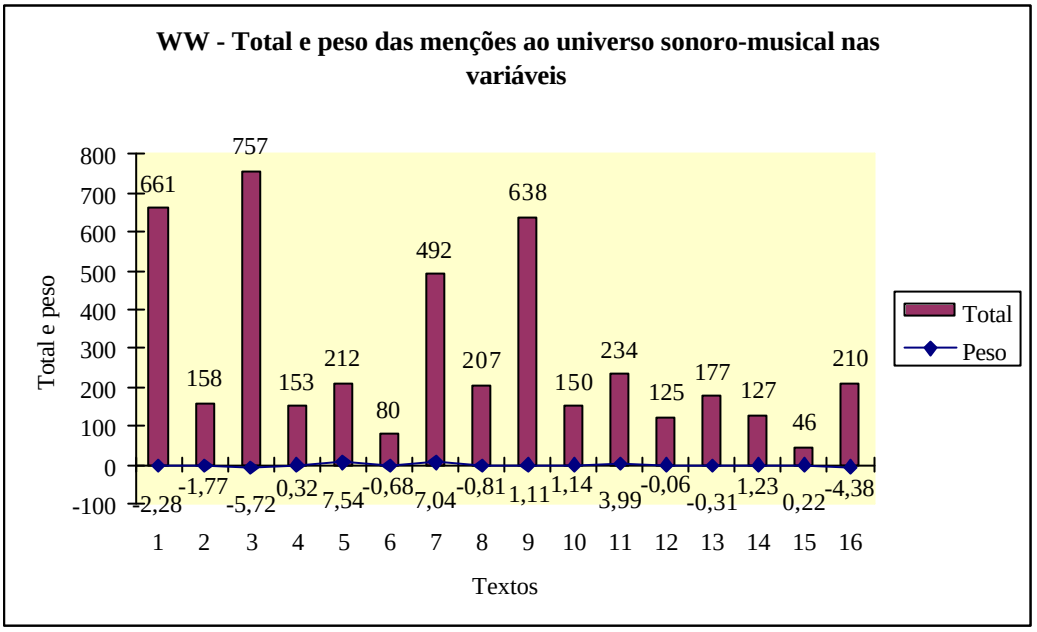
A obra caracteriza-se como irregular e também não uniforme, no percurso feito pela seleção de itens do universo sonoro-musical pelo poeta americano, em sua obra poética, o que, aliás, é bastante natural numa criação artística, contrapondo-se à produção em série, regular e padronizada.

Facilmente, determina-se a variável 5 – *Sea-drift*, como a detentora de maior peso para o grupo de itens analisados. Diferente do que ocorre quando são focalizadas somente as formas musicais cuja variável de maior peso ficou com a coleção 8 - *Memories of President Lincoln*, ao dirigir o foco para as menções, o Texto a ser priorizado é aquele de somente onze poemas, incluídos na obra *Leaves of grass* em 1871.

Detalhando o gráfico acima, percebem-se treze coleções whitmanianas cujo peso das menções ao universo sonoro-musical fica situado dentro do âmbito do vocabulário básico (10) e preferencial (3), ficando somente três coleções com valores correspondentes ao vocabulário diferencial: T1 – *Inscriptions;* T3 – *Calamus* e T16 – *Early poems.* Este dado é encorajador para pesquisas e investigações sobre o assunto, tendo como base a obra do bardo americano.

Em gráfico conjunto das ocorrências e dos pesos das menções sonoro-musicais, dentro do modelo combinado: clássico de seqüências de linhas e colunas plotadas sobre o mesmo eixo, encontramos a seguinte configuração:

Gráfico 22 – WW – Total e pesos das menções ao universo sonoro-musical nas variáveis



Infelizmente, devido ao número elevado do total de ocorrências, a linha do peso se mostra quase que plana. Mas, tomando-se por base o gráfico anterior, apenas com os valores do peso, pode-se, mais uma vez, observar que a quantidade aritmeticamente levantada não é o principal fator para a determinação da posição da isotopia dentro da obra. Por exemplo, a coleção 3 – *Calamus* que apresenta o maior número de citações às menções (757) é exatamente aquela que apresenta o peso mais negativo (-5,72), enquanto a coleção 5 – *Sea-drift*, com apenas 212 registros de menções é a coleção com maior peso para tal isotopia (+7,54).

Vejamos, a seguir, como se comporta a obra do brasileiro Antônio Francisco da Costa e Silva, quando submetido à mesma pesagem:

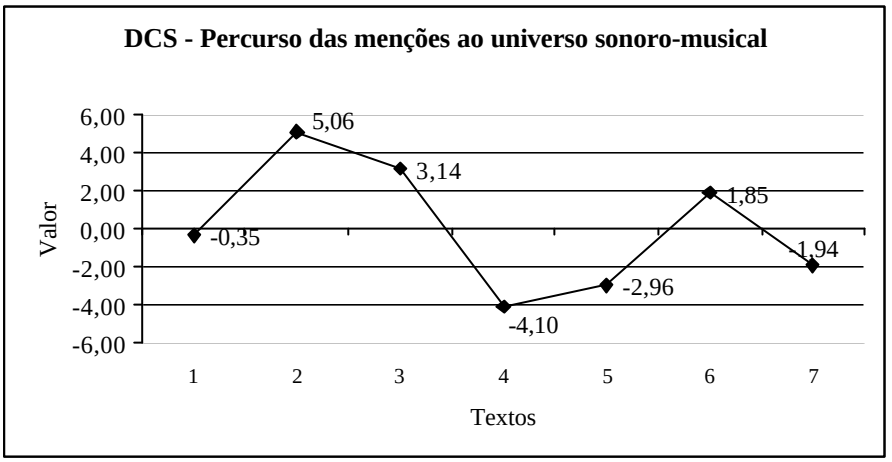
Tabela 10 – DCS - Peso das menções ao universo sonoro-musical

DCS - Peso das menções ao universo sonoro-musical							
Total	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**
771	132	330	22	95	90	67	35
0,69	-0,35	5,06	3,14	-4,10	-2,96	1,85	-1,94

É inegável que a obra dacostiana situa o vocabulário específico das menções ao universo sonoro-musical no espaço básico (total com peso +0,69), coincidindo com a posição também ocupada pelas formas musicais (ver capítulo 7). Não constituindo objeto da preferência, na seleção dos itens lexicais usados na sua obra, Da Costa e Silva trata das menções aqui referidas como elemento comum.

Visualizando os dados acima obtidos, temos:

Gráfico 23 – DCS – Percurso das menções ao universo sonoro-musical

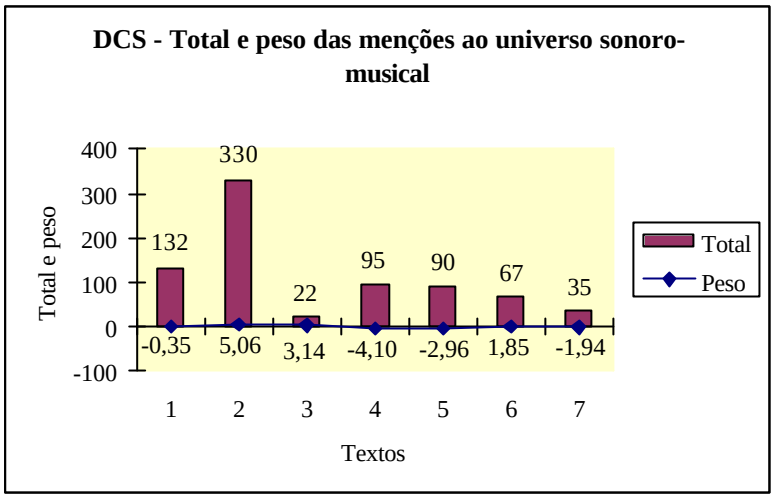


O trajeto percorrido pelas menções na obra dacostiana encaminha a segunda coleção de poemas – *Zodíaco* para a posição de maior peso lexical da lematização em estudo - +5,06. Ocupa, portanto, lugar de privilégio na seleção dos itens. Diferente do que aconteceu quando foram pesadas as formas musicais na obra do mesmo autor[262], a coleção detentora do segundo lugar no peso das menções é a terceira, *Verhaeren* (+3,14). Das sete coleções do poeta piauiense, somente duas situam as menções na região diferencial, de desprezo: T4 – *Pandora* e T5 – *Verônica*. Esta última, portanto, constitui a obra menos recomendada para um estudo da presença da música na produção dacostiana, localizando o vocabulário sonoro-musical na região de vocabulário diferencial, tanto para formas musicais (-2,36) como para menções a esse universo (-2,96).

Vejamos, no gráfico abaixo, a síntese do total e do peso das menções, acima abordados, expresso em linha e colunas:

[262] As coleções que apresentam maior peso para as formas musicais dentro da obra dacostiana são T1 – *Sangue*e T6 – *Alhambra*.

Gráfico 24 – DCS – Total e peso das menções ao universo sonoro-musical



Novamente, a linha dos pesos apresenta-se quase numa reta por causa da grande quantidade registrada no total. Mas, observando-se os valores constantes no gráfico acima, comprova-se que a quantidade aritmética de citações não implica no maior peso dentro do texto poético. Vejamos o exemplo do Texto 3 – *Verhaeren* que, com apenas 22 recorrências a este vocabulário específico, situa-se em segundo lugar em peso lexical - +3,14 –, deixando T1 – *Sangue* – com 132 recorrências, com peso de apenas +0,35.

Por último, o poeta de língua francesa, Léopold Sédar Senghor, quando submetido ao mesmo processo de pesagem lexical das menções ao universo sonoro-musical, apresenta os seguintes resultados:

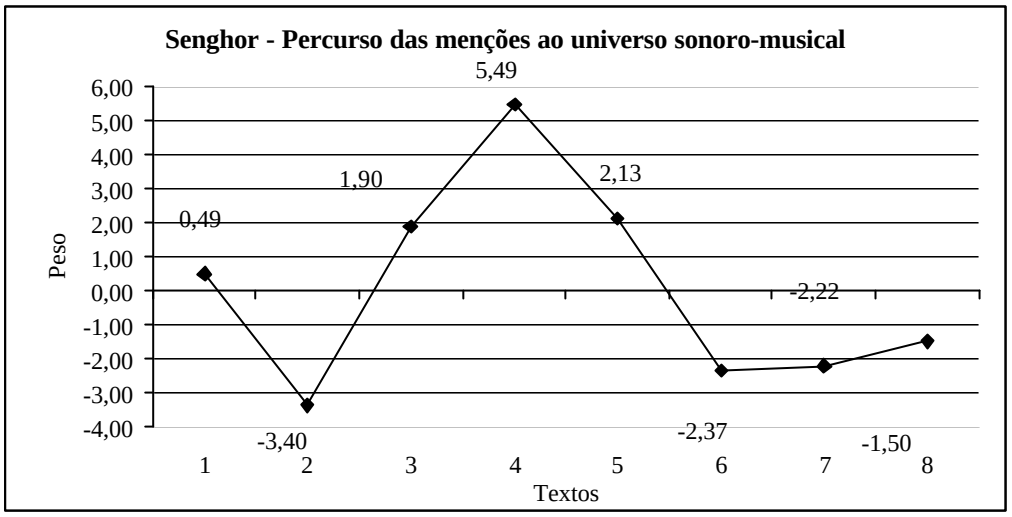
Tabela 11 – Senghor - Peso das menções ao universo sonoro-musical

SENGHOR - Peso das menções ao universo sonoro-musical								
Total	**T1**	**T2**	**T3**	**T4**	**T5**	**T6**	**T7**	**T8**
2226	338	282	449	411	54	181	433	78
0,54	0,49	-3,40	1,90	5,49	2,13	-2,37	-2,22	-1,50

Vemos que o poeta senegalês também segue a mesma trilha do brasileiro no sentido de colocar os itens específicos das menções ao universo sonoro-musical no âmbito do vocabulário básico (+0,54). Isto quer dizer que, na obra de Senghor, as menções às imagens sonoras e musicais ocupam lugar comum, sem que possam ser consideradas objetos de privilégio na seleção lexical. Este fato está em consonância com o resultado obtido tanto para o léxico sonoro-musical (+1,11), no capítulo 6, como para as formas musicais, no capítulo 8.

Visualizando os dados acima através de gráfico de linhas com marcadores exibidos a cada valor de dado, temos:

Gráfico 25 – Senghor - Percurso das menções ao universo sonoro-musical



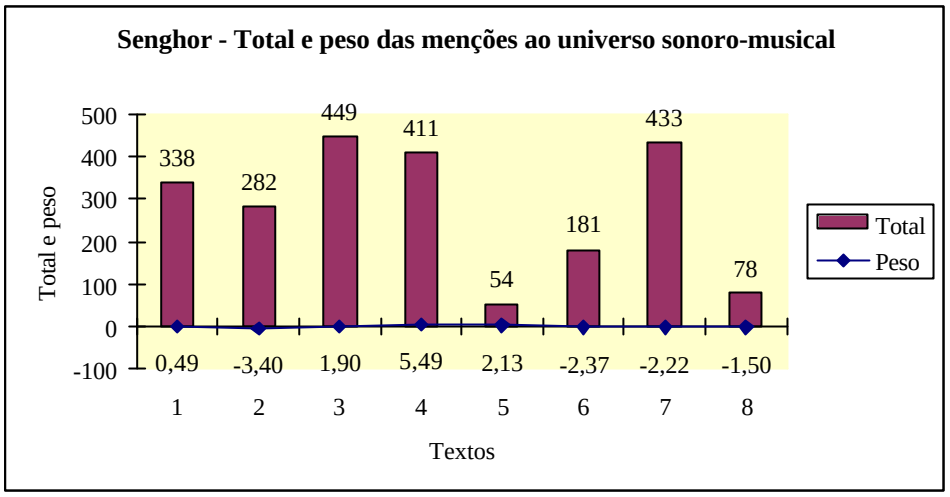
Perfeitamente classificável como normal, o gráfico apresenta movimento de percurso irregular[263], apontando a coleção T4 – *Nocturnes* – como sendo aquela onde os itens relativos às menções ocupam lugar de maior privilégio dentro da obra poética completa do autor. Diferente da posição ocupada pelas menções, como um único bloco, dentro da obra senghoriana (cujo peso é +0,54), as menções ao universo sonoro-musical têm seleção distinta e diferenciada dentro de *Nocturnes*. Portanto, para um enfoque detalhado sobre as imagens sonoro-musicais na obra de Senghor, é imprescindível debruçar-se sobre este seu conjunto de vinte e nove peças literárias.

São exatamente duas coleções que selecionam as imagens sonoro-musicais como preferenciais (T4 – *Nocturnes* – e T5 – *Poèmes divers*), três que situam essas imagens no nível básico (T1 – *Chants d'ombre*, T3 - *Éthiopiques* e T8 – *Poèmes perdus*), e três (T2 – *Hosties noires*, T6 – *Lettres d'hivernage* e T7- *Élégies majeures*) que tratam as mesmas imagens como grupo diferencial, como elementos de rejeição.

Facilitando a observação e a análise dos dados acima obtidos através de gráfico que combina as ocorrências e os pesos das menções em seqüências de linhas e colunas plotadas sobre o mesmo eixo, temos o seguinte:

[263] Já citado anteriormente como movimento peculiar da criação artística, em contraponto com a criação em série que se repete sempre.

Gráfico 26 – Senghor – Total e peso das menções ao universo sonoro-musical



Já não é novidade observar que a quantidade aritmética das ocorrências não implica diretamente a importância (no peso, por conseguinte) dos itens lexicais aí envolvidos. O exemplo que pode ser traçado a partir do gráfico acima é a comparação entre o T5 – *Poèmes divers*, cujo peso apresentado para as menções é de +2,13 para as 54 ocorrências e T7 – *Élégies majeures*, cujo total é de 433 menções citadas para um peso de –2,22.

Sistematizando tudo o que foi analisado até aqui, temos como coleções de maior peso lexical para a lematização das menções, em cada um dos três autores:

Quadro 32 - Variáveis de maior peso para as menções ao universo sonoro-musical nos três autores

Autor	**Variável**	**Peso**
Walt Whitman	T5 – *Sea-drift*	+7,45
Da Costa e Silva	T2 – *Zodíaco*	+5,06
Senghor	T4 – *Nocturnes*	+5,49

Uma vez mais, fica constatada a importância conferida aos itens relativos ao universo sonoro-musical, dentro da obra dos três autores em análise. Isto significa dizer que as menções, assim como as formas musicais (já analisadas no capítulo 8), são elementos essenciais na construção destas magníficas catedrais artísticas da poesia mundial, não existindo contradição entre os resultados obtidos desde a configuração do léxico sonoro-musical em cada uma das obras, no capítulo 6.

9.3 Menções preferenciais nas variáveis de maior peso

Percorrendo, panoramicamente, todas as variáveis de cada autor, antes de entrar diretamente no assunto específico desta parte, que são as menções que ocupam o topo da Tabela de Valores Lexicais – a TVL – da variável de maior peso, vemos que:

Em Whitman, as menções oscilam entre a voz humana, os instrumentos de percussão, expressões relativas à dinâmica musical e também à dança. As seis coleções que conferem destaque para a voz humana são a coleção T1 – *Inscriptions* (*bark*), T4 – *Birds of passage* (*chant*),T6 – *By the roadside* (*dalliance*) ,T8 – *Memories of president Lincoln* (*bards*) , T15 – *Old age echoes* (*rippling*) e T16 – *Early poems* (*sigh*). Sendo *bark* a menção de maior peso em *Inscriptions*, ouve-se o grito solitário, pequeno, que penetra o espaço, levando o livro do eu poemático para todos quantos viajam nos navios, através das ondas! A única coleção que valoriza instrumento de percussão é T7 – *Drum-taps* (*drums*). Os instrumentistas estão em foco no alto da lista de T11 – *From noon to starry night* (*trumpeter*) e em T12 – *Songs of parting* (*drummers*). Tratando de instrumento de sopro, surge apenas a coleção T2 – *Children of Adam* (*pipes*), aliás, podendo-se aí atribuir um sentido fálico.... Por sua vez, T3 – *Calamus* e T9 – *Autumn rivulets* elevam à categoria de mais importante das menções uma referência do universo sonoro-musical que é considerada arte-irmã da música – *dancers* e *dances*. Também a dinâmica na produção do som é explorada em T5 – *Sea-drift* (*endlessly*), T10 – *Whispers of heavenly death* (*triumphant*) e T14 – *Good-bye my fancy* (*brief*). A única coleção que coloca elemento de música como menção mais importante no discurso poético é T13 – *Sands at seventy* (*lilt*).

Depois desta rápida visão da obra de Whitman, vejamos como se apresentam as menções na coleção de maior peso para este grupo léxico – T5 – *Sea-drift*, através da Tabela de Valores Lexicais – a TVL.

A tabela abaixo está incompleta por duas razões bastante simples: primeiro porque o que realmente interessa ao objetivo deste capítulo é verificar a menção de maior peso na variável, acompanhada de um pequeno contexto de linha temática e, segundo, por economia de espaço.

Léxico 17 – WW – TVL das menções ao universo sonoro-musical em T5 – *Sea-drift*

WW - TVL das menções ao universo sonoro-musical em T5 - Sea-drift				
		p	0,03	
		q	0,97	
Ordem	Léxico	Tot	T5	z
Vocabulário preferencial				
1	endlessly	6	4	9,33
2	ringing	8	4	7,96
3	bell	5	3	7,63
4	hoarse	9	4	7,45
5	blow	30	7	6,69
6	listen-d	3	2	6,60
Vocabulário básico				
123	voices	34	1	0,02
124	breath	36	1	-0,04
125	silent	73	2	-0,07
126	high	81	2	-0,22
127	voice	88	2	-0,34
128	strong	86	1	-0,95

Pelas cinco primeiras menções colocadas no alto da lista, vemos que esta coleção whitmaniana apresenta preferencialmente sons idiofônicos (*ringing*, *bell*, *hoarse*, *blow*), deixando a sonoridade da voz humana para o vocabulário básico, na parte mais inferior da lista de pesos lexicais (*voices*, *breath*, *voice*). Outra característica do léxico acima é que a variável T5 não apresenta vocabulário diferencial (de rejeição).

Uma característica do som desta coleção é exatamente a menção de maior peso – *endlessly* – como sugere o título do primeiro poema da coleção: "Out of the cradle endlessly rocking" (p. 275), um som em corrente, sem fim, como também é o choro da mãe pelos seus náufragos: *Where the fierce old mother endlessly cries for her castaways*, (p. 281).

Quanto ao poeta piauiense, a elaboração das TVLs de suas sete coleções conduzem para variadas linhas de força no que se refere às menções ao universo sonoro-musical. Em T1 – *Sangue* – duas menções ocupam o valor maior (+3,75): *choro* e *rir*. Isso indica que o choro não significa um abatimento completo da pessoa poemática. Esta linha de força temática continua no item *pranto*, em T5 – *Verônica* – com peso +4,93. Esta preferência pelo clamor se estende em T2 – *Zodíaco* – quando, para expressar o desespero da natureza ameaçada pelo homem, o eu poemático lança mão do item *lento* (com peso +4,32), seguido de uma série de itens que complementam o sentido do livro de poemas: *pancada*, *tomba*, *sons*, *chora* e *reboa*.

Em T3 – *Verhaeren* e em T7 – *Documentos* – uma coincidência da pessoa do músico *cantor* e do *bardo*. O artista belga e o piauiense se encontram na missão de cantar os sentimentos mais profundos. Neste ponto, acontece uma aproximação entre o poeta piauiense e o poeta americano. Ambos focalizam a composição na pessoa do músico e do poeta. A qualidade *sonora* é destaque em T4 – *Pandora*, qualificando a *nota grave* da *voz* e da *frauta.* E a expressão poética sonoro-musical atinge o auge em T6 – *Alhambra*, quando a menção de preferência recai sobre *dança* e sobre *ruidosa*.

Detalhando apenas a coleção que apresenta maior peso para as menções, observemos abaixo o Léxico da TVL de *Zodíaco* (T2):

Léxico 18 – DCS – TVL das menções ao universo sonoro-musical em T2 – *Zodíaco*

DCS - TVL das menções em T2 – *Zodíaco*				
		p	0,3416	
		q	0,6584	
Ordem	Léxico	Tot	T2	Z
Vocabulário preferencial				
1	lento	20	16	4,32
2	pancada	4	4	2,78
3	tomba	6	5	2,54
4	sons	8	6	2,44
5	chora	3	3	2,40
6	reboa	3	3	2,40
7	repouso	3	3	2,40
8	rugindo	3	3	2,40
9	tropel	3	3	2,40
10	zine	3	3	2,40
184	voz	26	7	-0,78
185	harmonia	6	1	-0,90
186	pranto	17	4	-0,92
187	ouvidos	7	1	-1,11
189	ouço	9	1	-1,46
190	ai	15	2	-1,70
Vocabulário diferencial				
191	silêncio	18	2	-2,06

A observação mais patente que brota do léxico acima é de que as imagens sonoras da coleção se voltam para a voz da natureza que chora o seu fim nas mãos do homem ameaçador. *Lento* é o item de maior peso. A *pancada* do machado, da queimada e da derrubada faz tombar reboando suas árvores e leva ao choro clamoroso todos os seres da flora e da fauna, rugindo sob o zinir das lâminas afiadas, fugindo em um tropel desesperado. No final do

léxico, há um elemento apenas no âmbito do vocabulário diferencial – *silêncio*. Seu valor reside na contraposição que faz aos elementos sonoros da natureza que não pode calar ante a ação devastadora do homem. Da Costa e Silva se antecipa no pensamento sobre o meio ambiente e faz um verdadeiro tratado de ecologia, dando voz à natureza!

Na obra do poeta de língua francesa, as menções de maior peso em cada variável apontam para os seguintes aspectos sonoro-musicais: uma atitude de escuta em T1 – *Chants d'ombre* (*écoutons*) e T2 – *Hosties noires* (*écoute*)[264], também de emissão sonora em T7 – *Élégies majeures* (*chante*) e em T8 – *Poèmes perdus* (*accompanhez-les*). Dentre os elementos de música, a voz humana (aliás, é o único instrumento a se colocar no ápice do léxico das menções nas variáveis senghorianas) nas coleções T3 – *Éthiopiques* (*voix*) e o grupo vocal em T4 – *Nocturnes* (*choeur*). A função do músico é a menção de maior peso na variável T5 – *Poèmes divers* (*perceur*) que já conduz para a coleção T6 – *Lettres d'hivernage*, cuja menção em destaque é *rythmique*.

De acordo com a proposta da pesquisa, focalizamos a seguir mais detalhadamente somente a coleção de maior peso para o grupo lematizado em Senghor:

Léxico 19 – Senghor – TVL das menções ao universo sonoro-musical em T4 – *Nocturnes*

Senghor - TVL das menções em T4 - *Nocturnes*				
		p	0,143816	
		q	0,856184	
Ordem	Léxico	Tot	T4	z
Vocabulário preferencial				
1	choeur	47	23	6,75
2	flûtes	14	10	6,08
3	gorong	6	6	5,98
4	khalam	15	10	5,77
5	lente	3	3	4,23
Vocabulário básico				
185	bruit	14	1	-0,77
186	coups	14	1	-0,77
187	trompette	14	1	-0,77
188	kôras	16	1	-0,93
189	rire	17	1	-1,00
190	entends	29	2	-1,15

[264] Nestas duas coleções de poemas, afirma Celina SCHEINOWITZ (2004, on line), que *"l'Afrique est une songe sur lequel le poète en exil s'interroge"* [A África é um sonho sobre o qual o poeta em exílio se interroga.]. Sendo um sonho, o eu poemático coloca-se na posição de ouvinte de suas memórias e lembranças.

Embora incompleto, o léxico acima apresenta os elementos essenciais para a observação requerida por esta pesquisa.

A variável senghoriana em questão explora a voz humana em coro (*choeur*), cantando acompanhada por flautas, tam-tam (*gorong*) e guitarra (*khalam*), em um movimento lento (*lente*). Não seria este o próprio ambiente para uma serenata?, para uma composição em forma de noturno (*Nocturnes*)?

9.4 Menções correspondentes

Como é possível constatar, as menções ao universo sonoro-musical estão presentes na obra dos três poetas em número suficientemente grande e variado para exigir um desenvolvimento extremamente longo, impossível de ser totalmente incluído neste trabalho de pesquisa. Portanto, a categoria dos instrumentos musicais foi escolhida para fundamentar o encontro entre os artistas, deixando-se as bases para outros futuros aprofundamentos sobre o assunto através dos léxicos incluídos no Apêndice 3 – Outras menções ao universo sonoro-musical na obra de Walt Whitman, Da Costa e Silva e Senghor – e no Apêndice 4 – Instrumentos musicais citados pelos três autores e que possuem apenas uma ou nenhuma correspondência.

Ao tentar estabelecer o diálogo entre os autores pela ótica dos instrumentos musicais, verificamos a seguinte ocorrência em cada um deles, através de léxicos elaborados a partir da Macro do programa Stablex.

Em Walt Whitman, um total quarenta e um instrumentos (respeitada a diferença de nomenclatura para singular e plural), estão distribuídos pelas dezesseis coleções de poemas, como está demonstrado no léxico 20, a seguir:

Léxico 20 – WW – Lematização das menções a instrumentos musicais

WW - Menções aos instrumentos musicais																		
Ord	Léxico	Tot	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8	T9	T10	T11	T12	T13	T14	T15	T16
1	banjo	2	1		1													
2	bell	5		1			3						1					
3	bells	10		1	3					4				2				
4	bugle	5	1							1	2					1		
5	bugles	12			2				9				1					
6	castanets	2			1						1							
7	cornet	2	1										1					
8	cornets	3	1		1						1							

Ord	Léxico	Tot	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8	T9	T10	T11	T12	T13	T14	T15	T16
9	cymbals	2									1		1					
10	drum	9	1						6					1				1
11	drums	24	1		2				16									
12	fiddle	2									1	1						
13	fife	1									1							
14	fifes	2							1									1
15	flageolets	1			1													
16	flute	26	4		4	3	1			2	6	2	2	2				
17	flutes	1																1
18	gong	1									1							
19	guitar	1			1													
20	guitars	1			1													
21	harp	4									3		1					
22	harps	3									3							
23	horn	2			1						1							
24	horns	1									1							
25	instrument	4			1						2		1					
26	instruments	6			1	1			1		3							
27	lyre	1									1							
28	oboe	1			1													
29	organ	12	3	2	2						3				1	1		
30	organs	6	1		1					1	3							
31	piano	2							1				1					
32	pipe	2			1				1									
33	pipes	3		2	1													
34	rebeck	1			1													
35	trombone	1									1							
36	trumpet	4				1			1	1			1					
37	trumpets	2							2									
38	tympanum	1							1									
39	vina	1									1							
40	violins	3			1						1	1						
41	violoncello	1	1															
TOTAL		**173**	**16**	**4**	**27**	**5**	**4**	**0**	**39**	**9**	**37**	**4**	**10**	**5**	**1**	**2**	**0**	**3**

Calculando-se o peso dos itens lexicais da lista acima, tem-se que as duas coleções e os instrumentos musicais de maior peso lexical em cada uma delas são: T7 – *Drum-taps* (drums) e T9 – *Autumn rivulets* (harps).

Classificando o léxico acima nos naipes de instrumentos – cordofones, aerofones e idiofones (considerando como idiofones os também chamados membranofones, por serem os próprios instrumentos percutidos), obtém-se o seguinte:

Quadro 33 – WW – Classificação dos instrumentos musicais

Walt Whitman – Classificação dos instrumentos musicais		
Cordofones	Aerofones	Idiofones
Banjo	Bugle	Bell

Fiddle	Bugles	Bells
Guitar	Calamus	Castanets
Guitars	Cornet	Cymbals
Harp	Cornets	Drum
Haps	Fife	Drums
Lyre	Fifes	Gong
Piano	Flageolets	Tympanum
Rebeck	Flute	
Vina	Flutes	
Violins	Horn	
Violoncello	Horns	
	Oboe	
	Organ	
	Organs	
	Pipe	
	Pipes	
	Trombone	
	Trumpet	
	Trumpets	

Nota-se facilmente que os instrumentos mais explorados na questão de variedade são os aerofones, seguidos pelos cordofones e, em número bastante reduzido, os idiofones. Se pensarmos como Thoureau que a raiz das letras são as coisas[265], podemos também afirmar que existe aí uma estreita relação entre a poética whitmaniana e o contexto vivido por Walt Whitman fortemente marcado pela guerra. Os instrumentos de sopro alarmam, incentivam, são instrumentos que levam avante, que levam à frente, a olhar mais distante, provocam sensação de motivação para o ataque e para o enfrentamento do inimigo. E não era esse o objetivo do poeta em frente à sociedade americana da época? Que surgisse um país de pessoas corajosas e dispostas a trabalhar pelo engrandecimento da nação? Toda esta presença da música dos instrumentos de sopro confirma o que foi dito pelo próprio Walt Whitman sobre a Guerra Civil: *"the very centre, circunference, umbillicus of my whole career"*[266].

Em segundo lugar em termos de ocorrência, estão os instrumentos de corda. Bem adequados ao acompanhamento da voz, conduzem o olhar pesquisador para a ópera, atividade de preferência de Whitman, principalmente na década antecedente à publicação do famoso *Leaves of grass*. Naquela época, a ópera constituía o principal motivo para o homem trabalhador ordinário freqüentar o teatro[267]. Encantado pela voz humana, expresso inclusive

[265] "the roots of *letters* are *things*. Natural objects and phenomena are the original symbols or types which express our thoughts and feelings" [a raiz das letras são as coisas. Objetos naturais e fenômenos são os símbolos e tipos originais que expressam nossos pensamentos e sentimentos] (apud MATTHIESSEN, 1968: 83).
[266] [O centro, a circunferência, o umbigo de toda a minha carreira].
[267] NICHOLS, J. (2005, on line).

no poema "Vocalism" (p. 405) – *"O what is it in me that makes me tremble so at voices?*[268] – Whitman contextualiza a voz cantada no estilo de música que mais o atraía, a ópera, com os instrumentos que lhe são próprios.

O fato de a ópera se constituir em divertimento para o povo simples, ao contrário da imagem que geralmente se nutre de tal arte[269], está em consonância com a ópera romana do século XVII, quando as obras operísticas eram destinadas tanto aos palácios como ao teatro *Sant'Alessio*, construído pela família Barberini, com seus 3000 lugares[270], configurando um local freqüentado não apenas pelos nobres da época. Aliás, a ópera do século XIX, cultivada nos Estados Unidos e conhecida por Whitman, é verdadeiramente um fato cultural e social. Quebrando as fronteiras, a aventura napoleônica da Revolução Francesa faz da ópera italiana uma ópera européia, fecundando e fecundada pelas mudanças[271]. Com o estilo Romântico, na Itália, na Alemanha e mesmo na França, a ópera foi, de maneira peculiar, "nacional". Ligadas à emancipação de novas etnias, deviam naturalmente ser construídas sobre um folclore épico ou musical[272]. Esses temas eram, portanto, fonte de amor à pátria, de valorização da cultura local, objetivos defendidos para os Estados Unidos naquela época.

Em último lugar na recorrência encontram-se os instrumentos idiofones, também próprios para o acompanhamento orquestral da ópera.

Na obra do brasileiro Antônio Francisco da Costa e Silva, registram-se os seguintes instrumentos:

Léxico 21 – DCS – Lematização das menções a instrumentos musicais

DCS - Lematização dos instrumentos musicais									
Ord	Léxico	Tot	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7
1	arrabil	1		1					
2	cítara	1		1					
3	clarins	2		1				1	
4	flauta	2		1		1			
5	flautas	2		1			1		
6	frauta	3		1		2			
7	guitarra	1		1					
8	guizos	2						1	1
9	harpa	1		1					
10	lira	6	1	2	1	1	1		
11	sino	3	2			1			

[268] [O que é isto em mim que me faz tremer tanto frente a vozes?]
[269] Advinda da prática francesa onde a ópera já nasceu no quadro aristocrático e da corte, com a intenção de exaltar a grandeza do rei Luis XIV (*Dictionnaire da la musique*, 1996: 1375).
[270] Cf Dictionnaire de la musique, 1996: 1372-1373.
[271] Cf. Idem: 1388.
[272] Cf. Idem: 1396.

Ord	Léxico	Tot	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7
12	sinos	1	1						
13	tambores	1							1
14	trombeta	1	1						
15	violinos	2		1					1
16	violões	2		1			1		
17	violoncelos	1							1
18	zabumbas	2						1	1
Total		**34**	**5**	**12**	**1**	**5**	**3**	**3**	**5**

Nas suas sete coleções de poemas, Da Costa e Silva faz uso de dezoito instrumentos (sempre respeitando como diferentes as nomenclaturas de singular e de plural), citados trinta e quatro vezes, sendo *lira* o mais recorrido, com seis referências, seguido de *frauta* e *sino*, ambos com três citações. A coleção *Documentos* (T7) apresenta o maior peso lexical para os instrumentos musicais, sendo a mais indicada para uma abordagem por esta ótica. Dentro desta variável, o destaque do discurso poético dirige-se para os 'tambores', com peso +3,88.

Classificando também os instrumentos acima em naipes, resulta o seguinte:

Quadro 34 – DCS – Classificação dos instrumentos musicais

DCS – Classificação dos instrumentos musicais		
Cordofones	Aerofones	Idiofones
Arrabil	Clarins	Guizos
Cítara	Flauta	Sino
Guitarra	Flautas	Sinos
Harpa	Frauta	Tambores
Lira	Trombeta	Zabumbas
Violinos		
Violões		
Violoncelos		

Bem dosadas as recorrências às três famílias de instrumentos, observa-se uma pequena vantagem para os cordofones. Sendo Da Costa e Silva membro da sociedade abastada da sua época, não se envolve com revoluções nem com movimentos sociais em direção a conquistas pelo povo. Cultiva instrumentos típicos da sua cultura nordestina como o *arrabil*, os *violões*, a *frauta* e as *zabumbas*. Também exibe conhecimento da cultura grega através da *lira* e da *harpa*, bem como dos instrumentos de orquestra: *violinos* e *violoncelos*. A religiosidade vem pelos *sinos.*

Por fim, considerando a obra do senegalês Léopold Sédar Senghor, encontram-se as seguintes menções a instrumentos musicais:

Léxico 22 – Senghor – Lematização das menções a instrumentos musicais

Senghor - Lematização dos instrumentos musicais										
Ord	Léxico	Tot	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8
1	balafong	19	3		5	9			2	
2	balafongs	5	1		2	2				
3	bamboula	1					1			
4	clarinettes	2				2				
5	cloche	1		1						
6	cloches	2	1			1				
7	clochettes	2			1			1		
8	crécelles	1			1					
9	cymbales	1				1				
10	dyoung-dyoung	1							1	
11	dyoung-dyoungs	3	1	1		1				
12	flûte	14	4		1	3		3	1	2
13	flûtes	14			3	10			1	
14	gong	1				1				
15	gorong	6				6				
16	guitare	1		1						
17	harpe	1				1				
18	harpes	1		1						
19	hautbois	3			2	1				
20	instrument	1							1	
21	instruments	1							1	
22	khalam	15			5	10				
23	khalams	1	1							
24	kôra	14	2		7				5	
25	koras	2	1					1		
26	kôras	16	5	4	4	1			2	
27	mbalakh	1				1				
28	mbalakhs	1	1							
29	ndeundeus	1	1							
30	orgue	9			2				7	
31	orgues	2		1					1	
32	rîti	1				1				
33	sabar	1							1	
34	sabars	1	1							
35	saxophone	1			1					
36	sorong	3		2	1					
37	tabala	1							1	
38	tabalas	7	2		1	2	2			
39	talmbatt	1				1				
40	talmbatts	1	1							

Ord	Léxico	Tot	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8
41	tama	4		2		2				
42	tamas	5	2		2					1
43	tambour	2	1			1				
44	tamtam	5	2		2	1				
45	tam-tam	53	3	4	28	8	4		6	
46	tamtams	1	1							
47	tam-tams	19			12	3	3		1	
48	trombone	2							2	
49	trombones	1			1					
50	trompe	3				3				
51	trompes	3				3				
52	trompette	14	6	2	2	1	1	1	1	
53	trompettes	9			1	1		3	4	
TOTAL		**281**	**40**	**19**	**84**	**77**	**11**	**9**	**38**	**3**

São cinqüenta e três instrumentos citados por 281 vezes. Com este fato, fica demonstrada a riqueza do vocabulário musical específico, no que diz respeito a instrumentos musicais. Respeitadas as grafias de singular e de plural dos itens lexicais, o instrumento mais solicitado é o *tam-tam*, com 53 citações (que, na verdade, somam 58, se consideradas as citações de *tamtam*, que se referem ao mesmo instrumento), seguido de seu plural *tam-tams* e *balafong*, cada um com 19 ocorrências.

Calculando-se o peso lexical desta lematização, três coleções despontam como mais apropriadas para um estudo detalhado sobre os instrumentos musicais na obra senghoriana: T3 – *Éthiopiques* (+4,86), T4 – *Nocturnes* (+6,22) e T5 – *Poèmes divers* (+2,62). Os instrumentos de maior peso dentro de cada uma das três variáveis são: *Tam-tam*, *flûtes* e *tabalas*, respectivamente.

Procedendo com Senghor da mesma maneira como foi feito com os outros dois autores anteriores, vejamos abaixo a classificação dos instrumentos musicais citados em sua obra poética:

Quadro 35 – Senghor – Classificação dos instrumentos musicais

Senghor – Classificação dos instrumentos musicais		
Cordofones	Aerofones	Idiofones
Guitare	Clarinettes	Balafong
Harpe	Flûte	Balafongs
Harpes	Flûtes	Bamboula
Khalam	Hautbois	Cloche
Khalams	Orgue	Cloches
Kora	Orgues	Clochettes

Cordofones	Aerofones	Idiofones
Kôra	Saxophone	Crécelles
Kôras	Trombone	Cymbales
Rîti	Trombones	Dyoung-dyoung
Sorong	Trompe	Dyoung-dyoungs
	Trompes	Gong
	Trompette	Gorong
	Trompettes	Mbalakh
		Mbalakhs
		Ndeundeus
		Sabar
		Sabars
		Tabala
		Tabalas
		Talmbatt
		Talmbatts
		Tama
		Tamas
		Tambour
		Tamtam
		Tam-tam
		Tamtams
		Tam-tams

Sem sombra de dúvida, o poeta senegalês recorre prioritariamente aos instrumentos tradicionalmente chamados "de percussão". Isto comprova uma afirmação feita pelo próprio autor, no "Posface" do seu livro *Éthiopiques*: *"Le Nègre sigulièrement, qui est d'un monde où la parole se fait spontanément rythme dès que l'homme est ému, redu à lui-même, à son authenticité. »*[273] (SENGHOR, 1990: 156). É, portanto, inegável que o elemento rítmico é norteador das menções feitas através dos instrumentos musicais em Senghor.

Em segundo lugar em recorrência estão os instrumentos aerofones e, por último, estão os cordofones.

Colocando em paralelo as menções feitas a instrumentos musicais pelos três autores, é possível tecer as seguintes relações demonstradas graficamente no quadro abaixo[274]:

[273] [O Negro, singularmente, que é de um mundo onde a palavra se faz espontaneamente ritmo desde que o homem esteja emocionado, rendido da si mesmo, à sua autenticidade.]

[274] Os demais instrumentos citados pelos três autores que possuem apenas uma correspondência ou nenhuma, encontram-se listados no Anexo F desta tese.

Quadro 36 – Menções a instrumentos musicais correspondentes nos três autores

Walt Whitman	Da Costa e Silva	Senghor
Rebeck	Arrabil	Rîti
Harp	Harpa	Harpe
Banjo / Lyre / Vina	Lira / Cítara	Khalam / Kôra / Sorong
Guitar	Guitarra	Guitare
Drums	Tambores / Zabumbas	Dyoung-dyoungs / mbalakhs / ndeundeus / Sabars / Tabalas / Talmbatts / Tamas / tamtams / tam-tams
Bell Bells	Sino Sinos	Cloche Cloches
Calamus / Flute / Fife / Pipe Flutes / Fifes / Flageolets / Pipes	Flauta /Frauta Flautas	Flûte Flutes

De acordo com a classificação dos instrumentos musicais a partir de que material ou modo de execução o som é produzido (aerofones, cordofones, membranofones e idiofones), a categoria que produz maior encontro das três obras poéticas é a dos cordofones. Em segundo lugar, estão os idiofones, enquanto os aerofones são os que menos concorrem para o diálogo músico-literário entre os três autores aqui explorados.

Observando o que caracteriza o imaginário sonoro-musical de cada artista no aspecto da variedade dos instrumentos musicais, constata-se um enfoque para classificações diversas: Walt Whitman cita mais os aerofones; Da Costa e Silva destaca os cordofones enquanto que Senghor privilegia os idiofones.

Iniciando um percurso analítico dos termos de aproximação da música e da poética dos autores aqui focados, tomemos os exemplos do único instrumento de corda friccionada citado pelos três: *rebeck / arrabil / rîti.*

Em Walt Whitman, uma única recorrência: *I hear the Spanish dance with castanets in the chestnut shade, to the* ***rebeck*** *and guitar;*[275] (Grifo nosso)[276] *(*"Salut au monde!" p. 169), dá conta de um evento popular: a dança espanhola, com os instrumentos que lhe são próprios. Este instrumento é chamado a entrar em contato com o *arrabil,* a única ocorrência também na

[275] [Eu ouço a dança espanhola com castanholas, rabeca e violão, à sombra do castanheiro;].
[276] Todos os itens lexicais em destaque nos exemplos serão grafados em negrito para facilitar a identificação na pesquisa.

obra dacostiana: *A harpa, a lira, o* ***arrabil****, a cítara, a guitarra / Não na igualam nos sons do canto original,*(“A cigarra” p. 174). Desta feita, também se observa o uso para eventos do povo: Da Costa e Silva explora os instrumentos de corda para estabelecer paralelo com o som mavioso do canto da cigarra. Em Senghor, trata-se de uma indicação de instrumento para acompanhar o “canto”: (pour **rîti**) (“Ma soeur, ces mains de nuit”, p.176). Processo semelhante ao que é usado na Bíblia, no livro dos Salmos, constitui-se, mais uma vez, uma prática popular.

Sem alteração, a *harpa* (*harp* / *harpe*), instrumento de corda plectrada, passeia pelos três universos poéticos. Em dois Textos de Walt Whitman (T9 – *Autumn rivulets* e T11 – *From noon to starry night*), o instrumento se faz presente. O primeiro exemplo confere a característica de instrumento de classe nobre, real:

> *Far hence, amid an isle of wondrous beauty,*
> *Crouching over a grave, an ancient, sorrowful mother,*
> *Once a queen, now lean and tatter-d, seated on the ground,*
> *Her old white hair drooping dishevel-d round her shoulders;*
> *At her feet fallen an unused royal* ***harp****,*[277] (“Old Ireland”, p. 388)

Contrariando o sentido anterior, Whitman recorre à harpa como segue no segundo exemplo pinçado*: I hear the Egyptian* ***harp*** *of many strings, / The primitive chants of the Nile boatmen;*[278] (“proud music of the storm”, p. 426). Por fim, no poema “To a locomotive in winter”, o sentido da harpa, como instrumento não específico de orquestra ou de ambientes de nobreza, confirma-se no seguinte trecho:

> *Fierce-throated beauty!*
> *Roll through my chant, with all thy lawless music! thy swinging lamps at night;*
> *Thy madly-whistled laughter! echoing, rumbling like an earthquake, rousing all!*
> *Law of thyself complete, thine own track firmly holding;*
> *(No sweetness debonair of tearful* ***harp*** *or glib piano thine,)*[279] (p. 483).

O mecanismo de sentido (popular) usado por Da Costa e Silva na única menção que faz a este instrumento (T2 – *Zodíaco*) é exatamente semelhante ao que se consagrou no poeta

---

[277] [Longe, em meio a uma ilha de beleza maravilhosa, / Curvando-se em cima de uma sepultura, uma mãe anciã e triste, / Uma vez uma rainha, agora magra e esfarrapada, sentada no chão, / O cabelo branco da velhice caindo desordenado nos ombros; / Aos pés dela, caía uma harpa real ainda não usada,].

[278] [Eu ouço a harpa egípcia de muitas cordas, / Os cantos primitivos dos barqueiros de Nilo;].

[279] [Beleza de garganta feroz! / Role através de meu canto, com toda a tua música sem lei! teus abajures balançando à noite; / Tua risada loucamente-assobiada! ecoando, ribombando como um terremoto, despertando tudo! / Tua lei completa, teu próprio rasto seguido firmemente; / (Nenhuma doçura afável de tua harpa chorosa ou de teu piano lisonjeiro,)].

americano, particularizando-o em ambiente ecológico: *A **harpa**, a lira, o arrabil, a cítara, a guitarra* / *Não na igualam nos sons do canto original,* ("A cigarra", p. 174).

Em Senghor, o espaço estético da música expresso pelo mesmo instrumento musical é metáfora das lembranças da mulher africana no único exemplo de sua obra, encontrado na coleção T4 - *Nocturnes*: *Les femmes ont la démarche aérienne des baigheuses sur la plage* / *Et les muscles longs de leurs jambes sont des cordes de **harpe** sous leur peau de platine.*[280] ("J'étais Assis", p. 175).

Quanto a um outro grupo de instrumento de corda plectrada que se pode considerar correspondente entre si, dado ao uso e à função, é formado por: Banjo / Lyre / Vina (Ing.) / Lira / Cítara (Pt.) / Khalam / Kôra / Sorong (Fr.). São todos instrumentos de som produzido por cordas plectradas, de altura média e de intensidade suave, próprios para o acompanhamento da voz cantada.

Investigando-se, inicialmente, a obra de Walt Whitman, verificam-se os exemplos dos instrumentos deste grupo em três coleções : T1 – *Incriptions ;* T3 – *Calamus* e T9 – *Autumn rivulets.* Observemos um trecho em que o instrumento *banjo* é evocado:

> *The boy I love, the same becomes a man not through derived power, but in his own right,*
> *Wicked rather than virtuous out of conformity or fear,*
> *Fond of his sweetheart, relishing well his steak,*
> *Unrequited love or a slight cutting him worse than sharp steel cuts,*
> *First-rate to ride, to fight, to hit the bull's eye, to sail a skiff, to sing a song or play on the **banjo**,*
> *Preferring scars and the beard and faces pitted with small-pox over all latherers,*
> *And those well-tann-d to those that keep out of the sun.*[281] (Grifo nosso)
>
> ("Song of myself", p.119)

Instrumento adequado para acompanhar a voz cantada, o *banjo* corresponde à *lyre,* no poema "Proud music of the storm":

> *I see religious dances old and new,*
> *I hear the sound of the Hebrew **lyre**,*
> *I see the Crusaders marching, bearing the cross on high, to the martial clang of cymbals;*
> *I hear dervishes monotonously chanting, interspers-d with frantic shouts, as they spin around, turning always towards Mecca;*[282] (Grifo nosso) (p. 425).

---

[280] [As mulheres têm o andar aéreo dos banhistas na praia / E os músculos longos de suas pernas são cordas de harpa sob sua pele de platina.]

[281] [O jovem que eu amo não se torna um homem por poderes de outros, mas pelo próprio direito dele, / Mau em lugar de virtuoso devido ao conformismo ou o temor, / Apaixonado pelo seu amado, apreciando bem um bife, / Um amor ao correspondido ou o fracasso são piores que cortes de aço afiado, / De primeira categoria na cavalgada, na luta, no tiro ao alvo, no velejar com um esquife, no canto de uma canção ou no dedilhar banjo, / Preferindo as cicatrizes e a barba e faces corroídas a todos os escanhoados, / E esses rostos bronzeados a todos esses que se mantêm fora do sol.].

Vista como um instrumento de tradição religiosa do povo hebreu, a lira também mantém estreita relação com a *vina*, antigo instrumento indiano, no exemplo que segue, pinçado do mesmo poema:

> *I hear the Egyptian harp of many strings,*
> *The primitive chants of the Nile boatmen;*
> *The sacred imperial hymns of China,*
> *To the delicate sounds of the king, (the stricken wood and stone;)*
> *Or to Hindu flutes, and the fretting twang of the* ***vina****,*
> *A band of bayaderes.*[283] (Grifo nosso) (p. 426)

Na obra dacostiana, a *cítara*, com apenas uma citação, e a *lira*, presente em cinco das sete coleções, mantêm a característica de instrumentos adequados ao acompanhamento da voz cantada:

> *Mestre Supremo dos deuses da Arte,*
> *Guia e protege o artista exul*
> *Que, ante o ouro fosco do Azul,*
> *Uma só glória aspira:*
> *Fundir sua* ***lira****,*
> *Pelo arrebol,*
> *Ao teu hino,*
> *Divino*
> *Sol!* ("Hino ao Sol", p. 109)

Instrumento do menestrel, a lira acompanha o eu poemático dacostiano na exaltação ao Sol – "mestre supremo dos deuses da Arte" – assim como no poema "Paganismo", da coleção T4 – *Pandora*:

> *Sob o límpido azul deste céu de safira,*
> *Eu me sinto feliz, orgulhoso e sereno*
> *Como um poeta pagão que, sob o céu heleno,*
> *Carmes de ouro arrancasse à heptacórdia* ***lira***. (p. 209)

A civilização helênica é aqui chamada para compor o contexto do instrumento muito apreciado e usado na sociedade grega, de onde vem, inclusive, a ampliação da quantidade de cordas da lira (de quatro para sete – a *heptacórdia* do poema).

---

[282] [Eu vejo danças religiosas antigas e novas, / Eu ouço o som da lira hebraica, / Eu vejo os Cruzados marchando, suspendendo a cruz ao alto, ao tinido marcial de címbalos; / Eu ouço os religiosos muçulmanos cantando monotonamente, com entremeado de gritos frenéticos, enquanto eles se voltam sempre em direção à Meca;].

[283] [Eu ouço a harpa egípcia de muitas cordas, / Os cantos primitivos dos barqueiros de Nilo; / Os hinos imperiais sagrados da China, / Os sons delicados do rei, (a madeira e a pedra batidas;) / Ou as flautas hindus, e o som metálico e lamorioso da vina, / Um grupo de cantoras e dançarinas.].

A correspondência desses instrumentos em Senghor encontra eco nos instrumentos Khalam, Kora e Sorong, nas coleções T1 – *Chants d'ombre,* T3 – *Éthiopiques* e T4 – *Nocturnes*. Além das indicações feitas para instrumentos apropriados para o acompanhamento de "cantos" (já explorada anteriormente), vejamos como se inscreve nos textos:

> *Ne t'étonne pas mon amie si ma mélodie se fait sombre*
> *Si je délaisse le roseau suave pour le* ***khalam*** *et le* ***tama***
> *Et l'odeur verte des rizières pour le galop grondant des* ***tabalas***.[284]
> ("Ne t'étonne pás mon amie", p. 174)

Assumindo o sentido diferenciado daquele usado pelos outros dois poetas, o eu poemático dispensa o violão de quatro cordas, típico da cultura africana da região oeste, e o *tama* para, destacar os *tabalas* na produção de um som comparado ao galope crescente.

Outro ponto de encontro dos três rios musicais em foco é a *guitarra*, com apenas um exemplo em cada uma das obras: T3 – *Calamus* na de língua inglesa; T2 – *Zodíaco* na de língua portuguesa e em T2 – *Hosties noires* na de língua francesa. A antologia do emprego de tal item lexical musical começa com um exemplo já citado anteriormente, quando o instrumento *rebek* foi explorado: *"I hear the Spanish dance with castanets in the chestnut shade, to the rebeck and* ***guitar****;"*[285] ("Salut au monde!", p. 169).

Este instrumento musical rompe as fronteiras lingüísticas e geográficas e vai aportar na poética dacostiana, com outro exemplo também já explorado anteriormente: *A harpa, a lira, o arrabil, a cítara, a* ***guitarra*** */ Não na igualam nos sons do canto original,* ("A cigarra", p. 174).

Finalmente, a *guitare* da língua francesa estabelece uma interconexão com a obra do brasileiro:

> *Et le vent est* ***guitar****e dans les arbres, les barbelés sont plus mélodieux que les cordes des harpes*
> *Et les toits se penchent écoutent, les étoiles sourient de leurs yeux sans sommeil*
> *_ Là-haut là-haut, leur visage est bleu-noir*.[286] ("Camp 1940", p. 76)

---

[284] [Não te assustes minha amiga se minha melodia se faz sombria / Se eu abandono a cana (flauta) suave pelo khalam e pelo tama / E o odor verde dos arrozais pelo galope crescente dos tabalas.]
[285] [Ouço a dança espanhola com castanholas à sombra do castanheiro, a rabeca e a guitarra,].
[286] [E o vento é guitarra através das árvores, os arames farpados são mais melodiosos que as cordas das harpas / E os tetos se curvam a escutar, as estrelas sorriem com seus olhos sem sono / _ Lá no alto, lá no alto, sua face é azul-marinho.]

Como se pode ver com facilidade, ambos os artistas dão lugar à natureza, quando exploram os recursos sonoro-musicais, fazendo metáforas com a produção dos sons.

A dialética musical caminha para a evidência e para a relação entre os usos feitos do instrumento *tambor*, registrado pelos autores na sua forma plural em Walt Whitman – *drums*; e também em Da Costa e Silva: *tabores* / *zabumbas*; e todo o grupo de tambores, na obra de Senghor: *Dyoung-dyoungs / mbalakhs / ndeundeus / Sabars / Tabalas / Talmbatts / Tamas / tamtams / tam-tams.*

Os tambores rufam, principalmente, como seria difícil não ser assim, na coleção T7 – *Drum-taps*, de Whitman (são 16 recorrências!).

> *Beat! beat! **drums**! - blow! bugles! blow!*
> *Make no parley - stop for no expostulation,*
> *Mind not the timid - mind not the weeper or prayer,*
> *Mind not the old man beseeching the young man,*
> *Let not the child's voice be heard, nor the mother's entreaties,*
> *Make even the trestles to shake the dead, where they lie awaiting the hearses,*
> *So strong you thump, O terrible **drums** - so loud you bugles blow.*[287]
>
> ("Beat! Beat! Drums!", p. 309)

Os tambores marcam a força e a convulsividade, num movimento crescente até atingir esta *estanza* acima transcrita (a última do poema).

Enquanto na obra americana multiplicam-se os exemplos com *drums*, na poética do autor brasileiro contamos apenas uma evidência na coleção T7 – *Documentos*:

> *Ao frenesim frenético dos guizos,*
> *E ao rumor dos **tambores** e **zabumbas**,*
> *Quando tu passas, os ouvidos chumbas*
> *Com leves fluidos dúbios e indecisos.* ("Carnaval de 1928", 1976: 371)

Em sentido contrário ao do americano, a festa popular é descrita como uma evolução na história, desde a origem nas festas dionisíacas gregas, passando pela Itália, chegando até o íntimo sentimento de fugacidade da vida humana. Assim é como Da Costa e Silva inscreve o instrumento musical. Portanto, de tambores de guerra, agitados, marciais, convulsivos, chegamos, na obra brasileira, ao extremo oposto do uso do instrumento: a festa estonteante, frenética.

---

[287] [Batam! batam! tambores! – toquem! clarins! toquem! / Não dicutam – não parem para nenhuma admoestação, / Não note o tímido – não preste atenção ao que chora ou ao que ora, / Não preste atenção ao homem idoso que implora ao homem jovem, / Não deixe que a voz da criança seja ouvida, nem as súplicas da mãe, / Façam mesmo os suportes para abalar os mortos onde eles permanecem aguardando carros fúnebres, / Tão forte vocês golpeiam, ó terríveis tambores – Tão alto vocês, clarins, tocam.]

Enquanto isso, o poeta Senghor solicita a presença de um maior número de instrumentos membranofones: dyoung-dyoungs / mbalakhs / ndeundeus / sabars / tabalas / talmbatts / tamas / tamtams / tam-tams. Conservando os termos oriundos de sua cultura africana, confere um aspecto particular à sua poética, criando um clima sonoro-musical bem próprio de sua origem.

Vejamos alguns exemplos desses tambores na obra senegalesa:

> *Tu t'allonges royal, accoudé au coussin d'une colline claire,*
> *Ta couche presse la terre qui doucement peine*
> *Les* ***tamtams****, dans les plaines noyées, rythment ton chant, et ton vers est la respiration de la nuit et de la mer lointaine.*[288] (Grifo nosso) ("Lettre à un poète" p. 12)

Na atmosfera de Paris, os jovens estudantes negros instituem o movimento da negritude, no momento em que, através da revista *L'étudiant noir*, usam pela primeira vez o termo *negritude*[289]. Senghor dedica o poema, do qual foi extraído o exemplo acima, a Aimée Cesaire[290], seu companheiro e protegido de *Lycée* em *Louis Le-Grand*, em Paris.

O poema se desenvolve dentro do gênero textual de carta pessoal. Sob a incerteza e a angústia geradas pelas grandes guerras, o eu poemático deseja o retorno de seu amigo Cesaire, nobre poeta negro, cuja poética é embalada pelos sons marítimos[291] de sua origem.

Os tambores marcam a importância da arte sonoro-musical na obra do senegalês, quando a eles é conferida a responsabilidade de dar o ritmo, de estabelecer o movimento do cantar negro, fazendo com que a própria respiração da noite e do mar distante seja regida pelo bater destes instrumentos.

Percebe-se, portanto, a identidade negro-africana bem determinada através dos instrumentos musicais típicos da cultura em valorização.

Um outro exemplo dos instrumentos de percussão da cultura negro-africana encontramos no seguinte trecho:

---

[288] [Tu te estendes nobre, apoiado na almofada de uma colina clara, / Tua cama pressiona a terra que docemente contrista / Os tantans, nas planícies asfixiadas, dão o ritmo a teu canto, e teu verso é a respiração da noite e do mar distante.]

[289] O termo *negritude* foi forjado por Aimée Cesaire em reação à opressão cultural do sistema colonial francês e visava rejeitar o projeto de assimilação cultural e desvalorização da África e sua cultura. O projeto da *negritude* é mais cultural que político. (cf. "Aimée Césaire", 2005, on line). *"Between 1936 and 1938, Cesaire wrote 'Cahier d'un retour au pays natal', the cornerstone of the French (!) Negritude moviment, whose first version would appear in the journal 'Volontés' in 1939"* (GUIMARÃES, 2006, on line).

[290] Poeta martiniquês que nasceu em 26 de junho de 1913 e participou da criação do movimento da *negritude* – a busca dos valores da raça negra. Além de escritor, foi político, prefeito de Fort-de-France, a capital da Martinica, em 1945, e deputado na Martinica, de 1946 a 1993. (LE PETIT..., 2001: 1229).

[291] Martinica é ilha caribenha.

Mais quoi d'un corps sans tête? Et quoi de bras sans âme?
Le chant du poème domine haut la passion des ***talmbatts mbalakhs*** *et* ***tamas****.*[292] (Grifo nosso)
("Par delà Éros", p. 44)

Os instrumentos evocados são de som claro (*mbalakhs*), de som grave (*talmbakhs*) e um pequeno tambor executado sob o braço do instrumentista, provavelmente, de som mais agudo que os outros. Com exceção do *tama*, usado geralmente pelos *griots* na execução de panegíricos e de odes, os outros tambores citados não se caracterizam como instrumentos apropriados para qualquer que seja a função. O que fica em destaque é a valorização da cultura negro-africana.

No poema, o eu poemático aspira conquistar o mundo imensuradamente grande, de uma África planetária – *mon âme apire à la conquête du monde innombrable* (...) *avec les richesses fabuleuses de l'esprit et des terres nouvelles* (p. 45) – com todoas as riquezas de espírito e das terras novas. Por isso, o questionamento: Que é um corpo sem cabeça ?, e sua extensão: que é um braço sem alma ? Assim seria a obra poética sem a presença dos tambores que dominam a paixão. O poema estabelece a relação entre a África e o resto do mundo. Chamando os instrumentos para participar de sua criação poética, o artista elabora uma síntese: a língua francesa e a cultura africana. Isso tudo é resumido no dizer de Alioune DIANE & Oumar SANKHARÉ (2002) : *Son aventure poétique et spirituelle pourrait se confondre à l'histoire où la connaissance de soi qui est d'abbord mémoire de soi, dépend étroitement du rapport avec l'ailleurs.*[293]

Ainda mais um exemplo da presença dos instrumentos de percussão, especificamente tambores, na obra senghoriana:

Eléyâye bissimlâye ! De nouveau je chante le Noble.
O Biram Déguem ! Que m'accompagnent ***ndeundeus****,* ***tamas*** *et* ***sabars*** *!*[294] (Grifo nosso)
("Que m'accompagnent kôras et balafong", p. 28)

Esta epígrafe foi retirada de um poema da língua wolof[295]. Assim, o poeta coloca em ênfase a língua falada por uma quantidade representativa da população senegalesa. Constrói-

[292] [Mas o que é um corpo sem cabeça? E o que é um braço sem alma? / O canto do poema domina intensamente a paixão dos talmbatts, mbalakhs e tamas.]
[293] [Sua aventura poética e espiritual poderia se confundir com a história onde o conhecimento de si que é primeiramente memória de si, depende estreitamente da relação com os outros.].
[294] [Eléyâye bissimlâye! Novamente eu canto o Nobre. / O Biram Déguem! Que me acompanhem ndeundeus, tamas e sabars!].
[295] De acordo com o *Dictionnaire Le Petit Larousse Illustré* (2001) , é o povo do Senegal e da Gâmbia, de língua oeste-atlântica. (p. 1759). BURKE e ELSE (2002) afirmam que em 2001, a etnia wolof somava em torno de 43% dos 10,3 milhões de habitantes do Senegal (p. 38). Os wolofs, também grafado como Uolofs, são maioria

se uma polifonia: elementos da cultura de povos africanos entremeados com os da cultura dos brancos. A língua dos negros e a língua dos brancos, em paralelo, conjuntamente compondo esta peça literária. Esta diversidade suscita o desejo de ler a coleção de poemas de Senghor a fim de prolongar um percurso estético que atrai ambos os lados. É uma relação particular com a arte negra.

Os instrumentos musicais são ainda os tambores típicos da sociedade natal do artista. Desde o pequeno tambor chamado *tama*, passando pelo tambor de tamanho médio – o tam-tam (sinônimo de *ndeundeu*), chegando até o grande tambor, ao qual os outros seguem, que é o *sabar*. Todos os tamanhos representados.

Por último, relativamente aos instrumentos musicais idiofones, como pontos de encontro entre as poéticas dos três autores, focaliza-se o *sino – bell – cloche.* Começando pela obra whitmaniana, observemos o seu uso:

> *Coffin that passes through lanes and streets,*
> *.....*
> *With all the mournful voices of the dirges, pour-d around the coffin,*
> *The dim-lit churches and the shuddering organs - where amid these you journey,*
> *With the tolling, tolling **bells**' perpetual clang;*
> *Here, coffin that slowly passes,*
> *I give you my sprig of lilac.*[296] (Grifo nosso)
>
> ("When lilacs last in the dooryard bloom'd", p. 353)

Os sinos, com certeza, tocam no campanário de uma igreja cristã. Ressoam tristemente enquanto passa o caixão rumo ao cemitério. É um toque perpétuo e triste. No contexto do poema, os sinos são sinais anunciadores da morte. Em comunidades onde a igreja ocupava o centro da cidade, os sinos da igreja anunciam os fatos da vida: o nascimento, a morte.

Na obra dacostiana, os *sinos* estão presentes em duas coleções: a T1 – *Sangue* e a T4 - *Pandora* e são também relacionados a ofícios religiosos:

> *Dlon... **Sinos** a dobrar... Vibram no Azul Sidéreo*
> *Os dobres da Saudade, Asa do Eco, hino estranho,*
> *Santos óleos do Som a ungir tudo num banho...*
> *E a zagala a seguir deste ao outro hemisfério.* (Grifo nosso)
>
> ("De profundis", p. 79)

---

notadamente no norte, ao centro e a leste de Dakar, assim como ao longo do litoral. A língua wolof é falada em diversos lugares do país (p. 39). São quase todos muçulmanos e valorizam sua cultura, chegando a substituir o francês, realizando um processo chamado de 'wolofização' (p. 39).

[296] [Caixão que passa por caminhos e por ruas, / (...) / Com todas as vozes chorosas dos cantos fúnebres vindas de ao redor do caixão, / Você viaja entre igrejas obscuras e órgãos estremecedores, / Com sinos que ressoam, ressoam, em um perpétuo tinir, / Aqui, o caixão passa vagarosamente, / Eu dou a você meu rebento de lilás].

Os versos de Da Costa e Silva trazem todo um clima religioso cristão quando coloca, neste trecho, elementos como: hino, Santos óleos e ungir. Os sinos compõem o ambiente, tocando em dobres, toque de sinos para finados. E como se trata de saudade, os dobres são graves: *dlon*.

Por fim, o poeta senegalês muda o clima da peça literária, se colocado diante dos outros dois poetas em foco nesta pesquisa, passando da religiosidade em torno da morte para a vitória:

> *Dyôb! je veux hisser ton nom au haut mât du retour, sonner ton nom comme la* ***cloche*** *qui chante la victoire*
> *Je veux chanter ton nom Dyôbène! toi qui m'appelais ton maître et*
> *Me réchauffais de ta ferveur aux soirs d'hiver autour du poêle rouge qui donnait froid.*[297]
> (grifo nosso) ("Taga de Mbaye Dyôb", p. 79).

O mestre deseja honrar um subalterno[298], elevando o nome do homenageado tão sonoramente como um sino que canta a vitória. È raro encontrar, na literatura, um mestre que entoa um hino de louvor a uma pessoa de categoria inferior à sua. Mais raro ainda é encontrar o louvor feito numa forma musical – *taga* – do próprio soldado. Isso indica que o homenageado era considerado pessoa importante para o eu poemático.

O poema, portanto, usa de recursos sonoro-musicais (os sinos, além da forma musical *taga*) para legitimar a música como campo de experimentação que contribui para a abordagem da peça literária através da arte.

Dos instrumentos aerofones, os três poetas se encontram quando se referem à flauta. Em Walt Whitman, as denominações que correspondem a este instrumento: *Calamus / Flute / Fife / Pipe*, e suas formas no plural: *Flutes / Fifes / Flageolets / Pipes* norteiam a seleção de exemplos:

> *Throughout the soft evening air enwinding all,*
> *…….…….…….…….…….…….…….…….…….…….…….…….…*
> *In dulcet streams, in* ***flutes****' and cornets' notes,*
> *.....*
> *Sounds, echoes , wandering strains, as really here at home,*
> *.....……*

---

[297] [Dyôb! Eu quero elevar teu nome ao alto aro do retorno, soar teu nome como um sino que canta a vitória / Eu quero cantar teu nome Dyôbène! Tu que me chamava teu mestre e / Me aquecia de teu fervor das noites de inverno em torno do aquecedor vermelho quando fazia frio.].

[298] O próprio poema define Mbayaf Dyob como: *soldat de deuxième classe au Quatrième Régiment des Tirailleurs sénégalais* [soldado de segunda classe do Quarto Regimento dos Atiradores senegaleses] (p. 79).

Music, Italian music in Dakota. [299] (Grifo nosso) (“Italian Music in Dakota”, p. 420)

As flautas fazem parte da orquestra que acompanha o drama musical. É a ópera que marca a sua presença na obra whitmaniana.

Um outro exemplo de aerofones que guardam estreita relação com a flauta é o de *pipes* - tubos de um órgão tubular: *I heard you solemn-sweet pipes of the organ as last Sunday morn I pass-d the church*[300], (p. 144). Note-se o ambiente erudito no qual o instrumento de sopro é usado. Porém, um outro exemplo pode ser colhido do título da terceira coleção: T3 – *Calamus*. Já explorado anteriormente, quando se tratou de formas musicais nos títulos dos poemas, lembramos, apenas, que *calamus* é considerado por dicionários de música como sendo sinônimo de flauta, na cultura grega (cf. SINZIG, 1976: 119).

Em Da Costa e Silva, o exemplo também se dirige ao instrumento, mas agora, observa-se um ambiente pastoril, não mais de orquestra, como no poeta americano:

É um canto de anjo, um trino de ave,
Um som de ***flauta*** *à luz do luar*. (Grifo nosso) (“Rondas”, p. 212)

Essa característica do autor piauiense se concretiza no seguinte exemplo:

A frauta mágica de Pã
Acorda os gênios da floresta, (“Rondas”, p. 213)

Aqui, não resta nenhuma dúvida sobre o ambiente em que está colocado o instrumento. Usada por Camões, *frauta* é uma maneira de dizer do português arcaico.

Em Senghor, o mesmo tom pastoril do poeta piauiense: *La flûte du pâtre modulait la lenteur des troupeaux*[301] (“Que m’accompagnent kôras et balafong”, p. 29). Outro exemplo, desta feita, intimista: *Flûte d'ébène lumineuse et lisse, transperce les brouillards de ma mémoire*[302] (“Chant de l’initié”, p. 192). A flauta é chamada a cantar a luz e o silêncio anunciantes daquilo que na memória está adormecido e coberto pelo manto do nevoeiro. Seguindo o som do gongo que estala na memória ainda turva, a flauta trará a luz melodiosa para ante sua face. É a música exercendo sua função de eterna evocadora dos sentimentos e da memória.

---

[299] [Por entre o ar noturno, leve e envolvente, / (...) / Em doces fluxos, em notas de flautas e de cornetas, / (...) / Soa, ecoa, melodias de delírio, como aqui em casa, / (...) / A música, a música italiana em Dakota.].
[300] [Ouço você, tubos solenes e doces do órgão, no último domingo pela manhã, quando passei pela igreja,].
[301] [A flauta do pai modulava a lentidão dos rebanhos].
[302] [Flauta de ébano, luminosa e lisa, transpassa os nevoeiros de minha memória].

Depois de comprovar as evidências dialéticas entre as poéticas dos três autores através dos instrumentos musicais, uma pequena amostra da grandiosa possibilidade de se articular as expressões poéticas, esta pesquisa segue o caminho de encontros, verificando uma particularidade das menções: a intertextualidade.

10 A INTERTEXTUALIDADE MUSICAL

Após ter abordado as evidências tanto da presença do universo sonoro-musical nas obras de Walt Whitman, Da Costa e Silva e de Léopold Sédar Senghor, como da dialética entre elas, tendo os títulos musicais, as formas musicais e as menções ao universo acima citado, como ponto de partida, o presente capítulo tem como objetivo focalizar a análise sobre a intertextualidade musical e o diálogo dos autores sob esta ótica.

Embora se tratando de um tipo de menção ao universo musical, merece abordagem específica não só pela imposição que se faz como noção dominante no âmbito dos estudos literários contemporâneos, mas também pelo específico resultado obtido quando de sua exploração. Possuidora de muitas e contraditórias teorizações, a intertextualidade se torna paragem obrigatória para qualquer pesquisa, propondo uma maneira de leitura que considera a memória do receptor da obra literária.

Neste estudo, intertextualidade (terminologia usada por Julia Kristeva) corresponde ao que Gérard Genette classifica como *transtextualidade*: *toute relation, manifeste ou camouflée, d'un texte à un ou plusieurs autres.*[303] (apud MATHIS-MOSER, 2003: 199) Também se segue a idéia de *texto*, empregada por Kristeva em sentido largo, estendendo-se até o texto

[303] [toda relação, manifesta ou camuflada, de um texto em outro ou em muitos outros.].

musical, em oposição ao sentido genettiano que considera principalmente o texto literário (cf. idem).

Sendo a intertextualidade um protocolo de leitura que requer uma participação ativa do leitor na elaboração do sentido da obra, torna-se um recurso de sedução, propositadamente usado para atingir este efeito. Constitui-se, pois, em um forte elemento de análise a ser explorado no estudo da literatura, principalmente, na abordagem intersemiótica e na literatura comparada.

A classificação que brota da relação dos textos estudados com textos musicais conduz para a chamada intertextualidade, de Gérard Genette, considerando texto no sentido amplo de Kristeva, não sendo explorados os tipos: arquitextualidade[304], metatextualidade[305], nem a hipertextualidade[306]. Incluem-se, nesta abordagem intertextual os títulos, os trechos, alusões ou personagens de obras musicais e o nome de compositores citados explicitamente nos títulos ou no corpo dos poemas da obra poética dos três autores em análise.

Ainda que se tratando de assunto caracterizador da subjetividade, de um traço de particularidade na obra literária, a intertextualidade musical conduzirá o encontro dos autores no sentido não só da temática, mas também da intencionalidade da obra. O presente capítulo toma por base as evidências na obra de cada autor, especificamente no corpo dos poemas[307] (co-texto), marcando a peculiaridade de cada um, mas, por outro lado, desenvolvendo o diálogo entre eles a partir dos quatro pontos acima citados (títulos, trechos e personagens de obras musicais e o nome de compositores), evocados ou citados. Esses quatro aspectos serão, portanto, os pontos cardeais nesta exploração.

---

[304] Definida por PIÉGAY-GROS (1996: 13-14) como: *"relation q'un texte entretient avec la catégorie générique à laquelle il appartient.»* [relação que um texto mantém com a categoria genérica à qual ele pertence.].

[305] Também definida por PIEGAY-GROS (13) que, por sua vez, cita Genette (Palimpsestes, Le Seuil, 1982) *"Est la relation de commentaire qui 'unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairemente le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer(...). C'est par excellence, la relation critique.»* [É a relação de comentário que une um texto a um outro texto do qual fala, sem necessariamente o citar (o convocar), e também, ao limite, sem o nomear (...). É, por excelência, a relação crítica.].

[306] Mais uma vez, conceituada por PIEGAY-GROS (14), a partir do Genette: *"Elle définit toute relation unissant um texte B (l'hypertexte) à um texte A (hypotexte) dont il dérive; elle renvoie à une relation non pas d'inclusion mais de greffe."* [Ela define toda relação unindo um texto B (o hipertexto) a um texto A (hipotexto) do qual ele deriva; ela envia a uma relação não mais de inclusão mas de enxerto.].

[307] Os títulos musicais já foram explorados no capítulo 7 desta tese.

10.1 Os títulos de obras musicais nos poemas dos três autores

Iniciando pelos títulos de obras musicais, observemos como eles estão inseridos tanto nos títulos como no corpo dos poemas.

10.1.1 Nos títulos dos poemas

O primeiro ponto a ser considerado nesta análise é o dos títulos musicais dos poemas dos três autores, assunto já explorado no capítulo 7 deste trabalho. Pinçando apenas os títulos gerados diretamente do título de alguma obra musical, obtêm-se as observações a seguir.

Apesar de Walt Whitman usar significativamente o recurso da intertextualidade musical, em três de suas coleções: T9 – *Autumn rivulets;* T13 – *Sands at seventy* e T14 – *Good-Bye my fancy*, não apresenta registro de títulos de obras musicais nos títulos de seus poemas.

O brasileiro Antônio Francisco da Costa e Silva, por sua vez, diferente de Walt Whitman, usa títulos de obras musicais como títulos de seus poemas. Isso é verificado no seguinte quadro:

Quadro 37 – DCS – Títulos de obras musicais nos títulos de poemas

Título do poema	**Coleção**	**Referência intertextual**
De profundis	T1 – *Sangue*	"Das profundezas" – Salmo 130 (129) ("Das profundezas eu clamo para Ti, Senhor.").
In tenebris	T1 – *Sangue*	"Em meio à treva escura" – canto tradicional católico para o período do advento.

Uma análise bastante detalhada sobre a intertextualidade dacostiana com os títulos de cantos religiosos encontra-se em nossa dissertação de mestrado, quando foram trabalhados os títulos de impulso musical nos poetas Da Costa e Silva e Raimundo de Moura Rego (cf. SOUZA, 2001).

Contudo, numa visão *en passant*, recorda-se a relação do título do poema – "De profundis" (p. 79) – com o texto referido (Sl 130 (129)). No poema dacostiano, o eu-poemático encontra-se exatamente como o salmista: em situação grave. Daí porque eleva o clamor ao Senhor, na esperança de encontrar graça diante de Javé e ser resgatado. Com este mesmo sentimento, o eu-poemático, sentindo-se ansioso, *E eu em ânsia, a chorar, tendo n'alma em delírios / Braços de cruz no Azul clamando:* ***De profundis...***, dirige-se também ao

Todo-Poderoso, na esperança de habitar o cemitério, onde há tanta luz e tanto amor! O texto do salmo a que se refere o poema é:

> *De Profundis clamávi ad te,*
> *Dómine: Dómine exáudi oratiónem meam:*
> *De Profundis clamávi ad te, Dómine*[308].
> *(MISSEL GRÉGORIEN DES DIMANCHES, 1985: 594-595)*

O canto "In tenebris", na liturgia católica, é o hino para a oração das horas, do período do Advento, rezada pela manhã, chamada Laudes. Compare-se o hino com o poema:

> *Em meio à treva escura,*
> *Ressoa clara voz.*
> *Os sonhos maus se afastem,*
> *Refulja o Cristo em nós.*
>
> *Despertem os que dormem*
> *Feridos de pecado.*
> *Um novo sol já brilha,*
> *O mal vai ser tirado.*
>
> *Do Céu desce o Cordeiro*
> *Que traz a salvação.*
> *Choremos e imploremos*
> *Das culpas o perdão.*
>
> *E ao vir julgar o mundo*
> *No dia do terror,*
> *Não puna tantas culpas,*
> *Mas venha com amor.*
>
> *Ao Pai e ao seu Filho*
> *Poder e majestade,*
> *E glória ao Santo Espírito*
> *Por toda a eternidade. (OFÍCIO DIVINO, 1996: 74)*

O soneto dacostiano caminha para o rumo do amor não correspondido. O eu-poemático encontra-se na situação da comunidade cantada pelo hino: nas trevas. Uma diferença se estabelece entre os textos: o cantor do hino convida a comunidade para implorar o perdão de suas culpas enquanto que o eu lírico mergulha em sua desilusão, sem esperança de que o verdadeiro venha. No hino, tem-se um advento de expectativa e no poema uma frustração amorosa sem expectativa.

Léopold Sédar Senghor, assim como Walt Whitman, não apresenta título de obras musicais entre os títulos de seus poemas.

---

[308] [Do profundo do abismo clamo a ti, Senhor: / Senhor, escuta minha prece. / Do fundo do abismo clamo a ti, Senhor.]

10.1.2 No corpo dos poemas

Apesar de não fazer uso de títulos de obras musicais como título de seus poemas, Walt Whitman traz presente, no corpo de sua produção poética, os seguintes títulos de obras musicais:

Quadro 38 – WW – Títulos de obras musicais nos poemas

Expressão	Coleção	Referência intertextual
Sonnambula	T9 – *Autumn rivulets*	La Sonnambula (The Sleepwalking Girl) – ópera de Vicenzo Bellini (Estréia: 1831)
Norma	T9 – *Autumn rivulets*	Norma – ópera de Vicenzo Bellini (Estréia: 1831)
Poliuto	T9 – *Autumn rivulets*	Ópera de Gaetano Donizetti
Lucia	T9 – *Autumn rivulets*	Ópera de Gaetano Donizetti (Estréia: 1835)
Ernani	T9 – *Autumn rivulets* e T13 – *Sands at seventy*	Ópera de Giuseppe Verdi (Estréia: 1844)
William Tell	T9 – *Autumn rivulets*	Guillaume Tell, Ópera de Gioacchino Antonio Rossini (Estréia: 1829)
Huguenots	T9 – *Autumn rivulets*	*Les Hunguenots* – Ópera de Giacomo Meyerbeer (estréia: 1836)
Prophet	T9 – *Autumn rivulets*	Ópera de Giacomo Meyerbeer (Estréia: 1849)
Robert	T9 – *Autumn rivulets*	*Robert le Diable* – Ópera de Giacomo Meyerbeer (Estréia: 1831)
Faust	T9 – *Autumn rivulets*	Ópera de Charles Gounod (Estréia: 1859)
Don Juan	T9 – *Autumn rivulets*	Don Giovanni – Ópera de Wolfgang Amadeus Mozart. (Estréia: 1787).
Eine feste Burg ist unser Gott	T9 – *Autumn rivulets*	"A safe stronghold our God is still" ou "A Mighty Fortress is our God" – Salmo 46 (45)
Agnus Dei	T9 – *Autumn rivulets*	Cantos do Ordinário da Missa Católica
Gloria in Excelsis	T9 – *Autumn rivulets*	Cantos do Ordinário da Missa Católica, arranjado por Mozart
Stabat Mater Dolorosa	T9 – *Autumn rivulets*	Oratorio de Rossini (1792 – 1868), com título: "She stood, the sorrowing Mother" ou "A grief-stricken mother was standing".
The Creation	T9 – *Autumn rivulets*	"Die Schöpfung" – Oratório de Haydn (1794-1795).
Song of the dying swan	T9 – *Autumn rivulets*	The song of the dying swan – canto de origem mítica

Os títulos de obras musicais que participam da composição poética de Walt Whitman somam onze óperas, cinco títulos da música religiosa cristã (sendo três cantos celebrativos e dois oratórios) e somente um canto de caráter mítico.

Como a maioria dos títulos acima listados pertence ao gênero da ópera, vale destacar que esse não se constitui um fato novo no estudo da obra de Whitman. Muitos são os registros

(principalmente aqueles dos biógrafos) que dão conta da presença desta arte nos poemas de Walt Whitman. FANER (1951: 2) cita, por exemplo, Basil de Selincourt que, já em 1914, publicou o livro: *Walt Whitman:* a study, dando conta de que é importante conhecer o assunto para compreender a origem e a natureza dos poemas whitmanianos. E continua citando Louise Pound que publicou o artigo "Walt Whitman and Italian Music" na revista *American Mercury*, de setembro de 1925. Dentre outros, o francês Jean Catel, com o livro *Walt Whitman: l*a Naissance du Poète, publicado em Paris, no ano de 1929. A lista não encerra aqui, continua até Alice L. Cooke, com "Notes on Whitman's Musical Background", artigo publicado em *New England Quartely*, XIX, nas páginas 224 –235, em junho de 1946, vésperas da publicação de Faner.

Citando o próprio poeta, Faner afirma que entre 1835 e 1861, Walt Whitman freqüentou a música de New York. E vale destacar que o interesse do artista pela música era tanto que, como jornalista em New York, escreveu cerca de treze artigos, no período de 1846-1847, quando trabalhou como editor do jornal *Daily Eagle*, de Brooklyn (6). Em 1847, a primeira referência à opera, no mesmo jornal, no dia 27 de fevereiro de 1847 (6).

Na obra poética de Whitman, a coleção que aqui recebe a classificação de T9 – *Autumn rivulets* é a mais densa em quantidade de citações sobre óperas na obra do americano, principalmente nos poemas: "Italian music in Dakota" (p. 420) e "Proud music of the storm" (p. 422-428).

Muitas das óperas citadas são italianas. Isso se deve ao fato de que, na época de Whitman, era essa a ópera mais apresentada nos Estados Unidos. A ópera italiana confere importância ímpar à voz. Talvez daí venha a paixão de Walt Whitman pela música cantada[309].

A obra de Vicenzo Bellini, representada por duas óperas, é a primeira na lista acima. "La Sonnambula" e "Norma" são as pérolas do mestre do *Bel canto.* Conceituado pelas palavras de Wallace BROCKWAY & Herbert WEINSTOCK (1941: 155), como: *a phrase susceptible to several interpretations, but it is above all, and always, Bellinian. Bel canto relies primarily on purity of tone and ease of production and only secondarily, (sometimes never) on dramatic projection*[310], o *Bel canto* se torna elemento assimilado e admirado por Walt Whitman nos seus "cantos". A ação de "La Sonnambula" é em torno do sonambulismo de Amina (a heroína).

---

[309] Não há registro de títulos música instrumental nos seus poemas.

[310] [Bel canto é uma frase suscetível de várias interpretações, mas acima de tudo e sempre, é de Bellini. Bel canto se baseia principalmente na pureza do tom e na fácil produção e secundariamente, (algumas vezes nunca) na projeção dramática.].

O trecho whitmaniano que cita as óperas no poema "Italian music in Dakota" é:

Sounds, echoes, wandering strains, as really here at home,
***Sonnambula**'s innocent love, trios with **Norma**'s anguish,*
*And thy ecstatic chorus **Poliuto**;*[311] (p. 420)

O amor inocente de Amina na ópera "La Sonnambula", de Bellini, vem seguido da citação das óperas "Norma" (Bellini) e "Poliuto" (Donizetti).

Segundo HORTA (1985: 261), "Norma" é baseado em uma tragédia de Soumet e conta a história de uma sacerdotisa druida – Norma – apaixonada pelo procônsul romano na Gália – Pollione – o qual se enamora de outra sacerdotisa – Adalgisa. Norma declara publicamente seu amor por Pollione, vai condenada à morte e Pollione, com remorso, pede para morrer com ela.

"Poliuto" é uma ópera em três atos, composta por Domenico Gaetano Maria Donizetti (1797-1848). A ação acontece na capital da Armênia – Mitilene – no século III d.C., sob o domínio do império romano. Poliuto é um nobre armênio que se converte ao cristianismo. Sua esposa, Paolina, também se converte e ambos conhecem o martírio. ("Poliuto" on line).

A próxima ópera cujo título é explorado no poema "Proud music of the storm" (p. 424) é "Lucia":

*I see poor crazed **Lucia**'s eyes' unnatural gleam,*
Her hair down her back falls loose and dishevel'd.[312]

"Lucia", na verdade, "Lucia di Lammermoor", é uma ópera também de Donizetti, composta de três atos e baseada no romance de Walter Scott – *A noiva de Lammermoor*. De acordo com HORTA (1985: 219), a trama é o amor entre Lúcia e Edgardo, apesar da inimizade entre suas famílias. Lúcia é forçada a casar com Lorde Arturo Buklaw e enlouquece, apunhala o marido e morre. No final, Edgardo também se mata com o punhal.

Outro título citado em dois poemas ("Proud music of the storm" e "The dead tenor") de Whitman é "Ernani"[313]:

*I see **Ernani** walking the bridal garden,*
Amid the scent of night-roses, radiant, holding his bride by the hand,
Hears the infernal call, the death-pledge of the horn.[314] (Grifo nosso) (p. 424)

---

[311] [Sons, ecos, melodias maravilhosas, como se estivessem realmente aqui em casa, / O amor inocente de *Sonnambula*, os trios com a angústia de *Norma*, e o coro de êxtase de *Poliuto*].
[312] [Vejo o antinatural vislumbre dos olhos da pobre enlouquecida Lucia, / Seu cabelo cai em suas costas solto e desgrenhado.].
[313] Em "Proud music of the storm" (T9 – *Autumn* rivulets) e em "The dead tenor" (T13 – *Sands at seventy*).

"Ernani" é uma ópera de Giuseppe Verdi, composta de quatro atos, é baseada na peça de Victor Hugo que possui o mesmo título.

"Ernani" conta a história de Elvira, na Espanha do século XVI, por quem três homens estão apaixonados (Don Carlos – o rei de Castela, De Silva – o idoso fidalgo, e o chefe de bandoleiros, Juan de Aragon, conhecido como Ernani) o que gera cenas de paixão e de vinganças. Notemos como o eu-poemático se refere às obras de drama musical:

> *The perfect singing voice - deepest of all to me the lesson - trial and test of all:)*
> *How through those strains distill-d - how the rapt ears, the soul of me, absorbing*
> *Fernando's heart, Manrico's passionate call, **Ernani**'s, sweet Gennaro's,*
> *I fold thenceforth, or seek to fold, within my chants transmuting,*
> *Freedom's and Love's and Faith's unloos-d cantabile,*
> *(As perfume's, color's, sunlight's correlation:)*
> *From these, for these, with these, a hurried line, dead tenor,*
> *A wafted autumn leaf, dropt in the closing grave, the shovel-d earth,*
> *To memory of thee*[315]. (p. 532)

O trecho acima transcrito não parece também autobiográfico, confundindo o eu-poemático com o autor, no sentido de declarar como aproveitava elementos da ópera para a sua composição poética?

A próxima ópera citada é "William Tell", de Gioacchino Antonio Rossini. É a história de um povo bravo e desperto (os suíços) que, liderados por Guilherme Tell, lutam contra os austríacos: *"I hear in the William Tell the music of an arous'd and angry people,"*[316]. Paralelo à guerra, o amor entre o suíço Arnold e a austríaca Mathilde (cf. HORTA, 1985: 158).

Giacomo Meyerbeer é o compositor de três óperas citadas por Whitman, na coleção T9 – *Autumn rivulets*: "Huguenots", "Prophet", e "Robert": *"I hear Meyerbeer's Huguenots, the Prophet or Robert,"*[317]. Os três dramas musicais são compostos de cinco atos cada um. "Huguenots" é a ação que *"culmina com o massacre dos protestantes franceses, em 1572, na Noite de São Bartolomeu"* (HORTA, 1985: 176). "The Prophet" trata da revolta dos 'anabaptistas' que teve lugar na Alemanha do século XVI e o papel de Jean de Leyde (ANDERSON, 1974).

---

[314] [Vejo Ernani, caminhando no jardim nupcial, / Entre o cheiro das rosas, radiante, segurando sua noiva pela mão, / escuta o chamado infernal, o penhor mortal da trompa.].
[315] [A perfeita voz cantante – a lição mais profunda para mim – tentativa e teste de tudo: / Como através destas melodias destiladas, como os ouvidos extasiados, a minha alma absorvendo / O coração de Fernando, o chamado apaixonado de Manrico, de Ernani, do doce Genanro, / Desde então eu abraço, ou procuro abraçar, transmutando em meus cantos, / O cantabile solto da liberdade, do amor e da fé, / (Como correlação de perfume, de cor, e de luz do sol:) / Destes, para estes e com estes, uma linha apressada, o tenor morto, / Uma folha de outono que flutuou,, caída na sepultura final, a terra cavada, / para a tua memória.].
[316] [Escuto em William Tell a música de um povo desperto e bravo,].
[317] [Escuto Huguenots, o Profeta ou Robert, de Meyerbeer,].

A última das três óperas de Meyerbeer citadas nos poemas de Whitman é “Robert le diable”, cuja sinopse da ação conta que Robert, o duque da Normandia, é filho de Bertha e Bertram (um discípulo de Satã) que comete várias atrocidades e é banido em exílio em Palermo, na Sicília. Lá, ele se apaixona pela princesa Isabelle a quem insulta numa crise de ciúme. O pai de Isabelle manda prender Robert, mas Bertram, disfarçado de cavaleiro, salva o filho da prisão e o ajuda (cf. AGUS, 1998. On line). “Robert le diable” é escrita em cinco atos, em língua francesa.

“Faust”, de Charles Gounod é mais um exemplo deste gênero artístico na obra de Walt Whitman: *I hear those odes, symphonies, operas;*(...) / *Gounod's Faust, or Mozart's Don-Juan.* (p. 425). Baseada no romance *Faust* do escritor alemão Goethe. O *Dicionário de música* (HORTA, 1985: 123) conta a seguinte trama para a ópera:

> *Com a ajuda de Mefistófeles, Fausto conquista o amor de Marguerite. Para vingar a honra de sua irmã, Valentine enfrenta Fausto em duelo e é morto por este. Louca de dor e remorso, Marguerite mata seu bebê e morre na prisão, enquanto Mefistófeles reclama a alma de Fausto.*

Wolfgang Amadeus Mozart entra no universo poético de Walt Whitman com sua “Don Juan”, já demonstrado na citação do parágrafo anterior. Também conhecida por “Don Giovanni” (em língua italiana), a ópera é composta em dois atos e conta:

> *a história das aventuras amorosas de Don Giovanni com Dona Anna, Dona Elvira e Zerlinda, ajudado por seu criado e confidente Leporello. A estátua de pedra do pai de Dona Anna, o Comendador a quem Don Giovanni matara em duelo, arrasta-o finalmente para o inferno*. (HORTA, 1985: 106).

A reflexão que se faz neste final de abordagem sobre a marcante presença do gênero ópera na obra de Whitman é: por que óperas na obra de Walt Whitman?

A resposta brota do que se afirmou no capítulo 4, quando se focalizava o chão americano a ser pisado neste trabalho: os Estados Unidos do começo do século XIX abandonam um pouco a formalidade do classicismo e aderem ao louvor dos sentimentos e das emoções. A ópera realiza um pouco disso nas suas apresentações, quando é dado a seus personagens o direito da transgressão e de excessos no caráter. Isto cria um poder de atrair o público no sentido da identificação e do desejo. Não é esse poder da ópera que justamente pretende a poética de Whitman?

Por outro lado, consciente da importância da música para sua expressão poética, a ópera, vem ao encontro da proposta de Whitman sendo uma ferramenta bastante favorável

porque é um heterogêneo artístico composto de contribuições de vários meios de expressão em que a música é condição *sine qua non* para sua existência: se a música falhar, tudo falha numa ópera, enquanto que um espetáculo operístico sobrevive, mesmo com um mau libreto, mesmo com uma má performance, pela força da música. Usando a ópera em seus poemas, Walt Whitman consegue convocar uma imagem musical capaz de provocar não apenas a sedução do leitor como a sua participação, do seu envolvimento no processo de significação do texto.

Finalizada a abordagem sobre os títulos de óperas nos poemas de Walt Whitman, segue a exploração dos títulos de cantos religiosos na sua obra.

Os cantos religiosos, os quais serão agora focalizados, juntamente com o oratório de Rossini, são citados no seguinte trecho do poema "Proud music of the storm":

> *Now Asia, Africa leave me, Europe, seizing, inflates me;*
> *To organs huge, and bands, I hear as from vast concourses of voices,*
> *Luther's strong hymn, Eine feste Burg ist unser Gott;*
> *Rossini's Stabat Mater dolorosa;*
> *Or, floating in some high cathedral dim, with gorgeous color'd windows,*
> *The passionate **Agnus Dei**, or **Gloria in Excelsis**.*[318] (Grifos nossos) (p. 426)

"Eine feste Burg ist unser Gott" é o próprio salmo 46 (45) que compõe o livro dos salmos do Antigo Testamento da Bíblia e é atribuído aos filhos de Coré. É classificado no próprio texto bíblico como um cântico. De fato, é uma exaltação a Javé que intervem na realidade do povo de Jerusalém, libertando-o do cerco que fizera o general assírio Senaquerib, em 701 a.C., tentando tomar a cidade por rendição do seu povo que não agüentaria sobreviver sem água. Os judeus, no entanto, sob o mando de Ezequias, rei de Judá, constrói um túnel para levar água da fonte Gion até a cidade de Jerusalém, passando por baixo das suas muralhas (cf. BORTOLINI, 2000: 196-197). Este salmo é texto da liturgia católica próprio para a festa da Consagração da Basílica do Latrão, no dia 9 de novembro[319]. A letra do referido salmo em língua portuguesa é a seguinte:

> *Os braços de um rio vêm trazer alegria*
> *À Cidade de Deus, à morada do Altíssimo.*
>
> *O Senhor para nós é refúgio e vigor,*

---

[318] [Agora, Ásia, África, deixem-me, a Europa me agarrando, me incha; / Com órgãos enormes e bandas, escuto como de multidão de muitas vozes, / O hino de Lutero cantado fortemente: Eine feste Burg ist unser Gott; o Stabat Mater Dolorosa de Rossini, ou flutuando em alguma catedral alta com deslumbrantes janelas coloridas, / O Agnus Dei apaixonado ou o Gloria in excelsis.].

[319] "O palácio do Latrão, propriedade da família imperial, tornou-se no século IV, habitação particular do papa. A basílica adjacente, dedicada ao divino Salvador, foi a primeira catedral do mundo: aí se celebravam especialmente os batismos na noite de Páscoa." (MISSAL DOMINICAL, 1995: 1409)

Sempre pronto, mostrou-se um socorro na angústia;
Assim não tememos, se a terra estremece,
Se os montes desabam, caindo nos mares,

Os braços de um rio vêm trazer alegria
À Cidade de Deus, à morada do Altíssimo.
Quem a pode abalar? Deus está no seu meio!
Já bem antes da aurora, ele vem ajuda-la.

Conosco está o Senhor do universo!
O nosso refúgio é o Deus de Jacó!
Vinde ver, contemplai os prodígios de Deus
E a obra estupenda que fez no universo:
Reprime as guerras na face da terra. (grifo nosso)
(MISSAL DOMINICAL, 1995: 1411)

O primeiro dístico traz o tema principal do salmo e o verso em negrito é tomado como o título do salmo (ver o título em alemão e em inglês, no quadro acima). Como na tradição hebraica, a comunidade confia no Senhor e canta as suas maravilhas com voz forte e com instrumentos.

Os cantos "Agnus Dei" e "Gloria in excelsis", presentes no mesmo poema - "Proud music of the storm" - fazem parte dos chamados cantos do Ordinário da missa católica[320], exatamente o contexto evocado na peça lírica whitmaniana (ver exemplo acima). O 'apaixonado' "Agnus Dei" (citado em latim) a que se refere o poeta tem um texto curto e litânico[321]: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi – Miserére nobis.* (bis)*; / Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi – Donna nobis pacem*[322]. (MISSEL GRÉGORIEN DES DIMANCHES, 1985: 45).

A música "Gloria in excelsis" é citada no poema como momento de elevação em uma catedral alta. Realmente, trata-se de um hino de louvor a Deus-Pai e a Cristo, que, entoado em tais circunstâncias, provoca uma sonoridade grandiosa. Essa música é ainda mencionada em artigo escrito pelo poeta para o jornal *Life illustrated*, de 26 de janeiro de 1856, onde demonstra interesse de ouvi-la entre outras peças da música religiosa anunciadas para um concerto em New York (FANER, 1951: 7-8). A letra do canto referido pelo poeta americano é:

Glória in excélsis Deo
Et in terra pax homínibus bonae voluntátis.
Laudámus te, benedícimus te, adorámus te,

---

[320] São partes cantadas o ano inteiro, sem variação do texto. Também chamadas de partes fixas da missa.
[321] Interpretado alternadamente: solista e assembléia.
[322] [Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo – Tende piedade de nós! (bis) / Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo – Dai-nos a paz!

Glorificámus te, grátias ágimus tibi proper magnam glóriam tuam.
Dómine Deus, Rex caeléstis, Deus Pater omnítopotens.
Dómine Fili unigénite, Iesu Christe,
Dómine Deus, Agnus Dei, Fílius Patris,
Qui tollis peccáta mundi, miserére nobis;
Qui tollis peccáta mundi, síscipe deprecatiónem nostram,
Qui sedes ad déxteram Patris, miserére nobis.
Quóniam tu solus Sanctus,
Tu solus Dóminus,
Tu solus Altíssimus, Iesu Christe, cum Sancto Spírito:
In glória Dei Patris. Amén.[323](MISSEL GRÉGORIEN DES DIMANCHES, 1985: 11-12)

O poema de Walt Whitman destaca a suntuosidade da música da liturgia cristã católica que, de tão apaixonante e penetrante, leva o eu-poemático a flutuar quando escuta o "Gloria in excelsis" ou o "Agnus Dei".

A seguir, trate-se dos dois oratórios, "Stabat Mater Dolorosa" de Rossini e "The Creation" de Haydn.

O oratório "Stabat Mater Dolorosa", de Giaocchino Antonio Rossini, que, segundo HORTA (p. 326), levou dez anos para ser completado (de 1831 a 1841), baseia-se no hino "Stabat Mater Dolorosa" "*descreve a vigília de Maria junto à cruz, após a crucificação de Jesus*" (HORTA, 1985: 364), que é executado no ofício das leituras, da liturgia das horas do dia 15 de setembro[324]. Ainda segundo Horta, a composição do hino é atribuída a Jacopone da Todi (c. de 1228-1306) e tem motivado muitas composições musicais e, entre elas, o oratório de Rossini. O título do oratório é citado em latim cuja letra do hino-base é a seguinte:

Stabat mater dolorosa
Iuxta crucem lacrimosa,
Dum pendébat Fílius.
Cuius animam geméntem,
Contristátam et doléntem
Pertransívit gládius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigéniti!
Quae maerébat et dolébat
Pia mater, cum vidébat
Nati poenas íncliti.

---

[323] [Glória a Deus nas alturas / E paz na terra aos homens de boa vontade. / Nós vos louvamos, nós vos bendizemos, nós vos adoramos, / Nós vos glorificamos, nós vos damos graças por vossa imensa glória. / Senhor Deus, Rei dos céus, Deus Pai todo-poderoso. / Senhor Jesus Cristo, filho unigênito, / Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai, / Vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós; / Vós que tirais o pecado do mundo, acolhei a nossa súplica. / Vós que estais à direita do Pai, tende piedade de nós. / Porque só vós sois o Santo, / Só vós o Senhor, / Só vós o altíssimo, Jesus Cristo, Com o Espírito Santo na glória de Deus Pai. Amém.].

[324] Chamado o dia das Sete Dores de Nossa Senhora.

Quis est homo qui non fleret,
Matrem Christi si vidéret
In tanto supplício?
Quis non posset contristári,
Piam matrem contemplári
Doléntem cum Filio?

Pro peccátis suae gentis
Vidit Iesum in torméntis
Et flagéllis súbditum.
Vidit suum dulcem Natum
Moriéntem desolátum,
Cum emísit spíritum.
Christe, cum sit hinc exíre,
Da per matrem me veníre
Ad palmam victóriae. Amen.[325]

(OFÍCIO DIVINO, 1995: 1869-1870)

Exemplificamos, na figura 1, a seguir, com uma partitura, considerada relíquia do hino, datada de 1638.

Figura 1: Stabat Mater Dolorosa (partitura)

(KOEPE, 1963: 37)

[325] [Estava a Mãe dolorosa / Junto da Cruz, lacrimosa, / Vendo o Filho que pendia. / A sua alma agoniada / Se partia, atravessada / No gládio da profecia. // Oh! Quão triste e quão aflita, / Estava a Virgem bendita, / A Mãe do Filho Unigênito. / Quanta angústia não sentia, / Mãe piedosa, quando via / As penas do Filho seu. // Quem não chora vendo isto, / Contemplando a Mãe do Cristo / Num suplício tão enorme. / Quem haverá que resista, / Se a Mãe assim se contrista, / Padecendo com seu Filho? // Por culpa de sua gente, / Viu a Jesus inocente / Aos flagelos submisso. / Viu o Filho muito amado, / Que morria abandonado, / Entregando o seu espírito. // Quando do mundo eu partir, / Dá-me, ó Cristo, conseguir, / Por tua Mãe, a vitória.] (*Meu livro de missa*, 1952: 414 – 415).

O oratório de Haydn, "The Creation" é citado também no poema "Proud music of the storm", no trecho exemplificado abaixo:

> *I hear the annual singing of the children in St-Paul's Cathedral;*
> *Or, under the high roof of some colossal hall, the symphonies, oratorios of Beethoven, Handel, or Haydn;*
> ***The Creation**, in billows of godhood laves me.*[326](p. 427)

O eu-poemático assiste as apresentações de corais infantis, de sinfonias e de oratórios. "The Creation" foi criado no período de 1796-1798, para o texto escrito por Lidley (ou Linnell). O texto, por sua vez, baseia-se no livro bíblico do Gênesis e no *Paraíso Perdido*, de Milton[327] (HORTA, 1985: 93). A obra leva o título em inglês por ter sido composta em Londres, por sugestão de Salomon, o empresário inglês dos concertos de Haydn.

O canto "Song of the dying swan" entra na composição poética de Walt Whitman no mesmo poema "Proud music of the storm":

> *From Spanish chestnut trees' dense shade,*
> *By old and heavy convent walls, a wailing song,*
> *Song of lost love, the torch of youth and life quench-d in despair,*
> ***Song of the dying swan**, Fernando's heart is breaking*[328]. (Grifo nosso) (p. 425)

"Song of the dying swan" é um canto que brota da alma pesarosa, atingida pela tristeza em virtude da partida do ente querido, da perda do amor. O poema estabelece uma relação de similaridade com a situação vivida por Fernando na ópera "La Favorite", de Donizetti.

Finalmente, constatam-se duas vertentes bem delineadas no trabalho de Walt Whitman com os títulos de obras musicais nos seus poemas: a ópera e a música religiosa.

O segundo autor, pela ordem cronológica, é o piauiense Da Costa e Silva que, por sua vez, solicita os seguintes títulos de obras musicais para compor o texto de seus poemas:

Quadro 39 - DCS – Títulos de obras musicais no corpo dos poemas

Trecho	Coleção	Referência intertextual
De Profundis	T1 – *Sangue*	"Das profundezas" – Salmo 130 (129) ("Das profundezas eu clamo para Ti, Senhor.").
Ave Maria	T1 - *Sangue*	Oração católica de louvor à Mãe de Deus

[326] [Escuto o concerto anual das crianças na catedral de São Paulo, / Ou debaixo do telhado alto de alguma sala de espetáculo, as sinfonias, os oratórios de Beethoven, Handel ou Haydn; / *A Criação* em jorros de divindade, lava-me.].

[327] Segundo KENNEDY (2004: 170), o texto em que se baseia o oratório de Haydn é de autor inglês desconhecido.

[328] [Da sombra densa de castanheiras espanholas, / Através das paredes velhas e pesadas do convento, uma canção de gemido, / Canção de amor perdido, a tocha de mocidade e de vida extinta em desespero, / "Canção da morte do cisne", o coração de Fernando está se quebrando.].

Os dois primeiros exemplos são pinçados do primeiro livro de poemas publicado pelo poeta – T1 – *Sangue*. "De profundis", usado duas vezes: uma como o título do poema e outra no corpo da mesma peça, dispensa comentários porque já foi explorado anteriormente, no uso de títulos musicais nos títulos de poemas.

"Ave Maria" é uma oração composta de duas partes, a primeira, a própria saudação do anjo à Maria no momento da anunciação, e a segunda, o pedido do povo de Deus pela intercessão de sua Mãe na fé, junto ao Senhor da vida e da morte. Faz parte dos cantos para o culto à Nossa Senhora. Na obra dacostiana, o canto é assim evocado:

> *_ Ave Maria! _ exclama o mundo inteiro,*
> *Que no teu manto vai buscar guarida,*
> *Pelo sangue divino do Cordeiro.* ("Consolatrix Afflictorum, p. 67)

A presença da mãe, especificamente de Maria, mãe de Jesus, situa-se como um dos temas de maior recorrência.

Em síntese, os títulos da obras musicais no corpo dos poemas dacostianos pertencem tão somente ao repertório religioso.

Finalmente, vejamos como se apresenta a obra senghoriana neste aspecto.

Quadro 40 – Senghor – Títulos de obras musicais no corpo dos poemas

Título	Coleção	Referência intertextual
Tantum Ergo	T1 – *Chants d'ombre*	Canto católico para a Semana Santa
Ave Maria	T3 – *Éthiopiques*	Canto católico de louvor à Mãe de Deus
Steal away to Jesus	T7 – *Élégies majeures*	"Steal away to Jesus" – Negro spiritual
La Marseillaise	T2 – *Hosties Noires*	Hino Nacional da França

Também Senghor seleciona títulos do repertório cristão como itens lexicais para seus poemas, concentrados em quatro coleções de sua obra: T1 – *Chants d'ombre,* T2 – *Hosties noires,* T3 – *Éthiopiques*,e T7 – *Élégies majeures*.

A primeira referência da lista, "Tantum ergo" está assim referido em T1 – *Chants d'ombre*:

> *Je me rappelle les voix païennes rythmant le* ***Tantum Ergo***
> *Et les processions et les palmes et les arcs de triomphe*[329]. ("Joal", p. 16)

[329] [Lembro das vozes camponesas ritmando o Tantum Ergo / E as procissões e as palmas e os arcos do triunfo.].

"Tantum Ergo" é um hino eucarístico da liturgia católica, tradicionalmente cantado na celebração da Quinta-Feira Santa, durante a procissão do Corpo Eucarístico até o altar da reposição, para vigília. O texto original, em latim, de onde foi extraída a citação, é o seguinte:

> ***Tantum ergo*** *sacraméntum*
> *Venerémur cérnui,*
> *Et antíquum documéntum*
> *Novo cedat rítui;*
> *Praestet fides suppleméntum*
> *Sénsuum defféctui.*
>
> *Genitóri Genitóque*
> *Laus et jubilátio,*
> *Salus, honor, virtus quoque*
> *Sit et benedíctio;*
> *Procedénti ab utróque*
> *Compar sit laudátio. Amén.*[330] (Grifo nosso)
> (OFICIO DIVINO, 1995: 1865)

A oração católica "Ave Maria", mostra-se, logo de início, um dos pontos de encontro entre o poeta brasileiro e o senegalês. Educados na religião cristã e fortemente atraídos pela presença feminina, os dois colocam a mulher, a mãe, a amante e a Pátria, em lugar privilegiado nas suas poéticas. Na obra senghoriana, insere-se no poema "Mais c'est midi", mais especificamente, na parte que sugere o acompanhamento de flautas e de órgão (não seriam esses instrumentos selecionados por serem instrumentos usados na liturgia cristã?):

> *L'**Ave Maria** dans le soir, l'odeur des sapotilles dans le jour*
> *Couleur de l'**Ave Maria** sur les pierres portugaises du Fort*
> *Et douceur de cannelle des vieilles berceuses, et l'armes d'enfance dans les mains planes.*
>
> *L'**Ave Maria** de Joal et les voix lointaines et proches*
> *A six heures par le tann de Dyilôr _ les choses sont sans épaisseur ni poids.*
> .....
> *Je dis seulement son sourire qui chante l'**Ave Maria***
> *Qui strique une complainte sans mémoire. Et c'était les prétemps du monde*[331]. (p. 153)

São quatro citações no mesmo poema. A oração da "Ave Maria" é cantada exatamente no entardecer, provavelmente às 18 horas, como manda a devoção popular. Rica de memória

---

[330] [Tão sublime sacramento, / Adoremos neste altar, / Pois o Antigo Testamento / Deu ao novo seu lugar / Venha a fé por suplemento / Os sentidos completar. // Ao eterno Pai cantemos / E a Jesus, o Salvador. / Ao Espírito exaltemos, / Na Trindade eterno amor. / Ao Deus uno e trino demos / A alegria do louvor. Amém] (PRIM, J.L.; KOLLING, M. T.; FABRETI, A. F., 1992: 588).

[331] [A Ave Maria dentro da noite, o odor dos sapotis no dia / Colorido de Ave Maria sobre as pedras portuguesas do Forte / E a doçura da flauta das antigas amas, e as lágrimas da infância nas mãos de iguais. // A Ave Maira de Joal e as vozes distantes e próximas / Às seis horas pela planície de Dyilôr – as coisas são sem espessura nem pesos. (...) // Digo somente seu sorriso que canta a Ave Maria / Que entoa um lamento sem memória. E eram os pré-tempos do mundo.].

da vida em Joal, o momento da execução do canto torna-se um motivo de cruzamento de vozes na lembrança do eu-poemático: as vozes ouvidas seriam de anjos *peuls* ou de cantoras mortas há vinte anos?

O segundo canto de caráter religioso da lista é "Steal away to Jesus", citado no poema "Élégie pour Phillipe Maguilen Senghor":

> *Le soir à dix-huit heures, sur le gazon que rasent à cris menus aigus le hirondelles*
> *C'est dèjà transparente la lumière de septembre, comme sur l'île de Gorée*
> *Après une pluie d'hivernage. Et nous voyons voler les Anges sur leurs ailes diaphanes.*
> *Tu te rappelles, comme il embaumait le bonheur, l'enfant fleur de l'echange ?*
> *Entends-tu donc sa voix bibrante de trombone, qui chante* ***Steal away to Jesus***
> *Lorsque sonne le téléphone, comme au coeur un coup de fusil ?*[332] (Grifo nosso) (p.285)

Neste canto de dor, tudo parece contribuir para o fato nefasto da perda: o canto solicita como acompanhamento uma orquestra de jazz e um coro polifônico; também o tempo (a chuva de inverno) e a hora (o poema é contextualizado em 18h) são de melancolia.

"Steal away to Jesus" trata-se de um *negro spiritual* cuja letra é a seguinte:

> *Refrain*
> *Steal away, steal away,* ***steal away to Jesus****!*
> *Steal away, steal away home,*
> *I ain't got long to stay here.*
>
> *My Lord, He calls me,*
> *He calls me by the thunder;*
> *The trumpet sounds within my soul,*
> *I ain't got long to stay here.*
> *Refrain*
> *Green trees are bending,*
> *Poor sinners stand a-trembling;*
> *The trumpet sounds within my soul,*
> *I ain't got long to stay here.*
> *Refrain*
> *My Lord, He calls me,*
> *He calls me by the lightning;*
> *The trumpet sounds within my soul,*
> *I ain't got long to stay here.*[333] (CYBER Hymn, 2005, on line)

---

[332] [Às 18h da noite, sobre a relva onde passam rente os gritos menos agudos das andorinhas / É já transparente a luz de setembro, como sobre a ilha de Gorée / Depois de uma chuva de inverno. E nós vemos voar os anjos sobre suas asas diáfanas. / Tu te lembras, como ele perfumava a felicidade, o menino flor da troca? / Escute então sua voz vibrante de trombone, que canta *Steal away to Jesus* / No momento em que soa o telefone, como no coração um tiro de fuzil?].

[333] [Fuja às escondidas / Fuja às escondidas / Fuja ás escondidas para Jesus! / Fuja às escondidas, fuja às escondidas para casa, / Eu não vou ficar aqui para sempre. // Meu Senhor, Ele me chama / Ele me chama através do trovão; / O trompete soa dentro de minha alma, / Eu não vou ficar aqui para sempre. // Árvores verdes se dobram, / Pobres pecadores tremem todo o corpo; / O trompete soa dentro de minha alma, / Eu não vou ficar

A voz viril do filho se equipara a um vibrante trombone quando canta. E isso permanece na memória do pai-poemático que, ao final do poema, lembra principalmente a música entoada: "Steal away to Jesus", uma evocação do salmo 77 – *"Ribombou a vossa voz entre os trovões, / vossos raios toda a terra iluminaram, / a terra inteira estremeceu e se abalou."* (OFICIO DIVINO, 1996: 892).

> *Je sors du Labyrinthe, pensant à toi pensant aux adieux de septembre*
> *Et je m'approche de ta case aux senteurs de chants de musique*
> *Quand j'entends monter vers le ciel : Steal-away,-steal-away,-**steal-away-to-Jesus**!* [334]
> (p. 291)

Por último, a lista chama para a cena da pesquisa "La Marsellaise", de Valmy, na coleção T2 – *hosties noires*, mais particularmente, no poema "A l'appel de la race de Saba", citada como segue:

> *Mère, sois bénie!*
> *Reconnais ton fils parmi ses camarades comme autrefois ton champion, Kor-Sanou! parmi les athlètes antagonistes*
> *A son nez fort et à la délicatesse de ses attaches.*
> *En avant! Et que ne soit pas le paen poussé o Pindare! mais le cri de guerre hîrsute et le coupe-coupe dégainé*
> *Mais jaillie des cuivres de nos bouches, **la Marseillaise** de Valmy plus pressante que la charge d'éléphants des gros tanks que précèdent les ombres sanglantes*
> ***La Marseillaise** catholique*[335]. (Grifo nosso) (p. 61)

O poema evoca a batalha de Valmy (acontecida em 20 de setembro de 1792), quando o general e diplomata francês Dumouriez (Charles François du Périer du Mouriez) vence os prussianos e ocupa a Bélgica. ("L'histoire de La Marseillaise", on line)[336].

---

aqui para sempre. // meu Senhor, Ele me chama, / Ele me chama através dos relâmpagos; / O trompete soa dentro de minha alma, / Eu não vou ficar aqui para sempre.].

[334] [Saio do labirinto, pensando em ti e pensando no adeus de setembro / E me aproximo de teu quarto perfumado de cantos musicais / Quando escuto subir rumo ao céu: *Steal away to Jesus!*].

[335] [Mãe, seja bendita! / Reconhece teu filho entre os camaradas como outrora teu campeão, *Kor-Sanou*! Entre os atletas adversários / Com seu olfato forte e com a delicadeza de seu amor. / Avante! E que não seja o *paean* prolongado ô Píndaro! Mas o grito de guerra arrepiante e a espada de esgrima desembainhada / Mas jorre dos instrumentos de metal de nossas bocas, a Marseillaise de Valmy mais insistente que a carga de elefantes de grossos tanques que precedem as sombras sangrentas / A Marseillaise católica.].

[336] *"A l'origine chant de guerre revolutionaire et hymne à la liberte, la Marseillaise s'est imposée progressivement comme un hymne national. En 1792, à la suíte de la déclaration de guerre du Roi à l'Autriche, un officier français en poste à Strasbourg, Rouget de Lisle (Claude-Joseph Rouget de Lisle) compose, dans la nuit du 25 au 26 avri, chez Dietrich, le mairie de la ville, le « Chant de guerre pour l'armée du Rhin ». Ce chant est repris par les fédérés de Marseille participant à l'insurrection des Tuileries de 10 août 1792. Son succès est tel qu'il est déclaré chant national le 14 juillet 1795.* (République Française, on line)

"La Marseillaise" católica (do último verso do trecho acima) é parte do jogo simbólico do desejo da fraternidade universal, onde a África terá um papel importante para desempenhar por conter em sua raça o cruzamento das outras: *"Car nous sommes tous là réunis, divers de teint - il y en a qui sont couleur de café grillé, d'autres bananes d'or et d'autres terres de rizières / Divers de traits de costume de coutumes de langue;"*[337] ("A l'appel..." p. 61). É o convite para o 'festin' católico que brotará da fraternidade dos humildes e sofredores: *"l'égalité des peuples fraterneles."*[338] ("Au Guélowar", p. 73), cimentado com o sofrimento de todos os povos:

> *O bénis ce peuple qui rompt ses liens, bénis ce peuple aux abois qui fait front à la meute boulimique des puissants et des tortionnaires.*
> *Et avec lui tous les peuples d'Europe, tous les peuples d'Asie tous les peuples d'Afrique et tous les peuples d'Amérique*
> *Qui suent sang et souffrances. Et au milieu de ces millions de vagues, vois les têtes houleuses de mon peuple.*
> *Et donne à leurs mains chaudes qu'elles enlacent la terre d'une ceinture de mains fraternelles DESSOUS L'ARC-EN-CIEL DE TA PAIX*[339]. (« Prière de paix », p. 96)

Este é o sonho da arte como um todo: a paz entre os povos, a vida livre da dominação de uns sobre outros, a igualdade, a fraternidade, a união de todos os povos em favor de uma convivência harmoniosa, sem guerras. A arte é um instrumento para a concórdia e para a semeadura do amor, contra o ódio.

Portanto, através do levantamento realizado, um ponto de encontro se define: Walt Whitman, Da Costa e Silva e Senghor, citando, às vezes, obras diferentes, às vezes, as mesmas obras (como é o caso de "Ave Maria"), participam da mesma linha religiosa, quando selecionam títulos de obras musicais para compor seus poemas.

---

[337] [Porque somos todos lá reunidos, diferentes na cor da pele – há que tenha cor de café torrado, outros de banana dourada e outras de terra de arrozais / Diferentes de costumes e de costumes de língua;].
[338] [A igualdade dos povos fratemos.].
[339] [Oh, bendito este povo que rompe seus laços, bendito este povo de agonia que faz frente à matina ambiciosa dos poderosos e dos tiranos. / E com ele todos os povos da Europa, todos os povos da Ásia, todos os povos da África e todos os povos da América / Que suam sangue e sofrimentos. E no meio destes milhares de ondas, vejo as cabeças agitadas de meu povo. / E dá que as suas mãos quentes enlacem a terra com um cinto de mãos fraternas sob o arco-íris de tua paz].

10.2 Trechos ou alusão de obras musicais nos poemas dos três autores

10.2.1 Nos títulos dos poemas

Tratando ainda do autor americano em primeiro lugar, mais uma vez, como aconteceu com a categoria títulos-título, não se tem registro de trechos de obras musicais nos títulos dos poemas whitmanianos.

Esse não é o caso de Da Costa e Silva, que apresenta o recurso como uma característica peculiar, como se vê no quadro 41.

Quadro 41 – DCS – Trechos de obras musicais nos títulos de poemas

Trecho	Coleção	Referência intertextual
Consolatrix Afflictorum	T1 - *Sangue*	"Consoladora dos aflitos" – invocação da Ladainha de Nossa Senhora (em latim).
Turris eburnea	T1 – *Sangue*	"Torre de marfim" - invocação da Ladainha de Nossa Senhora (em latim).
Mater veneranda	T4 - *Pandora*	"Mãe venerável" - invocação da Ladainha de Nossa Senhora (em latim).
Mater admirabilis	T5 - *Verônica*	"Mãe admirável" - invocação da Ladainha de Nossa Senhora (em latim).

Esses trechos-título já foram explorados no capítulo 7 desta tese[340], razão pela qual a pesquisa limita-se apenas à sua listagem.

O autor senegalês faz também apenas um registro de um trecho de obra musical como título de poema seu que é: "Laetare Jerusalém et...", na coleção T3 – *Éthiopiques*, uma clara referência ao Salmo 147 do livro dos Salmos do Antigo Testamento da Bíblia.

Já abordado no capítulo 7 desta tese, o trecho do salmo 147, em sua versão latina[341], é um canto de louvor ao Senhor, entoado por toda a Jerusalém, em agradecimento pela restauração de Sião (cf. OFÍCIO DIVINO DAS COMUNIDADES, 1994: 198-202). BORTOLINI (2000: 604) afirma que o salmo 147 faz parte (juntamente com os salmos 146, 148, 149 e 150) dos hinos de louvor cantados pela manhã, na celebração judaica. Na verdade, o trecho "Laetare Jerusalém et.." é o início do versículo 12, onde começava o hino nas versões em grego e latim. BORTOLINI (605) explica que: *O salmo nasceu depois do exílio na Babilônia. A cidade foi reconstruída e reforçada (13), vive tempos de paz(14ª) e tem alimento (14b), os campos produzem, as chuvas são abundantes, obedientes à palavra de Deus.*

[340] Ver mais detalhes em SOUZA, 2001.
[341] Trata-se de um trecho facilmente reconhecível como tal por causa das reticências.

Na coleção *Éthiopiques*, especificamente na parte "D'autres chants", o poema "Laetare Jerusalem" (p. 152), na parte em que é sugerido o acompanhamento de um órgão e de um tam-tam à distância, Senghor usa o trecho do salmo 147 para clamar ao Senhor para que, pela sua palavra, o coração do eu-poemático também volte à vida plena de alegria e de paz.

> ***Laetare-Jerusalem et...*** *Je dis bien laetare mon coeur*
> *Vide et vaste comme une pièce froide _ mais larmes Seigneur dans tes mains si calmes.*
> *Laetare sur l'aile neigeuse des toits hauts quand fulmine pson visage d'aurore.*
>
> *Laetare sur l'Église au lait doux de coco et sur pson visage pascal.*
> *Blancs sont les enfants blancs les hommes, et les femmes de grandes fleurs*
> *Fragrantes de pagnes et de boubous, et mon amour l'étoile sur la nuit des gorges.*
> *Par les voix de jour par les voix de joie, laetare par myrrhe et encens*
> *Par le fumet des viandes riches et par la transe des danses sérères.*
>
> *Seigneur laetare dans mon coeur, comme un dimanche d'Europe au réveil.*
> *Je suis plein de ténèbres mon Dieu. Brise la boîte maléfique*
> *Et brise mon coeur, qu'il s'effeuille en purs pétales de chant.*[342] (Grifo nosso)

A música entra diretamente neste poema através do salmo. Fruto da experiência do povo hebreu, este salmo é a expressão comunitária da alegria pela vida em plenitude, atribuída à obediência da palavra divina. O eu-poemático encontra-se em trevas, na maledicência, mas, grita pela ação divina para o transformar. Existe ainda uma síntese cultural neste poema quando o salmo como elemento cristão se mescla às danças *sereres* que conduzem ao transe. Por outro lado, não haveria aqui uma aproximação com os outros dois poetas em foco ao chamar seus poemas de "canto"?

10.2.2 No corpo dos poemas

Considerando-se o registro de trechos de obras musicais no corpo dos poemas, primeiramente nos whitmanianos, nota-se, na coleção T9 – *Autumn rivulets* - "The Singer in the prison" (p. 398-400), o refrão de um 'estranho e antigo hino' dominical entoado pela

---

[342] [*Laetare Jerusalém et...* Eu digo bem alegre-se meu coração / Vazio e vasto como uma peça fria – mais lágrimas, Senhor, em tua mãos tão calmas. / Alegre-se sobre a asa cheia de neve dos telhados altos quando fulmina a face da aurora. // Alegre-se sobre a Igreja do leite de doce de coco e seu rosto pascal./ Brancas são as crianças, brancos são os homens, e as mulheres de panos e túnicas de grandes flores / e o meu amor sobre a noite das gargantas. / Pelas vozes do dia, pelas vozes da alegria, alegre-se pela mirra e pelo incenso / Por carnes defumadas ricas e pelo transe de danças sereres. // Senhor, alegre-se meu coração, como um domingo de despertar da Europa. / Estou pleno de trevas, meu Deus. Quebre a caixa maléfica / E quebre meu coração, que se desfolhe em puras pétalas de canto].

cantora poemática[343]. Este refrão se repete por três vezes durante o texto poético, a primeira igual à última vez:

> *O sight of pity, shame and dole!*
> *O fearful thought – a convinct soul.*[344] (p. 398 e 400)

intercaladas com uma variação:

> *Convict no more, nor shame, nor dole!*
> *Depart – a God-enfranchis'd soul!*[345] (p. 399)

KRAMER (2004, on line) interpreta o poema como um culto à *mater dolorosa* (não haveria aqui outra aproximação com Senghor, possuidor de um poema intitulado mesmo "Stabat Mater Dolorosa"?).

A voz da cantora (cuja aparência calma perpassa todo o texto poético) transforma a realidade dos rudes homens que a escutam. O memento se torna repleto de lembranças para cada um. A lembrança da mãe, cantando uma canção de ninar e dos cuidados da irmã. A verdade é que existe uma predominância da imagem materna neste poema whitmaniano.

Continuando a análise do uso de trechos de peças musicais, desta feita, no corpo dos poemas dacostianos, temos o seguinte registro:

QUADRO 42 – DCS – Alusão a obras musicais no corpo dos poemas

Expressão	Coleção	Referência intertextual
"concerto wagneriano" /	T2 – *Zodíaco*	"O Anel dos Nibelungos"
"a lira no salgueiro"	T5 – *Verônica*	Salmo 137 (136)

Inicie-se com o trecho poético que contém a citação relativa ao compositor Wagner:

> *Como o concerto wagneriano*
> *Das tempestades sobre o alto oceano,*
> *Passam os ventos sem parar,*
> *Evocando as Valquírias invencíveis,*
> *Nos seus claros corcéis soberbos e invisíveis,*
> *Demandando as nuvens, galopando no ar…* (p. 137)

Trecho já focalizado em análise anterior, os concertos do compositor Richard Wagner colocam em questão a música orquestral do compositor alemão que dividiu em segmentos

[343] De acordo com a 'nota' da página 828, do próprio livro de poemas de Whitman, "o poema celebra a visita da cantora Parepa-Rosa à Prisão Sing Sing".
[344] [Oh visão de piedade, vergonha e doação! / Oh pensamento medroso – uma alma convicta.].
[345] [Não mais convicta, nem vergonha, nem doação! / Parta – uma alma libertada em Deus!].

contrários a música do século XIX. Música grandiosa, mágica, fruto de embasamento em lendas populares e nas leituras de grandes nomes da literatura, quando era jovem, e de convicção na teoria da arte total a ser realizada no drama musical.

Interessante a seleção dacostiana pela citação do artista alemão porque Richard Wagner, juntamente com Franz Liszt, reclamam exatamente uma *"necessidade de maior união entre poesia e música."* ("Alemanha musical", SINZIG, 1976).

Quanto à expressão "a lira no salgueiro", ela se faz elemento poético de "À sombra do salgueiro", poema da coleção T5 – *Verônica*:

Mas foi tamanha a minha desventura,
Que pendurei, muda e quebrada, a lira
No salgueiro da tua sepultura.

O eu-poemático se encontra em estado de desolação máxima pela perda de sua amada. Sem sombra de dúvida, esse trecho dacostiano conduz para o Salmo 137 (136), do livro dos Salmos, do Antigo Testamento da Bíblia cristã: assim como, numa situação de profunda tristeza, no momento em que Jerusalém cai como nação de poder (em 587). O ato de pendurar o instrumento na mesma árvore – o salgueiro – conduz claramente para o elo entre os textos: o salmista no exílio na Babilônia, não consegue cantar com a mesma alegria que cantava no Templo de Jerusalém e o eu lírico está mudo, aos pés da sepultura da amada.

O salmo pertence à classificação de uma súplica coletiva: é um grupo que clama a Javé porque passa por uma difícil situação. Segundo BORTOLINI (2000: 567), *" o salmo é o clamor dos exilados. Nasceu para manter viva a fé no Deus da terra, da cidade, do povo.* (...). É um salmo de resistência contra o imperialismo, a exploração do homem sobre o homem, o desprezo ou deboche pela cultura, religião e folclore de outros grupos ou povos.".

À beira dos canais de Babilônia
nos sentamos, e choramos
com saudades de Sião;
nos salgueiros que ali estavam
penduramos nossas harpas. (Versículos 1 e 2)

Provavelmente, os judeus exilados na Babilônia trabalham como escravos nos campos irrigados pelos canais dos rios Tigre e Eufrates e são desconsiderados em seus costumes e, por isso, penduraram suas liras nos salgueiros num sinal de protesto ao comportamento dos opressores que pediam que eles cantassem os cantos de Sião para a diversão deles.

Léopold Sédar Senghor adota, como Walt Whitman, apenas um registro de trecho de música no corpo de poema seu, quando cita « Paix aux Hommes de bonne volonté », na coleção T1 – *Chants d'ombre*. Trata-se de um trecho do hino do Glória da celebração eucarística católica, em língua francesa, explicitamente destacado no poema « Neige sur Paris » :

> *Seigneur, vous avez visité Paris par ce jour de votre naissance*
> *Parce qu'il devenait mesquin et mauvais*
> *Vous l'avez purifié par le froid incorruptible*
> *Par la mort blanche.*
> *Ce matin, jusqu'aux cheminées d'usine qui chantent à l'unisson*
> *Arborant des draps blancs*
> _ ***"Paix aux Hommes de bonne volonté!"***[346] (p. 21)

O poema evoca a manhã do dia 25 de dezembro, dia em que os cristãos celebram o nascimento de Jesus Cristo. O eu-poemático julga que Paris era uma cidade que estava se tornando muito má e, portanto, Deus a visitou naquele dia, através da neve que purifica como a água, mas que, também por causa do frio natural da neve, simboliza a morte aqui vestida de branco. O hino da liturgia cristã possui o seguinte início:

> *Gloire à Dieu, au plus haut des cieux,*
> *Et paix sur la terre aux hommes qu'il aime.*[347] (MISSEL GRÉGORIEN, 1985 : 11)

O início do canto do glória referido no poema senghoriano tem sua origem exatamente no canto dos anjos, na noite em que nasce Jesus Cristo, relatado no Evangelho de Lucas, capítulo 2, versículo 14 (BÍBLIA, 1995).

Em ambos os textos, nota-se a expressão de louvor a Deus.

10.3. Personagens de obras musicais nos poemas dos três autores

10.3.1. Nos títulos dos poemas

Não se obteve resultado algum no levantamento de personagens de obras musicais na composição dos títulos dos três autores. Neste ponto, eles estão em perfeita concordância.

---

[346] [Senhor, vós visitastes Paris neste dia de vosso nascimento / Porque ela se tornava mesquinha e má / Vós a purificastes pelo frio incorruptível / Pela morte branca. / Nesta manhã, até as chaminés de usina que cantam em uníssono / portando os linhos brancos / _ "Paz aos homens de boa vontade!"].

[347] [Glória a Deus no mais alto dos céus, / E paz na terra aos homens que Ele ama.].

10.3.2. No corpo dos poemas

No corpo dos poemas, existe característica citação deles na obra whitmaniana, como se pode verificar através do quadro 43 abaixo.

Como se observa, os personagens das óperas são citados em apenas duas das dezesseis coleções de poemas de Walt Whitman: T9- *Autumn rivulets* e em T13 – *Sands at seventy.* Destaque seja feito para o poema "The dead tenor" (T13 – *Sands at seventy*) por concentrar o maior número de personagens heróis citados: Fernando, Manrico, Ernani e Gennaro.

Quadro 43 – WW – Personagens de peças musicais nos poemas

Expressão	**Coleção**	**Referência intertextual**
Fernando	T9 – *Autumn rivulets* e T13 – *Sands at seventy*	Herói da ópera La Favorita, de Gaetano Donizetti (1797-1848)
Amina	T9 – *Autumn rivulets*	Heroína de La Sonnambula, de Vincenzo Bellini (1801-1835).
Manrico	T13 – *Sands at seventy*	Herói da ópera *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi (1813-1901).
Ernani	T13 – *Sands at seventy*	Herói da ópera *Ernani* de Giuseppe Verdi (1813-1901)
Gennaro	T13 – *Sands at seventy*	Herói da ópera *Lucrezia Borgia* de Gaetano Donizetti (1797-1848).

Os personagens de óperas sempre que identificados pelo leitor, são fortes evocadores do drama musical em que se inserem, não só da ópera como de um todo musical, mas, o tema interpretado por aquele personagem. Assim é o caso de Fernando ("La favorita" de Donizetti); Amina ("La Sonnambula" de Bellini); Manrico ("Il trovatore" de Giuseppe Verdi); Ernani ("Ernani" de Giuseppe Verdi) e Genaro ("Lucrezia Borgia" de Gaetano Donizetti).

Em Da Costa e Silva, o registro fica por conta de "Valquírias", na coleção T2 – *Zodíaco*. Realmente, Richard Wagner compôs uma ópera que poderia ser lembrada neste momento. Porém, o título do autor alemão encontra-se no singular – *Die Walküre – A Valquíria*. Portanto, tudo parece indicar que as Valquírias citadas no texto dacostianos tratam-se das personagens da ópera. Vejamos o trecho do poema dacostiano que contém a citação:

Como o concerto wagneriano
Das tempestades sobre o alto oceano,
Passam os ventos sem parar,
Evocando as ***Valquírias*** *invencíveis,*
Nos seus claros corcéis soberbos e invisíveis,
Demandando as nuvens, galopando no ar… (p. 137)

A expressão *Valquírias* pode ser justificada pela tetralogia[348], *O anel dos Nibelungos* (*Der Ring des Nibelungen*), que contém a ópera *A Valquíria*. A ópera conta a história de Fricka, esposa de Wotan, impede que Brunhilde, filha e valquíria favorita de Wotan, salve a vida de Siegmund, um dos gêmeos gerados por Wotan e Erda (deusa da terra). As Valquírias eram moças que montavam muito bem.

No entanto, não se tem notícia de que Da Costa e Silva, apesar de ser contemporâneo da estréia da tetralogia de Wagner, na transição de um século (XIX) a outro (XX), possa ter tido contato com a obra wagneriana na forma encenada, pois que não havia ainda casas de ópera no Piauí, ambiente em que o poeta viveu até seus 21 anos, em 1906, quando seguiu para estudar em Recife (PE). De Recife, também não se tem notícia de que o poeta amarantino fosse um apreciador do drama musical. No Piauí, o Teatro Concórdia fechou no ano de 1890, quando o poeta tinha apenas cinco anos de idade. Somente em 21 de abril de 1894, quando o poeta contava com nove anos, foi inaugurado o Teatro 4 de Setembro, mas, ainda assim, não se tem notícia de encenação de óperas naquele recinto, apenas de dramas, comédias, operetas, concertos musicais e outras atividades que não requeriam maiores condições técnicas e espaço mais amplo para uma possível apresentação de ópera wagneriana. O contato pode ter se dado, provavelmente, através do texto dos libretos das óperas wagnerianas, pois a própria correspondência de Wagner dá conta de que esse artista era não somente conhecido, mas admirado no Brasil. Na sua autobiografia, *Minha Vida*, Wagner escreveu que um cônsul brasileiro de Leipzig, chamado Ernesto Ferreira França, baiano, informou-o, em 1857, da admiração nutrida pelo então Imperador brasileiro, D. Pedro II, pelo artista alemão. Os dois interlocutores trocaram várias cartas sobre a doação feita por Wagner dos arranjos das óperas *Rienzi, O Navio Fantasma* e *Tannhaüser*, além de um livro, ao Imperador do Brasil. (cf. "Óperas wagnerianas e Dom Pedro II". SINZIG, 1976).

Em Senghor, não foi comprovada a presença de nenhum personagem de peça musical conhecida.

---

[348] "Ciclo de quatro óperas de Wagner com libreto do compositor, a ser apresentado idealmente em quatro noites consecutivas. As datas de estréia foram: "O Ouro do Reno" (*Das Rheingold*), Munique, 1869; "A Valquíria" (*Die Walküre*), Munique, 1870; "Siegfried" e "Crepúsculo dos Deuses" (*Götterdämmerung)*, Bayreuth, 1876 (a primeira apresentação do ciclo completo)." ("Anel dos Nibelungons", HORTA, 1985).

10.4. Nomes de compositores na obra dos três autores

10.4.1. Nos títulos dos poemas

Uma única recorrência a nome de compositor está no título: "Sahkespere-Bacon's cypher" (p. 555), na coleção T14 – *Good-Bye my fancy*. Shakespeare, o grande autor de tragédias e comédias do século XVII, é também autor de canções que são incluídas nos seus dramas musicais (cf. HOOLE, 1985:2).

O mesmo fato não se repete com os outros dois poetas em análise.

10.4.2. No corpo dos poemas

Walt Whitman usa do recurso da intertextualidade através do nome de compositores no corpo de seus poemas, como se retrata na lista abaixo:

Quadro 44 – WW – Compositores nos poemas

Expressão	Coleção	Referência intertextual
Meyerbeer	T9 – *Autumn rivulets*	Giacomo Meyerbeer (1791-1863), compositor de óperas
Gounod	T9 – *Autumn rivulets*	Charles Gounod (1818-1893). Compositor, regente e organista francês.
Mozart	T9 – *Autumn rivulets*	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Compositor, organista, violinista, violista e regente austríaco.
Luther	T9 – *Autumn rivulets*	Martin Luther (1483-1546). Escreveu letras (e talvez a música também) para hinos e corais.
Rossini	T9 – *Autumn rivulets*	Gioachino Antonio Rossini (1792-1868). Autor de óperas, cantatas, música sacra e instrumental.
Beethowen	T9 – *Autumn rivulets*	Ludwig van Beethoven (1770-1827) – Compositor e pianista alemão
Handel	T9 – *Autumn rivulets*	George Friedric Handel (1685-1759). Compositor e organista alemão.
Haydn	T9 – *Autumn rivulets*	Franz Joseph Haydn (1732-1809). Compositor austríaco.

A primeira observação que brota do quadro acima é que todas as referências a nomes de compositores nos poemas whitmanianos são feitas na mesma coleção: T9 – *Autumn rivulets*, concentradas em "Proud music of the storm" (422-428).

Os três primeiros compositores da lista acima estão no mesmo trecho poético, aliás, já explorado no item 9.1.2, quando se abordou os títulos musicais no corpo dos poemas:

> *I hear **Meyerbeer**'s Huguenots, the Prophet, or Robert;*
> ***Gounod**'s Faust, or **Mozart**'s Don-Juan*[349]. (p. 425)

Giacomo Meyerbeer foi Pianista, nascido de família tradicionalmente formada de músicos, compõe óperas sérias como as que são citadas por Walt Whitman: "Robert le Diable" e "Huguenots". (HORTA, 1985: 237).

Charles Gounod era organista, regente e compositor. Possui uma música delicada e melodiosa. Tem influenciado toda uma geração de compositores.

O austríaco Wolfgang Amadeus Mozart foi, além de compositor classificado como um dos maiores da história da música, organista, regente, violinista e violista. Era músico de precocidade assustadora, aprendeu a tocar teclado com três anos e a compor aos cinco. Entre suas principais composições, estão: ópera, músicas para balé, sinfonias, concertos, música para orquestra, música religiosa, música de câmara (quartetos e quintetos de corda, de flautas, de oboé, sonatas e canções. É surpreendente a versatilidade de domínio na composição. (cf. KENNEDY, 2004: 494 – 497).

Também citado na parte 9.1.2., Martin Luther, como vulto religioso, foi o reformador da igreja protestante e como músico, tocava alaúde e flauta e compôs a letra (e provavelmente a melodia) de muitos corais e hinos, sendo um dos mais conhecidos aquele citado pelo poeta americano: "Ein feste Burg ist unser Gott", já analisado anteriormente nesta pesquisa.

O italiano Gioachino Antonio Rossini, que também já teve títulos de suas obras explorados no item 9.1.2., é um inovador no sentido de imprimir mais sentimento nos recitativos. Antes dele, os recitativos eram meras recitações feitas com o acompanhamento de apenas um instrumento. Com Rossini, toda a orquestra se faz ouvir no acompanhamento e a própria voz solo do recitativo ganha sentimento, tornando-se extremamente musical, no sentido puro do termo (cf. FANER, 1951: 31). Essa maneira de lidar com o texto cantado parece envolver e provocar o poeta que seleciona as óperas[350] que, com certeza, mais o impressionaram, para entrar no texto de seu poema "Proud music of the storm".

---

[349] [Escuto "Huguenots", o " Prophet", ou "Robert" de Meyerbeer, / "Faust" de Gounod e "Don Juan" de Mozart.].

[350] Neste poema, são citadas também: *Huguenots*, *the Prophet* e *Robert*, de Meyerbeer; *Faust* de Gounod e *Don Juan* de Mozart.

Talvez o mais conhecido músico depois de Bach seja o alemão Ludwig van Beethoven, citado no seguinte trecho de poema de Walt Whitman (já mencionado no item 9.1.2.):

> *I hear the annual singing of the children in St-Paul's Cathedral;*
> *Or, under the high roof of some colossal hall, the symphonies, oratorios of* ***Beethoven****,* ***Handel****, or* ***Haydn****;*
> *The Creation, in billows of godhood laves me.*[351](p. 427)

Segundo KENNEDY (2004: 61), a importância de Beethoven para a história da música é a emancipação e democratização da música, compondo desde as necessárias peças religiosas para os ofícios litúrgicos até as mais elaboradas e plenas de virtuosismos. Apresenta uma vasta produção, percorrendo desde a ópera, passando pelas sinfonias, concertos, músicas para orquestra, sonatas para piano, música de câmara, corais e canções. Compõe com Bach e Brahms o trio dos grandes 'Bs' da música universal.

Ainda é KENNEDY (2004: 317-319) quem relata um fato inusitado na vida do alemão Georg Friedrich Händel: estudou Direito na universidade de Halle e, somente depois da morte do pai é que se tornou um músico 'full-time'. Trabalhou principalmente com a ópera, na cidade de Londres, onde, naquela época, era dominada pela ópera italiana. Compôs, ainda, música religiosa, oratórios e cantatas.

O último autor da lista de Walt Whitman é Franz Joseph Haydn. Dono de uma precocidade semelhante à de Mozart, começou a estudar música com cinco anos de idade. Foi amigo de Mozart e professor de Beethoven (com quem não mantinha um relacionamento fácil). KENNEDY (2004: 328) aponta a música vocal: oratórios, missas, óperas, como a preciosidade da produção haydniana.

Portanto, é mais uma vez, visível a atração de Walt Whitman pela música vocal e pela ópera.

Diferente de Walt Whitman, o corpo dos poemas dacostianos usa tal recurso, como se verifica no seguinte quadro:

Quadro 45 – DCS – Compositores nos poemas

Expressão	Coleção	Referência intertextual
Concertos wagnerianos	T2 – Zodíaco	Richard Wagner
Horácio	T5 – Verônica	Quintus Horatius Flaccus (65 – 8 a.C. (Pentâmetro) Odes.

[351] [Escuto o concerto anual das crianças na catedral de São Paulo, / Ou debaixo do telhado alto de alguma sala de espetáculo, as sinfonias, os oratórios de Beethoven, Handel ou Haydn; / *A Criação* em jorros de divindade, lava-me.]

A primeira expressão chama em cena o compositor alemão Richard Wagner, que, apesar de ser autor de treze óperas, das quais, a maioria está considerada entre a melhor produção de obras músico-dramáticas da história da música (TAYLOR, 1980: 393), e que atraía seus espectadores pelo espanto, pela surpresa, não exerce força pelo aspecto vocal, mas, pelo instrumental. Daí a especificação de 'concertos'. Não seria essa a intenção do poeta piauiense no poema *A Ventania*? Não seria a ventania portadora de um som semelhante àquele que é produzido pelas cordas wagnerianas, na sua tetralogia, *O anel dos Nibelungos* (*Der Ring des Nibelungen*)?

A pessoa do poeta Horácio conduz o leitor para os seus livros de Odes. A evidência é a que segue:

> *Que somos nós? – Pulvis et umbra sumus*
> ***Horácio**, o teu pentâmetro latino,*
> *No mais sábio e conciso dos resumos,*
> *Diz o que é a vida em face do destino.* (p. 252)

Horácio, poeta latino, nascido *Quintus Horatius Flaccus*, do século I a. C., é o modelo de equilíbrio e de medida desde os clássicos do Renascimento (cf. HOUAISS, 1982). Nos seus quatro livros de Odes, ou canções, Horácio diz, em versos de cinco pés, o que é a vida (D'ONOFRIO, 2000a: 117-118). Por isso, talvez, o título dacostiano *memento* – obra que resume o que é essencial de um assunto.

Por outro lado, a expressão *memento homo...*, título do poema dacostiano, possui um significado também muito próprio para esta análise: esse é exatamente o começo da fórmula, em língua latina, pronunciada pelo padre, no dia de Quarta-feira de cinzas, quando marca a fronte dos fiéis com a cinza: *memento, homo, quia pulvis es et in pulverum reverteris*[352] (LE PETIT... 2001: 1094). Vários são os elementos do contexto intratextual que possibilitam essa leitura: as reticências deixadas no título do poema, a referência à procedência do homem (do pó), e a própria temática desenvolvida no texto, da transitoriedade da vida.

Em Senghor, diferente dos dois autores anteriores, não se verificou nome de compositores nos seus poemas.

---

[352] [lembra-te, homem, que és pó e ao pó retornarás].

10.5 Um caso de intratextualidade

Um traço que marca a obra whitmaniana diferentemente dos outros dois autores é a intratextualidade. Conceituada por Genette como sendo uma referência que o autor faz à obras de sua autoria, veja-se no quadro abaixo, a demonstração do uso deste recurso feito por Walt Whitman:

Quadro 46 – WW – Intratextualidade em T13 – *Sands at seventy*

Expressão	**Referência intratextual**
In Cabin´d Ships Thee Old Cause Poets to Come Paumanok Song of Myself Calamus Adam Beat! Beat! Drums! To the Leaven´d Soil Trod Captain! My Captain! Kosmos Quiksand Years Thoughts Thou Mother with thy Equal Brood	Poemas (canções de Walt Whitman)

Como o próprio Whitman classifica, esses quatorze títulos são referentes a "canções" de sua autoria, incluídos nas coleções anteriores de poemas. Isso tudo é perfeitamente explicável através do pensamento de Mikel DUFRENNE (1987: 154-155), sintetizado na seguinte formulação:

> *Car le poème doit être exécuté par la déclamation comme la piéce musicale l'est par le jeu de l'instrumentiste, comme déjà le chant l'est par le jeu de la voix qu'on nomme aussi chant – et cette bisémie du mot dit bien que la musique ne s'accomplit qu'à être jouée et reconnue par l'oreille. Le poème aussi a été appelé chant (...) sans qu'il soit jamais possible de déterminer la frontière où l'on quitte la poésie pour entrer en musique.*[353]

Por causa da intencionalidade de Whitman em produzir poemas para ser executados pela declamação é que se compreende a dupla pertença dessas peças literárias: à poesia e à música. Reside neste fato a atração que os poemas-cantos de Walt Whitman exercem sobre os

[353] [Por que o poema deve ser executado pela declamação como a peça musical se faz pelo toque do instrumentista, como já o canto se faz pela modulação da voz que chamamos também de canto – e esta bissemia da palavra diz bem que a música não se realiza senão quando é executada e reconhecida pelo ouvido. O poema também foi chamado de canto (...) sem que seja jamais possível de determinar a fronteira onde se deixa a poesia para entrar na música.].

compositores. Se, como diz DUFRENNE (149), *l'initiative de l'association appartient le plus souvent au musicien*[354], então, faz sentido o que está no livro de Robert FANER, *Walt Whitman and opera* (1951: 235): *He* (Walt Whitman) *found the musical phrase, a unit of great flexibility and adaptability, far more suitable for his purposes than the lines of standard poetry with their established numbers of accents or stresses*[355]. Faner considera Whitman um músico verdadeiro porque labora com a frase lingüística no nível musical. E, nesta pesquisa, constatou-se que, além da musicalidade do verso, o próprio uso do léxico whitmaniano é repleto de imagens sonoro-musicais.

A pequena quantidade de textos envolvidos na intertextualidade musical dispensa a lematização e a medida dos itens intertextuais dentro do contexto de cada obra. Vejamos através do quadro 46 quais as coleções favoráveis à exploração músico-intertextual em cada obra analisada.

O equilíbrio predomina. Os três autores exploram a intertextualidade com textos musicais de maneira equivalente em número de coleções envolvidas.

Quadro 47 – Coleções favoráveis à exploração músico-intertextual

Walt Whitman	Da Costa e Silva	Senghor
T9 – *Autumn rivulets*	T1 – *Sangue*	T1 – *Chants d'ombre*
T13 – *Sands at seventy*	T2 – *Zodíaco*	T2 – *Hosties noires*
T14 – *Good-bye my fancy*	T4 – *Pandora*	T3 – *Éthiopiques*
	T5 – *Verônica*	T7 – *Élégies majeures*

Em síntese, a partir das evidências demonstradas neste capítulo, conclui-se que a intertextualidade musical é espaço de cruzamento das três obras em estudo, confirmando, os pontos de contato entre os três na sua maneira de ver e expressar o mundo através da arte poética: a música vocal, títulos e trechos de peças musicais, o nome de compositores e de personagens.

[354] [A iniciativa da associação pertence, mais freqüentemente, ao músico,].
[355] [Ele encontrou a frase musical, a unidade de grande flexibilidade e adaptabilidade, muito mais adequada aos seus propósitos que os versos da poesia padrão com seus números de sílabas e acentos estabelecidos.]

11 CONCLUSÃO

A recepção e o estudo de uma obra literária dependem dos elementos através dos quais essa mesma obra é observada. A cientificidade da observação da obra literária requer o tratamento do texto e a sua análise de modo medido e quantificado, até porque é impossível trabalhar com o "achismo", quando o objetivo é explorar o assunto em profundidade acadêmica. Por outro lado, é necessário ter bem em mente que a análise de obras literárias envolve o contexto sócio-cultural onde elas foram produzidas. Seguindo esses parâmetros, pode-se proceder ao mergulho no mar de textos integrantes do *corpus* selecionado, dirigindo-se pelos tópicos sonoro-musicais (formas musicais, menções ao universo sonoro-musical e intertextualidade musical).

Partindo do ponto de vista de que o universal se constrói com a soma de particulares, sem deixar que as diferenças sejam realçadas a ponto de destruir a comunhão, propõe-se uma imediata revisão das técnicas usadas para a abordagem de um texto literário. Em vez de se trabalhar obras literárias como cadáveres, cujos membros são destacados e analisados separadamente, numa desintegração do todo, aqui considerado como semelhante ao conjunto das literaturas de todos os povos, é imprescindível a busca de convergências, dentro da diversidade. Respeitar as particularidades, na direção de uma sociedade, cuja sensibilidade atinja o nível planetário onde homens e mulheres assumam-se como partes de uma unidade,

sem excluídos, aprendendo com a Mãe-Natureza que *"não conhece excluídos nem acumula dejetos. Ela tudo inclui e tudo recicla. Todos são interdependentes e reciprocamente solidários e exerçam sua função em benefício do todo"* (BOFF, 2003b: 58)

Desta fundamentação, conclui-se que é urgente provocar uma abordagem mais humanizada e mais afetiva da literatura, principalmente junto aos jovens, sujeitos em maioria no processo de aprendizagem. Atinge-se, assim, o ponto alto da motivação da presente pesquisa: acredita-se que *"a arte, além de ser a linguagem mais compreendida pelos jovens, traz para um mundo movido obsessivamente pelo ter, e não pelo ser, o encantamento e a criação de verdadeiras comunidades de emoção."*(CELESTINO, 2003: 420).

Não estamos sós nessa linha de pensamento, Martin Heidegger afirma que "as estruturas axiais da existência circulam em torno da afetividade, do cuidado, do Eros, da paixão, da com-paixão, do desejo, da ternura, da simpatia e do amor." (apud BOFF, 2003b: 80-81). Blaise Pascal (da máquina de calcular) afirma que "os primeiros axiomas do pensamento vêm imbuídos pelo coração e que cabe ao coração colocar as premissas de todo o conhecimento possível do real."(Idem). Ainda citamos Daniel Golemann (Inteligência Emocional), comprovando ser o sentimento e a afetividade (pathos) a dimensão básica do ser humano. Por fim, recorremos ainda a Wittgenstein, quando diz: "reading is like listening to music. The arts seem endlessly inter-permeable, a set of fluid systems of constructing and reinterpreting, in which the quest for meaning engages all our senses at once[356]."(apud ALBRIGHT, 2000: x, on line).

Portanto, a abordagem da literatura, seja em sala de aula, seja na apreciação pura e simples do amante dessa expressão artística, pode ser bem mais dinamizada e ampliada, no sentido de significação para o receptor, se dirigida pelos elementos artísticos, principalmente pela música. Arte que dispensa o *logos* para provocar identificação com o receptor, a música instaura um relacionamento de harmonia e paz entre os humanos, recolocando-os no universo natural, de onde não podem se desligar sob pena de morrer. É hora, portanto, da humanidade caminhar rumo a uma cosmologia onde *"o humano é sempre parte da natureza e interventor da natureza"* (BOFF, 2003b: 37).

Da análise músico-literária das obras dos três autores (Walt Whitman, Antonio Francisco da Costa e Silva e de Léopold Sédar Senghor), vários pontos de aproximação brotaram entre eles.

---

[356] [Ler é como ouvir música. As artes parecem infinitamente interpermeáveis, um conjunto de sistemas fluidos de construção e de reinterpretação.].

De início, observa-se, por exemplo, a oralidade, a música do povo que se transmite de geração em geração. Em Walt Whitman, a vida do campo e o trabalho jornalístico forneceram a sedimentação para uma arte dirigida a todos. É patente a importância conferida à música, especificamente vocal e religiosa na obra de Whitman. Não é à toa que o estudioso Galway KINNEL (1974: 54) afirma: *What first strikes me when I read Whitman is the music, what I can only call the mystic music, of his voice*[357]. E continua, explorando no livro *Walt Whitman's autograph revision of the analysis of "Leaves of Grass"*, como a voz pode ser engrandecida pela música: *Whitman has written on this primary subject, the original music of the human voice, how it rescues words and makes them fresh.*[358] (p. 55).

Em Da Costa e Silva, além de suas raízes sociais, encontra-se a característica própria do período que se estende de 1880 a 1922, *"da alta cultura dotada da capacidade de inserção social"*, de combinar as formas chamadas cultas com uma poderosa comunicação popular (p. 45); em Senghor, transpira principalmente a tradição originária da cultura negro-africana, marcadamente oral na transmissão de valores e de conhecimentos, de geração em geração.

A oralidade constatada nas três obras vem confirmar a assimilação dos poemas dos três autores estudados por tantas pessoas espalhadas por várias regiões do mundo. A importância conferida à voz humana coloca-os no centro da atenção de todos quantos têm contato com suas pérolas líricas.

Outra aproximação das suas concepções de música vem através da educação formal nos moldes da cultura européia. Walt Whitman freqüentou a escola pública chamada *District School No. 1*. Era uma escola destinada para pobres, uma escola de "caridade". O dia escolar era sempre o mesmo: começava com a leitura da Bíblia, depois, havia aulas de ditado de gramática, ortografia, vocabulário, aritmética, geografia e caligrafia, com repetições infindáveis de lições. Era utilizado o método lancasteriano[359], com disciplina quase militar e cuja abordagem era estritamente de decorar os assuntos, facilitando o trabalho do professor que, por sua vez, podia dar formação a milhares de alunos com a ajuda de monitores. Dessa formação, com certeza, advém a admiração do autor pela forma da ópera e pelos instrumentos de orquestra.

---

[357] [O que primeiro me toca quando leio Whitman é a música, que eu posso somente chamar de música mística, de sua voz.].

[358] [Whitman escreveu sobre este objetivo primário, a música original da voz humana, como ele recupera as palavras e as faz frescas.].

[359] Método criado na Inglaterra, no início do século XIX (por volta de 1800), por Joseph Lancaster (diretor de uma escola para crianças pobres) e Andrew Bell. Para estimular os alunos, que se destacavam no aprendizado e eram disciplinados, aplicava prêmios e castigos. Teve grande repercussão nas escolas de ensino elementar, chegando também às Américas. (cf. .MÉTODO, 2005, on line; FARIA FILHO et al., 2005, on line).

Antônio Francisco da Costa e Silva faz parte de família burguesa piauiense. Fez apenas o curso primário em sua terra natal, depois, freqüentou a famosa Faculdade de Direito do Recife, onde freqüentou círculos literários. Submeteu-se a concurso para o Ministério da Fazenda e aí trabalhou por toda a sua vida como Fiscal do Tesouro Nacional. Em síntese, também teve sua formação dentro dos moldes europeus, valorizando o conhecimento de conteúdos acima do culto ao corpo ou mesmo da sociabilidade. Portanto, observa-se, além da voz, a presença dos instrumentos de orquestra bem como do compositor Wagner em sua poética.

Léopold Sédar Senghor também não fugiu do esquema da região mais influente do mundo, na época. O seu próprio nome não constitui um nome totalmente africano: Léopold é nome europeu que denota, inclusive, um ambiente católico. Foi educado primeiramente, já subordinado à língua francesa, na cidade de Joal; depois, foi enviado para a missão católica de Ngasobil, com os padres do Espírito Santo; continuou seus estudos no Seminário Menor Lieberman, em Dakar; por último, conclui faculdade com brilhantismo em Paris - o coração do saber naquele começo do século XX. Sua formação européia foi tão acentuada que chegou a prejudicar sua comunicação com a mãe que não compreendia as palavras estrangeiras que o filho falava (cf. poema "Ndessé", em *Hosties Noires*).

Mas, a partir de um nome europeu, Senghor, como numa profecia, é uma confluência das culturas africana e européia: *ngor* em wolof, língua predominante no Senegal, é um título honorífico que, em francês podemos pensar em *votre honneur* e, em português (de onde parece ter vindo o nome para o poeta), "Senhor". Tomando consciência da importância de seu povo e de sua cultura, torna-se o *griot* que fala pelos seus conterrâneos e produz uma obra poética com riqueza inigualável de elementos africanos. As diferenças socioculturais não eliminam a noção de música dentro dos moldes europeus: desde as formas musicais aos elementos da teoria da música, encontrados nas suas peças líricas.

Portanto, mesmo impregnados da cultura trazida no mais íntimo de cada um, vê-se que importante lugar é destinado para a civilização que, na época, era detentora do conhecimento.

Não se pode deixar de focalizar outra confluência entre a visão musical dos três poetas: a presença da cultura greco-latina. Através da educação recebida, os três artistas valorizam, através da seleção de itens lexicais, a civilização clássica e sua música (instrumentos musicais, dança). Figuras da mitologia greco-latina povoam a obra de cada um, mesmo em fusão a elementos cristãos (Walt Whitman, Da Costa e Silva e Senghor) ou da tradição ancestral africana (Senghor).

Faz-se necessário citar a existência da música cristã nessas obras, uma religiosidade mesmo católica perpassa a veia poética. Partimos do conhecimento notório de que a música ocidental está pautada pela base grega dos oito modos litúrgicos, além dos instrumentos que foram legados às culturas européias, do domínio de cerca de 1000 anos da Igreja Cristã durante a Idade Média e, com isso, da música, passando pelos corais de Bach, pelos corais luteranos, quando a música religiosa passa a ocupar um espaço essencial no sentido de exploração de seu poder emotivo, de seu poder de atingir o íntimo das pessoas que a ouvem ou que a cantam, do seu poder de ampliar a exaltação e a união dos que dela participam. Depois de serem catequizados, tanto durante o período de formação escolar como na educação doméstica, em meio a seus familiares, os três poetas usam o vocabulário do universo musical cristão (títulos de hinos cristãos, de salmos, de ladainha).

A pessoa da mãe se constitui ainda em elemento de aproximação dos três. Walt Whitman canta a mãe desempenhando as tarefas de casa, seu perfume quando passa; Da Costa e Silva focaliza sua mãe rezando; e Senghor, evoca a firmeza nos princípios culturais de sua mãe. Os três usam a imagem da mãe associada à doçura, à meiguice como numa canção de ninar. Essa imagem da mãe vem expressa num mesmo sentido em Da Costa e Silva e Senghor quando incluem o louvor à Maria, mãe de Jesus Cristo, com o canto da Ave Maria.

Enfim, é comum aos três artistas, a mestiçagem, não apenas musical, mas em outros aspectos que sejam considerados em suas obras: em relação ao tempo (o antigo e o novo), em relação ao lugar geográfico (campo/interior e cidade), em relação à cultura (da terra natal e do exílio).

Da Costa e Silva está próximo de Senghor (*nuits chères, nuits amies*) no aspecto da melancolia. A noite e o crepúsculo se fazem presentes na obra dos dois artistas. Mas seria esta melancolia um sinal de tristeza e de morte? As evidências apontam para uma resposta negativa. Em Senghor, esta dinâmica é bem ilustrada no poema "Élégie des circoncis" (*Nocturnes*, p. 200), quando o eu poemático afirma: *Il me fallait mourir*[360] (p. 201). Mas, não se trata de morte como o fim de tudo na vida ; acontece aí o que está no próprio poema, na parte que se classifica como segundo movimento : *Surgisse le Soleil de la mer des ténèbres / Sang ! Les flots sont couleur d'aurore*.[361] (p. 201). KESTELOOT (1986 : 93) interpreta esse poema: *nous comprenons que c'est mourir à l'enfance, bien entendu. La circoncision, comme tout rite de passage, comporte un symbolisme de morte et de renaissance accomplies et une*

[360] [Era necessário morrer.].
[361] [Surgia o Sol do mar das trevas / Sangue! / As marés têm a cor da aurora.].

série d'épreuves[362]. O impulso é a vida, a plena vida – aquela que acontece com a ressurreição. Na verdade, não seria o poema em causa um prenúncio da eleição do poeta para presidente do Senegal? O poema foi escrito exatamente nos anos 60. Na obra de Da Costa e Silva, a morte também não significa o fim de todas as coisas. Como bem afirma o poema « O eterno ciclo », *« A Morte é a própria Vida na infinita / Transmutação das formas da matéria, »* (p. 233).

A presente pesquisa conclui que, sendo os poemas obras criadas para sugerir e não para definir, o método encontrado como mais adequado foi o comparativo. Usou-se do diálogo entre as obras líricas, tendo como vetor a arte musical porque o vocabulário específico da música constitui uma parte importante dos termos privilegiados por Whitman, Da Costa e Silva e Senghor.

Com o auxílio do programa computacional Stablex, foi possível determinar o peso dos itens lexicais próprios do universo sonoro-musical na obra de cada autor, caracterizando-os como mais próximos do comum, do usual (em Da Costa e Silva - +1,10 - e em Senghor - +1,11), ou mais diversificado, na região preferencial (em Walt Whitman - +7,44). Outro dado extremamente importante que se pode extrair da pesquisa feita no programa Stablex são as coleções de poemas onde a música ocupa lugar de maior destaque no discurso poético: *Sea-Drift* (+7,61) em Walt Whitman, *Zodíaco* (+4,01) em Da Costa e Silva e *Nocturnes* (+5,85) em Senghor.

Também é possível concluir que os três universos poéticos se instalam, cada um à sua cultura de origem, com a importância de provocadores dos sentimentos, de valorizadores de sua terra e de sua gente, de cantores das maravilhas, mas também dos sofrimentos e das esperanças que nutrem a sua existência e sua arte.

Como provocadores, os três têm motivado composições musicais sobre seus versos. Walt Whitman aparece como um profundo revolucionário na arte moderna. São inúmeros os artistas que compõem músicas tendo como texto ou como inspiração os poemas de Whitman. São músicas dos mais variados estilos, desde as ditas populares às eruditas, como é o caso do alemão Paul Hindemith, a quem é dedicado todo um capítulo do livro de KRAMER (2000: 89-107); dos músicos ingleses, tem-se notícia de que desde 1884 usam os versos whitmanianos (p. 25-42); e entre os alemães, não apenas a música, mas, a política, os movimentos de jovens, os movimentos sexuais, as subculturas e as outras artes (p. 43-63).

---

[362] [Compreendemos que se trata de morrer para a infância, bem entendido. A circuncisão, como todo rito de passagem, comporta um simbolismo de morte e de renascimento realizado e uma série de provas].

O diálogo se trava quando os três autores usam a música como recurso de sua produção poética, principalmente evidenciada tanto nos títulos como no corpo dos poemas, distinguindo-se aí formas musicais, menções ao universo sonoro-musical e à intertextualidade musical. Os títulos dos poemas são convergentes em nada menos que seis temas musicais: canto, lamento/melancolia, saudação/louvor e nos elementos de música: profissão de músico, tempo e emissões sonoras.

A exploração das formas musicais citadas nos poemas colocou Da Costa e Silva em destaque pela variedade (24) citada, deixando Walt Whitman em segundo lugar (com 12) e Senghor em terceiro (com apenas 3). Também foram determinadas as coleções de poemas que mais abrem a possibilidade de estudo detalhado das formas musicais, inclusive apontando qual aquela que possui maior peso lexical na variável: *Memories of president Lincoln*, de Walt Whitman (*carol*), *Sangue*, de Da Costa e Silva (*hinos*) e *Poèmes perdus* de Senghor (*blues*).

Comprovou-se, ainda, que as mesmas coleções de poemas que lideram o peso lexical dos itens sonoro-musicais, de maneira geral, são as mesmas que estão no ápice da lista quando se considera o aspecto das menções ao universo sonoro-musical (sem considerar as formas musicais). As menções detentoras de maior destaque dentro das variáveis são: *endlessly* (Walt Whitman), *lento* (Da Costa e Silva) e *choeur* (Senghor).

Detalhando sobre a menção aos instrumentos musicais, constataram-se nove pontos de diálogo espalhados nas três famílias: cordofones, aerofones e idiofones. Neste aspecto, a obra whitmaniana confere maior peso lexical para *drums* (em *Drum-taps*) e *harps* (em *Autumn rivulets*), aproximando-se de Da Costa e Silva que apresenta também os 'tambores' como item preferencial. A percussão e o ritmo continuam valorizados e preferidos em Senghor, através do *tam-tam* (em *Éthiopiques*) e dos *tabalas* (em *Poèmes divers*). Senghor inclui ainda as *flûtes* (em *Nocturnes*) como instrumento musical de preferência, para compor o contexto da composição feita à luz do luar.

O último aspecto explorado como fonte de diálogo entre os autores foi a intertextualidade musical quando se constatou que música vocal, títulos e trechos de obras musicais, além do nome de compositores e de personagens de dramas musicais, são pontos de ligação entre Walt Whitman, Da Costa e Silva e de Senghor.

A conversa que se realizou entre os três poetas, neste trabalho, é um pouco do que se pode oferecer, como especialista nos assuntos envolvidos, para o *"processo de dialogação global entre todos os povos,(...)"* (BOFF, 2003b: 48), proposto por Leonardo Boff. É com gratidão que se reverencia a existência de tais expoentes da arte literária, no sentido de serem

portadores, através do imaginário, da chama holística, acolhendo e respeitando o cosmos do qual é parte e no qual está inserido.

As três poéticas estão em sintonia quando ultrapassam o gênero tradicional (a literatura pura e simples) como camisa de força, pulando para a música a fim de dar vazão à sua imaginação criadora. Neste sentido, é mais uma transgressão de fronteira, desta feita, de campos artísticos. A verdade é que mesmo quando não fazem a mesma referência explícita, pode-se perceber a impressão que causa no receptor literário em termos de tema e de tom musical (maior ou menor), que anima um mesmo sentimento já cristalizado e universalmente assimilado.

Todas as conclusões atingidas por esta pesquisa permitem afirmar que os três autores aqui explorados participam da alma musical do seu país e que a intencionalidade literária de cada um está ligada ao nacional, mesmo quando citam clássicos da música universal, fazem-no utilizando referência de artistas também comprometidos com o espírito popular. Numa configuração sócio-cultural, pode-se dizer que eles saem do folclore superficial e vão até a alma do país, sendo simples e mais gerais, no que diz respeito ao uso da língua. Daí a importância que assume o povo, de maneira geral, expresso através de tipos e de profissões, nas três caudalosas obras analisadas. Olhando, por exemplo, para Da Costa e Silva, vê-se que a classe social em que o autor vive não corresponde à sua opção político-artística porque o seu eu poemático está na posição de pessoa comum, entre vaqueiros, lavadeiras e lavradores. É semelhante ao que acontece com a obra de Vinicius de Morais e de Chico Buarque. Essa particularidade, porém, não os limita, pelo contrário, é início de vôo, é largada para o universal. Isso se torna essencial no estudo da literatura porque o leitor/ouvinte penetra, através das praias de silêncio criadas propositadamente, e participa da criação poética, conferindo o toque necessário para a absorção da obra de arte como extensão de si. E trabalhando o que brota do íntimo dos alunos é que se atinge uma perfeita ação da obra literária na sociedade e na academia.

Finalmente, os povos podem até falhar ao tentar se entender pelas línguas, mas, com certeza, consegui-lo-ão pelo viés da música (ou pelas artes) porque a pregnância dos textos pela arte dos sons corresponde a uma visão existencial, nacional e ultra-nacional.

GLOSSÁRIO DE TERMOS DO UNIVERSO SONORO

O glossário está organizado por ordem alfabética, em português, com as expressões correspondentes em língua inglesa e francesa, na medida da necessidade dos textos explorados.

ABOIO

Por se tratar de uma especificidade da música nordestina, principalmente da música piauiense, e um tanto desconhecida fora dessa região, dedica-se um espaço mais amplo à sua análise.

A palavra *Aboio* é conceituada por FERREIRA (1988) como *"Melopéia plangente e monótona com que os vaqueiros guiam as boiadas ou chamam os bois dispersos"*. Portanto, o *aboio*, como é encontrado caracteristicamente no sertão do Nordeste brasileiro, não constitui uma toada, no sentido que se lhe confere geralmente, canto com letra, com versos; o *aboio* é antes um vocalize, uma simples articulação sonora, sem interesse de formar uma letra.

Aboio parece ser um vocábulo criado pela própria língua portuguesa falada no Brasil, não muito antigo; segundo Câmara CASCUDO (1969), não deve ser anterior ao século XIX, mas com todos os indícios de uma origem oriental, apresentando semelhanças com os cantos melopaicos da África muçulmana e da Costa de Marfim (p. 29).

Sobre a forma musical do aboio, Mário de ANDRADE (1999), diz que: "o aboio é certamente uma das formas mais elevadas e determinadas da doutrina spenceriana[363] da música ter derivado da linguagem oral".(p. 2)

Detalhando um pouco mais a respeito desse canto, Câmara CASCUDO (1969), no seu respeitado *Dicionário do Folclore Brasileiro*, afirma que o canto finaliza sempre por uma frase de incitamento à boiada: *"ei boi, boi surubim, ei lá."* Mas é só no final da entoação de vogais, em estilo melismático. A melodia do *aboio* parece ter semelhança com os modos e tons antigos dos gregos, sucedendo-se em graus conjuntos da escala diatônica.

Em se falando de registro desse tipo de canto, é praticamente impossível grafá-lo. Cascudo chega até a comparar: *"um aboio no pentagrama é um pingüim no Saara"*. (p. 28). Neste sentido, o jovem Juvêncio Mendonça, pesquisador que trabalhava sob a orientação do

---

[363] "Segundo Spencer [filósofo inglês (1820 – 1903), fundador da filosofia evolucionista], a fala excitada, a fala organizada sob a influência das comoções intensas, os jeitos de alegria, e espanto, de horror, os chamados que quando não correspondidos, se repetem mais intensos e mais agudos, são já manifestações de canto e atingem muitas vezes verdadeiros sons determinados e musicais".(ANDRADE, 1999:2).

famoso folclorista, afirma que seria de "*maior facilidade e exatidão figurá-la no ritmo livre e quironômico do canto gregoriano*".(Idem)

José de Alencar, citado por CASCUDO (op. cit., p. 26): "Quem tirasse por solfa esses improvisos musicais, soltos à brisa vespertina, houvera composto o mais sublime dos hinos à saudade". É, pois, principalmente, um canto de execução individual, solista, subjetivo, entoado livremente.

E quando é que se canta o *aboio?*

Algumas horas são mais apropriadas para se entoar o *aboio*: para orientar o gado no mato, pela voz conhecida do vaqueiro; vendo o gado entrar no curral, geralmente sentado no mourão da porteira; nas estradas, a qualquer hora do dia, guiando o boiadão, em longas caminhadas com o gado, transportando-o de um lugar para outro. Câmara Cascudo faz o registro: "*Quer no coice (atrás) ou na guia (adiante) da boiada, o vaqueiro sugestiona inteiramente o gado, que segue, tranqüilo, ouvindo o canto*".(Idem).

O *aboio* marca a obra de arte de vários autores e compositores brasileiros. Caetano Veloso e Gilberto Gil, no seu disco *Tropicália 2*, exibem uma faixa com a música *Aboio*, de Caetano Veloso, a qual recebe o seguinte comentário de Luiz TATIT (1994), em *Semiótica da Canção*: "*a passagem das interjeições, utilizadas pelos boiadeiros que conduzem o gado, para um nível de canto musicalmente estabilizado, na medida em que a fala deixa de ser fala em nome de uma duração pura que se fixa nas vogais.*" (p. 265).

AEROFONES

Instrumentos musicais cuja produção do som é produzida por uma coluna de ar que passa pelo corpo do instrumento.

ALELUIA

Palavra de origem hebraica – *hallelujah* – que significa "Louvai a Deus" (cf. SINZIG, 1976). Designa a forma musical própria da celebração cristã, entoada antes da proclamação do Evangelho de Jesus Cristo. Canto de júbilo, geralmente curto, composto de duas partes principais: um refrão que repete várias vezes a palavra "aleluia" e um versículo tirado do Evangelho, cantado freqüentemente em forma de salmodia.

ANTÍFONA

Pode se constituir tanto de uma parte da interpretação de um salmo ou de um cântico como de um tipo de canto, propriamente dito.

Quando constitui uma parte de um salmo ou cântico, é formada de um versículo bíblico cantado antes e/ou depois da peça principal.

Quando, no entanto, constitui sozinho, um canto, é um texto de louvor, geralmente composto por teólogos medievais. São muito conhecidas as antífonas de Nossa Senhora, começadas com *Salve!* ou *Ave!*, como *Salve Regina*. Ainda se têm no Missal Romano as antífonas próprias para as diversas partes da celebração eucarística: antífona de entrada, antífona de comunhão, etc...

ÁRIA

Forma musical que confere destaque para a voz do solista ou dos solistas. Diferente da Balada, épico-lírica, por ser de caráter lírico, cantando os sentimentos do "eu".

Tem-se notícia de registro da palavra *Ayres* (em português antigo), repetida várias vezes, na relação de obras da biblioteca de Dom João IV[364], designando melodias e toadas. Atualmente, o termo ária é empregado para composições destinadas ao canto solista acompanhado de orquestra. Esse canto pode fazer parte de uma ópera (mais freqüentemente), de um oratório ou de uma cantata (mais raramente). A ária é muito encontrada nas óperas do período que se estende aproximadamente de 1650 a 1750. (cf. SINZIG, 1976)

Estruturalmente falando, a ária possui, inicialmente (século XVI) estilo estrófico, passando por um período não-estrófico, chegando ao barroco com sua organização formal definida como *ária da capo*, composta de duas partes A e B, com a repetição da parte de abertura – A – no final, resultando numa execução ABA. Esse tipo de ária só perde terreno em fins do século XVIII.

ARRABIL

Instrumento de duas a cinco cordas friccionadas, é também conhecido como um tipo de viola tocada com arco. É de origem moura, do século VII. Segundo ANDRADE (1999: 25), possui outras denominações: arrabel, ayabeba, rabé, rabeb, rabel, rabil (citada inclusive por Gregório de Matos, no poema "A jornada que fez o poeta..."), rebab e rebebe.

BALADA (Pt.) / BALLAD (Ing.) / BALLADE (Fr.)

É indispensável que se considere um pouco da evolução dessa forma musical, através da história, pelo menos, a partir de sua origem, passando pelo valor adquirido em cada uma das três culturas envolvidas nesta pesquisa: de língua inglesa, de língua francesa e a brasileira.

---

[364] Rei de Portugal a partir da Revolução de 1640 e que teve importância na história da música portuguesa.

Massaud MOISÉS, na sua *Criação Literária* (1989: 285-296), coloca de maneira bastante esclarecedora e objetiva o conceito e as características da citada forma: *Balada* seria sinônimo de *dançar* considerando-se a origem do Provençal *balada* que, por sua vez, já provinha de *ballare*, do Baixo Latim.

O *Dictionnaire de la musique* (1996) toma o termo *ballata* oriundo do italiano *ballare* para narrar a existência da forma musical no período de dois séculos: do XIII ao XV, ficando fora do contexto até a segunda metade do século XIX, quando renasce, notadamente em Florença.

Inicialmente, expressão para designar ação de dançar uma canção coreográfica, passou a ser empregada na literatura com o poeta medieval Adam de la Halle, no século XIII. Era um tipo de arte popular mais relacionado ao folclore, sendo transmitida oralmente, cujo texto se modificava constantemente. Despertou a atenção dos mais eruditos, na fase pré-romântica, no século XVIII e, em 1765, tem-se o *Reliques of Ancient English Poetry*, de Bishop Percy, considerada primeira coletânea desse tipo de arte poética.

No século XIX, surgem as *drawing-room ballads*, baladas mais rebuscadas, mais eruditas, freqüentemente apresentadas nos *concertos de baladas*. (cf. MOISÉS, op. cit. p. 286).

Por ser uma das mais primitivas formas poéticas, verifica-se o uso desse termo em culturas diversas. Primeiramente, vejamos *Ballad*, na cultura inglesa: *"simple song or poem especially one that tells a story"*[365] (OXFORD 1990). D'ONOFRIO (1999: 92) realça o aspecto narrativo da balada: *"poema lírico pode conter uma mini-história"*. Podemos dizer que se trata de um poema narrativo e cantado em que letra e música têm igual importância. Moisés (op. cit., p. 285) acrescenta as características: *"melancólico, fantástico ou sobrenatural"*. Afirma o *Dictionnaire de la musique* (1996) que a balada inglesa que foi cantada pelos menestréis do século XIII, não é mais tratada pelos músicos do século XVI. O termo renasce mais tarde (por exemplo em Keats), como peça narrativa. Por fim, o termo é empregado no *jazz* para uma canção sentimental.

A segunda cultura que enfocamos é a francesa, com sua *Ballade.* A princípio, era uma forma erudita da poética francesa do século XIV. Tinha uma expressão cantada com origem na canção trovadoresca (*chanson trouvère*). Geralmente era formada por três estrofes de oito versos, sendo o último verso repetido em todas elas, como um refrão. Depois do século XV, a *balada* continua constituída de três estrofes que agora podem ter oito ou dez versos e é

[365] [Canção ou poema simples especialmente aquele que conta uma história].

seguido de um "ofertório", o "envoi" francês, um tipo de endereçamento do poema, composto de quatro ou cinco versos, recuperando a *tornada* dos trovadores provençais, com a função de concluir e resumir o seu conteúdo. (cf. MOISÉS, op. cit., p. 292).

A estrutura de rimas da *balada* podia variar entre: *ABABBCBC* (8 versos), ou *ABABBCCDC* (10 versos) e no *envoi*: *BBCBC* ou *CCDC*.

O *Dictionnaire de la musique* (1996) afirma que a forma musical *balada* desaparece no fim do século XV.

No Brasil, essa forma chega pela cultura ibérica sem conquistar maiores destaques. No Romantismo do século XIX, vários artistas (Olavo Bilac, por exemplo) fazem uso dessa forma de acordo com o modelo francês. No Modernismo, a *balada* se liberta dos cânones com Oswald de Andrade e Jorge de Lima e caminha livremente na obra de Drummond.

BANJO

"Instrumento dos negros da América, que o trouxeram da África, onde continua conhecido sob o nome de bania. Compõe-se dum pandeiro armado dum braço comprido e estreito. Dedilhando as 2, 3 ou 4 cordas, o tocador bate no pandeiro, acompanhando assim danças e cantos populares." (SINZIG, 1976: 84).

BELL – Ver "Sino".

BLUES

Começando pelo conceito formulado pelo *The concise Oxford dictionary of music* (KENNEDY, 2004): *"Slow jazz song of lamentation, generally for an unhappy love affair."*[366]. Segundo o mesmo dicionário, é uma música escrita predominantemente em tonalidade maior, com a terça e a sétima da tonalidade abaixadas – as chamadas "blue notes". A história do *blues* remonta ao século XIX, aproximadamente à década de sessenta, oriunda da tradição oral, provavelmente da cultura negra. No segundo decênio do século XX, a forma ganha popularidade.

BUGLE

De acordo com KENNEDY (2004: 108) é um "Valveless brass or copper instrument of treble pitch, which wide tube of conical bore, moderate-sized bell, and cup-shaped

[366] [Canção de jazz lento de lamentação, geralmente por um relacionamento amoroso infeliz.].

mouthpiece. Notes are merely a few of those of the jarmonic series, military signalling or (in bugle bands) simple accompanist of marching."[367]. Corresponde ao clarim.

CALAMUS

Vocábulo latino conceituado por SINZIG (1976) como *"nome genérico dos gregos e romanos para flauta."* (p. 119).

CANÇÃO; CARME (Pt.) / SONG; CAROL (Ing.) / CHANSON (Fr.)

Importa conhecer a origem da palavra e o conceito da forma *Canção.* D'Onofrio, em *Teoria do Texto* (2000b), tratando especificamente da lírica, atribui a origem desta palavra à língua latina, mais especificamente a *cantionem*, acusativo de *cantio* – canto, canção indicando *"toda poesia relacionada com a música e o canto"*.(p. 74).

Para HORTA (1985), canção é uma "peça curta para voz solista, com ou sem acompanhamento, em estilo simples.".

Um outro que conceitua a Canção é frei Pedro SINZIG (1976), em seu Dicionário Musical: "pequeno poema lírico em música de caráter popular".

No *Dicionário de Literatura*, dirigido por Jacinto do Prado COELHO (1976), Antonio Coimbra Martins, colaborador do Dicionário, esclarece a questão dos tipos de *canção*. Neste ponto, Martins está em consonância com Salvatore D'Onofrio, apesar deste último distinguir apenas dois tipos de canção: o *popular* e o *erudito.* Martins, no entanto, distingue três tipos: a *Canção Provençal*, a *Canção Italiana* ou *Clássica* e a *Canção Romântica*.

O *Dictionnaire de la Musique* (1996) traz uma vasta informação sobre a canção (*chanson*), distinguindo dois grandes grupos: a *chanson savante* (canção erudita) e a *chanson populaire* (canção popular) e, em ambas as explanações, desenvolve o aspecto histórico.

Na verdade, o que parece claro é que ambos, D'Onofrio e Martins, distinguem tipos simplificados e tipos mais complexos para a *Canção*, apenas com o detalhe de parâmetro: D'Onofrio se baseia na gênese – proveniente do povo de maneira geral, portanto, simples, e no aspecto da elaboração, aquela oriunda de uma classe de intelectuais com conhecimentos sobre a maneira de compor – enquanto que Martins se refere à base histórica – *Provençal*, porque provinha do sul da França, da região da Provença, à época dos Trovadores, do século XI ao XV; *Italiana* ou *Clássica*, criação do Renascimento, do século XVI ao XVIII; por fim,

[367] [Instrumento de metal ou cobre de três alturas, com largo tubo de orifício cônico, pavilhão de tamanho moderado em forma de sino, e embocadura em forma de taça. As notas são apenas poucas daquelas da série harmônica usadas para sinais militares ou (em bandas de clarins) simples acompanhamento de marchas.].

Romântica, predominando a partir do século XIX. Já o dicionário de música da editora Larousse, em língua francesa, aborda todos os aspectos: de origem e de elaboração da composição.

Horta e Sinzig estabelecem seus conceitos a partir unicamente da esfera popular, simples. Não fazem referência às formas mais complexas, mais eruditas da *Canção*.

Carol é uma palavra da língua inglesa, originada do francês – carole – assim conceituado pelo *Dictionnaire de la Musique* (1996): "Chanson qui consiste en um refrain à danser, ce refrain alternant avec des strophes confiées à une voix soliste."[368]. Ainda o mesmo dicionário informa que, depois da Reforma Protestante, essa canção é associada à festa do Natal.

O vocábulo *carme* é de origem latina – *carmen* – e possui sentido tanto na literatura como na música. Na literatura, designa versos líricos, poema, canto. Na música, coincide com a forma musical *canção* (cf. KENNEDY, 2004). Especificamente na composição musical, designa a voz superior que continha o poema, na polifonia acompanhada dos séculos XIV e XV (cf. FERREIRA, 1999).

CÂNTICO (Pt.) / CANTIQUE (Fr.)

O termo Cântico pode ser tomado no sentido elaborado por Mário de ANDRADE, em sua *Pequena história da música* (1980: 36): "As formas musicais bíblicas principais são Salmos, Hinos e Cânticos, criados pelos músicos cristãos". O caráter religioso do verbete é destacado ainda por Tomás BORBA & Fernando Lopes GRAÇA (1962): "O significado de cântico, mesmo nas civilizações clássicas, foi sempre o de canção mais ou menos espiritual". Sinônimo de poema e de hino encontra-se, ainda, o mesmo sentido religioso para a forma de cântico em Literatura Ocidental, de Salvatore D'ONOFRIO (2000a: 199): "Na era cristã nascente (século IV), a poesia é quase totalmente de cunho religioso. São Salmos, Cantos e Hinos litúrgicos". Vemos, aí, o uso da palavra Canto como equivalente a Cântico porque ambos são entoados por uma assembléia litúrgica. São inúmeros os exemplos de referências à palavra Cântico, na Bíblia.

A distinção entre *Cânticos, Hinos* e *Cantos,* grosso modo, seria que o *Cântico* tem uma aplicação basicamente religiosa, tendo um conteúdo relativo ao divino. Enquanto isso, o *Hino* é uma exaltação que não implica conteúdo relativo ao divino, pode ser um hino de um time de futebol como pode ser um hino dedicado a homenagear o santo padroeiro de uma

[368] [Canção que consiste em um refrão para dançar, este refrão alternando com estrofes confiadas à uma voz solista].

comunidade. Finalmente, o *canto* que se caracteriza por ser um texto próprio para ser entoado e cujo conteúdo não se prende ao louvor, à exaltação; possui conteúdo lírico de maneira geral.

A evolução da palavra no *Dicionário Escolar Latino-Português*, organizado pelo prof. Ernesto FARIA (1967), revela que *Cântico* tem sua origem na língua latina – *canticum* – um substantivo neutro, cujo sentido próprio, extraído de Sêneca, o filósofo, é *"canto, canção"*. Na mesma entrada *canticum*, desse dicionário, o segundo sentido focalizado é aplicado ao teatro e já se traduz como *parte cantada com acompanhamento de flauta por um cantor, de pé, ao lado do músico, enquanto que outro ator fazia a mímica.* Portanto, o que parece ser mais convincente é que as palavras *cântico* e *canto* são usadas indistintamente para designar uma forma poética expressa através da música.

CANTIGA

O canto popular oriundo dos menestréis, dos trovadores, na época (século XI) em que as línguas vernáculas surgiam e vinham para substituir o latim, as chamadas línguas neolatinas ou românicas: o italiano, o francês, o português, o castelhano, o galego e o romeno (cf. D'ONOFRIO, 2000a: 153). De tema popular e de melodia leve, não rebuscada, a cantiga é exatamente a expressão do trabalho do campo, com a moenda[369], que se realiza ao som das cantigas, como também acontecia no período medieval, quando a atividade rural era o centro da vida.

Para SINZIG (1976), esta forma tanto literária como musical constitui-se de "*versos a serem cantados, quadra para cantar*".

No livro *Literatura: história e texto*, de Samira CAMPEDELLI (1995), *cantiga* é conceituada de duas formas: a primeira, relacionada à música, está incluída entre as primeiras manifestações de literatura em Portugal[370]:

> *Da Provença, região ao sul da França, veio a nova moda poética, que consistia em compor poemas para serem cantados. O trovador (poeta) cuidava da letra e da música, e o jogral, acompanhado de alaúde, flauta, harpa ou de lira, incumbia-se de exibi-las. Eram, geralmente, cantigas líricas em que o sentimento amoroso predominava*. (p. 117).

A segunda conceituação dada pela autora é como forma poética sem relacionar-se à música: "*formada por um mote de quatro ou cinco versos e de uma glosa de oito ou dez versos*" (p. 144).

---

[369] Conjunto de peças (engenho) que servem para triturar ou moer. O mesmo que moinho.
[370] Na Península Ibérica, a cantiga assume três formas por demais conhecidas: cantiga de amigo, c. de amor e c. de escárnio.

No decorrer do tempo, o conceito de *cantiga* se alterou. Na evolução histórica, essa forma remonta às expressões poéticas galaico-portuguesas, quando a poesia ainda não era dissociada da música. Acontecia ao mesmo tempo música, canto e dança.

Com o advento do Humanismo, desenvolvido no século XV, a atividade poética também se expande e se dissocia da música. Nos anos chamados quatrocentos, a poesia trovadoresca tinha entrado em decadência, sendo suplantada por uma nova maneira de fazer poesia. Não constituía mais aquela poesia para ser cantada, sua estrutura não favorecia à musicalização. Adquiria uma expressão rítmica independente.

Chega ao Brasil e é logo assumida pelos artistas locais que a multiplicam em suas composições. Algumas são por demais conhecidas como:

> *Tanta laranja madura,*
> *tanto limão pelo chão,*
> *tanto sangue derramado*
> *dentro do meu coração.* (SINZIG, 1976: 129)

Bastante conhecida e cantada nas rodas de brinquedos cantados pelas crianças.

CANTO (Pt.) / Chant (Ing.) / Chant Guimm(Fr.)

Etimologicamente falando, *canto* tem origem na língua latina – *cantus* – um substantivo masculino cujo sentido próprio, de acordo com FARIA (1967), é *"canto (das aves ou das pessoas); daí som (de um instrumento);"*. Daí pode-se iniciar a conceituação de *Canto* como *"um conjunto de sons modulados emitidos pela voz"*. (HOUAISS, 1982). O próprio Houaiss emite ainda o seguinte conceito para canto: *"Arte que se pratica mediante o cultivo da voz."*.

O *Dictionnaire de la musique* (1996) expressa o conceito de canto (chant), relacionando-o com a cultura de onde tem origem: "une des expressions orales de l'homme demeure le reflet de chaque ethnie et de son évolution."[371]

SINZIG (1976) conceitua canto como "*música vocal"*. Seria, portanto, toda e qualquer entoação feita com a voz, do tipo melismático ou silábico. (E o autor do *Dicionário musical* acrescenta mais dois significados para a entrada: "b) *canto, antigamente, era sinônimo de soprano; c) canto, trecho de música para ser cantado; canção ária"*. No último sentido (c), Sinzig abre uma possibilidade para se considerar canto como uma forma musical semelhante à canção e à ária.

---

[371] [uma das expressões orais do homem mantém o reflexo de cada etnia e de sua evolução.].

Visitando um pouco da história das civilizações mais antigas, chegando mesmo à pré-história, constata-se a presença de *canto.* Daí acreditar-se que a música, de maneira geral, começou a existir quando o homem teve necessidade de se comunicar. Então, a partir da observação da natureza ao seu redor, o homem teria imitado os sons que ouvia e um canto brotou de seu âmago!

Houaiss aponta a palavra *Canto* também como composição poética. Neste sentido, os poemas intitulados *canto*, não constituem necessariamente obra para ser cantada. Essa expressão já foi assimilada como forma poética, significando *poesia, verso, poema.* Canto, ainda segundo HOUAISS (1982), designa *cada uma das partes que compõem um poema épico ou didático*. Vale ressaltar, como exemplo, os *cantos*, de Gonçalves Dias e *Os lusíadas*, de Camões (poema épico composto de 10 (dez) *cantos*).

É o próprio Senghor quem conceitua *Guimm* como canto no léxico que acrescentou no final do livro que contém toda a sua obra lírica: *chant, poèm. Mot qui vient du sérère "chant", poème. C'est la traduction exate du grec ôdê*[372]. (SENGHOR, 1990: 428).

CANTOCHÃO

Conceituado como: "melodia sem acompanhamento em que são cantados os textos da liturgia católica romana" (HORTA, 1985), o cantochão "é a forma mais antiga de música ainda em uso no Ocidente" (RAÍZES de um canto sagrado, [s.d]: 5). Tem origem com os primeiros cristãos, quando se reuniam nas catacumbas para rezar em assembléia, transformando o estado de elevação espiritual e sofrimento pela perseguição em música. Forma-se, pois, pela tradição oral, a partir do século I. Alcança o ápice em prática nos séculos VII e VIII. Passa por um momento de decadência e, em 1994, aconteceu uma verdadeira "redescoberta" do também chamado canto gregoriano[373], com o lançamento de um cd dos monges de Santo Domingo de Silos, do norte da Espanha (na verdade, o cd foi relançado, pois já tinha sido gravado há uns vinte anos)

Além do conceito, HORTA (idem) caracteriza a construção melódica: "é ritmicamente livre, acompanhando os ritmos em prosa dos salmos e orações, e tem pequena amplitude melódica, obedecendo a um dos oito modos eclesiásticos". Entre as formas musicais usadas

---

[372] [Canto, poema. Palavra que vem do serere *gim*, "canto", poema. É a tradução exata do grego *ôdê*].

[373] Em homenagem ao papa Gregório Magno (590-604), que promoveu o desenvolvimento do cantochão através de uma *Schola Cantorum* (escola dedicada ao estudo do canto litúrgico e da música) e de um trabalho de coleta, compilação e publicação desses cantos em três livros: "*Graduale* (cantos solos e corais para todas as festas católicas); *Kyriale* (cantos para as partes fixas das missas); e *Antiphonale* (cantos, hinos e orações dos monges)." (RAÍZES..., [s.d.]: 5).

pelo canto gregoriano ou cantochão, estão algumas que são também exploradas pelo poeta amarantino: Hino, Responsório, Aleluia e Antífona.

Oriundo da língua latina, *cantus planus* ou *gregorianus*, chega ao Brasil como cantochão ou canto gregoriano; nas demais línguas a serem envolvidas neste trabalho, possui terminologia semelhante: no francês, é chamado *plain-chant*, e na língua inglesa, *plain-song*.

CARMES - Ver "Canção"

CAROL - Ver "Canção".

CHANSON - Ver "Canção".

CHANT - Ver "Canto".

CHARLESTON

Apesar da ausência do vocábulo nos dicionários específicos de música, constitui-se de reconhecimento geral, não apenas no Brasil, de que *charleston* é um tipo de música, com dança própria, que atinge o apogeu desde a década de 20 até 40, chegando a ser classificada como "música do mundo", por Paulo Moura, no artigo: "Cesária: impossível tanta beleza", sobre um concerto da cantora Cesária Évora, em Londres (cf. MOURA, 2002, on line).

Também em Portugal, é citado num glossário de anglicismos como: "Música e dança norte americana popular nos anos vinte." (INSTITUTO... 2000-2005, on line). Por fim, é no dicionário LE PETIT... (2001), que encontramos os dois sentidos da palavra: *"1. Danse d'origine afro-américaine, popularisée par un spectacle de Broadway (1923), puis danse de société par excellence de la fin des années 1920, aux États-Unis et en Europe. 2. Musique au rythme rapide et syncopé accompagnant la danse du même nom."*[374]

CHOEUR

Denominação dada ao conjunto de duas ou três cordas acionadas ao mesmo tempo, em instrumentos de teclado (piano, cravo) ou de cordas plectradas (alaúde, violão, viola) e que ressoam geralmente em uníssono (cf. *Dictionnaire de la musique* A-J, 1996). De acordo com

[374] [1. Dança de origem afro-americana popularizada por um espetáculo da Broadway (1923), depois dança de sociedade por excelência do final dos anos 1920, nos Estados Unidos e na Europa. 2. Música de ritmo rápido e sincopado, acompanhando a dança do mesmo nome.].

SINZIG (1976), o vocábulo *coro* provém de *choros* grego, que significa um grupo de 12 a 24 cantores que se apresentavam em torno de um altar (*thymele)*, dirigidos por um *choragos*. Também pode designar: o lugar onde se realizam as funções sacras (o presbitério), o lugar onde os cantores se posicionam, dentro de uma igreja (geralmente atrás da assembléia), ou ainda, uma composição musical para ser executada por um grupo de vozes.

CÍTARA

Segundo HORTA (1985: 78), "um tipo de lira grega antiga com três a doze cordas de igual comprimento, estendidas verticalmente entre uma grande caixa harmônica quadrada, de madeira, e uma barra transversal superior.".

CLARIM

Ver também bugle. Segundo HORTA (1985: 79), Instrumento de bocal, com tubo um pouco mais estreito que o da corneta, produzindo timbre mais claro e brilhante. É utilizado no âmbito militar. Munido de pistões, transformou-se no trompete.

CLOCHE – Ver "Sino".

CONCERTO

Pode-se entender esse vocábulo em duas acepções: a primeira acepção é no sentido de uma composição musical, cujo aparecimento data do final do século XVI e começo do século XVII, quando designa obras corais; depois, o termo é usado para determinar obra feita *"para um ou mais solistas e um grupo maior de executantes, normalmente em três movimentos*[375]*"* (HORTA, 1985), idéia que prevalece até nossos dias.

A segunda vertente diz respeito à execução pública de solistas, surgida no cenário mundial a partir do século XVII, mais especificamente em 1664, com Ben Wallington, na Inglaterra, usada por Da Costa e Silva no *Hino do Piauí*:

---

[375] Segundo Frei Pedro Sinzig, no seu *Dicionário Musical*, o concerto tem um plano de construção semelhante ao da *sonata* e ao da sinfonia, distinguindo-se por ser destinado à execução de um ou mais solistas com o acompanhamento da orquestra. A sonata seria destinada a um instrumento e a sinfonia, à orquestra. *"A forma do c., desde Mozart, é a da sonata e sinfonia; a dupla apresentação dos temas é substituída por uma breve pela orquestra, e outra desenvolvida pelo solista, seguindo-se freqüentemente uma fantasia sobre os temas principais."* (SINZIG, 1976).

CORDOFONES

Instrumentos musicais cuja produção de som acontece através de cordas que vibram, são friccionadas, percutidas ou beliscadas.

DIRGE - Ver “Lamento”

DITIRAMBO

Atualmente, considerado como um canto de caráter entusiástico, às vezes, até exagerado, chegando próximo ao delírio. Por essa característica, é chamado também de hino e de cântico. Tem origem no hino ao deus grego Dionísio (Baco), *dithýrambos*, chegando até o português através da língua latina, *dithyrambu*. Na história do teatro musical, encontra-se a seguinte descrição:

> *“Nas origens do teatro grego, canto coral de caráter apaixonado (alegre ou sombrio), constituído de uma parte narrativa, recitada pelo cantor principal, ou corifeu, e de outra propriamente coral, executada por personagens vestidos de faunos ou sátiros, considerados companheiros do deus Dionísio, em honra do qual se prestava essa homenagem ritualística.”* (“Ditirambo”, em: FERREIRA, 1999).

DRUM – Ver “Tambor”.

DYOUNG-DYOUNG

Palavra de origem mandinga e conceituada por Senghor como *“tam-tam Royal de la cour du Sine”*.[376] (SENGHOR, 1990: 428).

ELEGIA (Pt.) / ÉLÉGIE (Fr.) / ELEGY (Ing.) - Ver “Lamento”

FIFE

Pífano ou pífaro. Conceituado por SINZIG (1976) como *“antigo flautim militar que tocava juntamente com os tambores.”* (p. 441).

FLAGEOLET

Vocábulo da língua francesa possuidor de três sentidos, segundo SINZIG (1976): o primeiro designa a própria “flauta de ponta” (doce); o segundo trata de um registro dos órgãos

---

[376] [tam-tam real da corte do Sine].

franceses (que reproduz o som da flauta doce); e o terceiro sentido vem da prática alemã e aponta para os “sons harmônicos dos instrumentos de corda”.

FLAUTA / FRAUTA / FLÛTE (Fr.) / FLUTE (Ing.)

Instrumento de madeira, com orifícios por onde passa o ar e produz diferentes sons.

A partir do conceito de Mário de ANDRADE (1999: 225):

> *Instrumento de sopro direto feito em madeira, metal osso ou cerâmica cujo princípio de produção de som é uma corrente de ar que percorre um ou vários tubos funcionando como ressoadores. A altura do som é determinada pela longitude da coluna de ar vibrante, que por sua vez, depende do comprimento do tubo, como na flauta de Pã, ou da abertura dos orifícios do tubo.”*

É um dos instrumentos mais antigos que tem participado dos momentos musicais das mais diversas civilizações do mundo desde o século IX a.C. Originalmente construída de madeira, é classificada segundo critérios diferentes como: material (terra cozida, madeira, metal), posição de execução (de apito, de bico, ou direta, transversa, nasal), altura (flautim ou piccolo, flauta soprano, flauta alto, flauta baixo), região geográfica (provençal, basca, mexicana, africana, peruana, germânica), período da história da música (antiga, barroca, moderna), e outros. Na cultura grega, era chamada de *aulos* enquanto que na cultura romana era a *tíbia*. A flauta moderna possui 14 orifícios que, fechados total ou parcialmente pelos dedos ou chaves, produz todas as notas cromáticas. É conhecido como um instrumento ágil e fácil para execução de peças musicais com saltos.

Frauta é uma forma arcaica de flauta.

FOLK-MUSIC

Música popular, cuja característica principal é o anonimato do autor. Corresponde à chamada música folclórica e, como tal, é transmitida oralmente de geração em geração. Geralmente, é possuidora de características próprias do lugar onde é praticada. Entretanto, com a difusão oral, adquire diferenças de um lugar pra outro. Embora possuam traços do lugar onde são praticadas, as canções folclóricas possuem algo em comum: a maioria delas é modal. No português, usa-se a expressão música folclórica.

Compreende não apenas os cantos, mas também as danças populares, elaboradas longe dos coreógrafos, no meio do povo.

GRIOT

Categoria social das sociedades da África Ocidental situada em nível intermediário da escala hierárquica. Desempenha papeis importantes nas comunidades como de tradutores, diplomatas (em relações com a corte) e, principalmente, de *"guardiãs da memória*" (BURKE & ELSE, 2002:47). Dentro da tradição oral africana, são os responsáveis pela conservação da cultura, contando a história de sua sociedade através de cantos e de narrativas. Participavam de eventos como batizados e casamentos, cantando os louvores às pessoas aquinhoadas que os remuneravam.

GUITAR (Ing.) / GUITARE (Fr.) – Ver "guitarra" ou "violão".

GUITARRA

Instrumento de cordas, fixadas a um braço dividido em semitons dedilhadas com as extremidades dos dedos. O número de cordas varia de cultura para cultura. Vale destaque a observação feita por frei Pedro SINZIG (1976) sobre a guitarra e sua denominação: "É de notar que a nossa guitarra não é usada em nenhum outro país, e que o instrumento denominado pelos estrangeiros guitarra, tem entre nós os nomes de *violão* e *viola"*.

GUIZOS

Os guizos são pequenas esferas ocas de metal, com furos, que tem dentro um pedaço de metal que produz som ao ser sacudido o instrumento.

HARPA (Pt.) / HARPE (Fr.) / HARP (Ing.)

> Instrumento bastante antigo cujo som é produzido por cordas dedilhadas é, atualmente, usada em orquestras, mas, possui origem entre os povos da Mesopotâmia, aproximadamente em torno de 3800 a.C. Os documentos mais antigos fazem referência ao Egito, em torno de 4000 a.C. ("Harpa", Wikipaedia, 2006)

A harpa mencionada na Bíblia, pelo rei David, era realmente um *Kinnor*, um tipo de lira com dez cordas. Harpas também aparecem nas epopéias antigas e nas pinturas egípcias. Este tipo de harpa, agora conhecida como 'harpa popular', continua a evoluir em muitas e diferentes culturas no mundo (cf. idem).

Passou a figurar na música da cultura da Grécia Antiga, cerca do século V a.C. e de lá, chegou até nós. A harpa moderna (principalmente no ocidente) tem forma triangular, com uma coluna (pilar) fixada sobre um pedestal que lhe dá sustentação (*Dictionnaire de la musique*, 1996). Somente a partir da segunda metade do século XVII é que foi desenvolvida a harpa de alavanca, depois de pedal - a chamada harpa de concerto.

HINO (Pt.) / HYMN (Ing.) / HYMNE (Fr.)

Na cultura grega antiga, o *hino* era um poema cantado em honra de uma divindade; era principalmente reservado aos cultos religiosos aos deuses como Apolo e Dioniso. Constituía-se de um *"canto de um coro, que se colocava de pé ao redor do altar, para ser acompanhado de uma lira. Quando o pean*[377] *para Apolo e o ditirambo para Dioniso foram desenvolvidos, o hino se tornou limitado para o culto de outros deuses".*[378]

O culto cristão, afirma o Dictionnaire de la musique (1996), "fait de l'hymne um genre liturgique à part, généralement chanté à la fin des principales heures."[379]

Segundo o texto dos Estudos da CNBB[380], n. 79, (Em DOCUMENTOS..., 2005: 260), os hinos nascem no Oriente, "*propagam-se pela Europa, atingindo seu pleno amadurecimento com S. Ambrósio (+397).*".

Na liturgia católica, o hino será o responsável por introduzir o povo no sentido da festa que se inicia. Daí porque, no Ofício Divino, rezado principalmente por aqueles da hierarquia da igreja católica, cada celebração se inicia com um hino, exceto em algumas, principalmente festividades da Semana Santa e dos defuntos, mantendo a sintonia com as tradições romanas que não os admitia na liturgia.

O *hino*, na cultura ocidental hodierna, não é próprio apenas das festas religiosas; há hinos para as mais diversas circunstâncias, os chamados hinos *circunstanciais* (HORTA, 1985), que assumem o nome de *cívicos:* Hino Nacional, Hino à Bandeira, Hino da Independência; os *alusivos:* hinos de escolas, de movimentos populares; há ainda os *esportivos:* hinos dos times de futebol ou de outros esportes; e outros, de acordo com a ocasião a que se destinam.

---

377 "Canto dos gregos em honra de Apolo" (SINZIG, 1976: 435).
378 Tradução nossa do texto original: "Sung to be accompainment of a lyre by a chorus standing around the altar. As the paian to Apollo and dithyramb to Dionysus were developed, the hymn became limited to worship of other gods." (In: LYRIC Genres, 2001, on line).
379 [Fez do hino um gênero litúrgico à parte, geralmente cantado no final das horas principais.]
380 Conferência Nacional dos Bispos do Brasil.

A maneira de se executar atualmente um hino é muito simples, visto ser uma peça vocal a ser cantada pelo povo: sendo estrófico, geralmente se alternam dois grupos, ou solista e todos.

IDIOFONES

Instrumentos musicais cujo som é produzido pelo próprio corpo do objeto que é batido, esfregado, arranhado, etc.

INSTRUMENTOS MUSICAIS

"Qualquer objeto usado para produzir sons musicais" (HORTA, 1985). São classificados de acordo com características comuns, formando as famílias dos instrumentos. Nesta pesquisa, usa-se a classificação cujo critério é o que produz o som naqueles objetos: o sopro (aerofones), a vibração das cordas (cordofones), as membranas (membranofones) ou ainda a vibração do próprio objeto quando é batido, arranhado etc. (idiofones).

JAZZ

Vocábulo que se reveste de três sentidos: de um instrumento musical; de uma dança e ainda de um tipo de música.

Como instrumento musical, SINZIG (1976: 329) confere uma detalhada descrição: "Instrumento musical dos negros norte-americanos, consistindo em grande caixa provida de pratos, campainhas, etc. – ao jazzband pertencem mais: o piano, violino, saxofone e banjo."

Como forma de dança consta referência no LE PETIT... (2001: 567): "forme de danse de spetacle d'origine nord-américaine, synthèse de différentes téchniques, exécutée avec vitalité sur une musique rythmée et entraînante selon des styles très variés »[381].

Por último, como tipo de música, é o conceito mais difundido de *jazz*. Originada no sul dos Estados Unidos, entre as comunidades negras, provavelmente de Nova Orleans, no final do século XIX, talvez em torno de 1890. Segundo HORTA (1985: 188), "*Baseou-se nos blues (que resultaram dos spirituals e das canções de trabalho dos negros na década de 1860), no ragtime, na música de banda e na música popular européia;*". Pode-se imaginar a influência exercida pelo jazz na música vocal, no enriquecimento trazido pela forma de composição jazzística, com matizes preciosos e estranhos, no dizer de SINZIG (1976: 329), aos cantos usados pelo povo no trabalho, na oração e no divertimento.

---

[381] [Tipo de dança de espetáculo, de origem norte-americana, síntese de diferentes técnicas, executada com vitalidade sobre uma música ritmada e sedutora segundo estilos muito variados].

A técnica dessa composição se fundamenta largamente sobre a improvisação, com um ritmo bem definido e marcado, com uso freqüente da síncope. Não segue a um único esquema de composição, no decorrer da história, assume vários tipos: o New Orleans Style, o Dixieland (dos brancos sulistas), o swing (das grandes orquestras), o bebop (reação às grandes orquestras, própria para a improvisação de um ou poucos instrumentos destinada à audição e não à dança) (cf. HORTA, 1985: 189).

JOGRAL

Geralmente relacionado a um tipo de interpretação de peça textual, recheada de trechos cantados, realizada por um ou mais grupos de pessoas que se alternam ou se unem em um *tutti.*

KHALAM

SENGHOR (1990: 428) o conceitua como : "sorte de guitare tétracorde. C'est l'accompagnement ordinaire de l'élégie.[382]".

KORA

Descrita em detalhes por BURKE & ELSE (2002: 48):

> *La kora est sans conteste la plus sophistiquée en Afrique susaharienne. Elle se situe entre la harpe et le luth : ses cordes se divisent en deux rangées, l'une de 11 et l'autre de 10. Elles reposent sur un chevalet en bois sculpté, fendu d'une entaille pour chaque corde, au-dessus d'un long manche en bois de rose. (...) L'instrument se pose presque à la verticale sur les genoux du joueur assis, qui pince les cordes des deux mains, avec le pouce et l'index. Les joueurs de kora sont souvent des musiciens très qualifiés, qui apprennent leur art dès leur plus jeune âge.*[383]

LAMENTO / NÊNIA (Pt.) / LAMENTATION / DIRGE / YONNONDIO / THRENI (Ing.) / ÉLÉGIE / THRÈNES(Fr.)

Lamento é uma forma musical, talvez das mais antigas que se tem notícia. Na Bíblia, encontram-se as *Lamentações*, um dos cinco livros conhecidos como "cinco Rolos", lidos

---

[382] [tipo de violão de quatro cordas. É o acompanhamento comum da elegia.].
[383] [A kora é, sem dúvida, a mais sofisticada na África alto-saariana. Ela se situa entre a harpa e o banjo: suas cordas se dividem em duas disposições, uma de onze e outra de dez. Elas repousam sobre um cavalete esculpido em madeira, com um entalhe para cada corda, acima de um longo braço de madeira. (…) O instrumento se coloca quase na posição vertical, sobre os joelhos do instrumentista que toca sentado, plectrando as cordas de duas mãos, com o polegar e o indicador. Os instrumentistas de kora são freqüentemente músicos muito qualificados, que aprendem sua arte desde muito jovens.].

durante as festas judaicas (cf. Bíblia de Jerusalém, 1995: Lista dos livros da Bíblia Hebraica). Essas Lamentações da Bíblia, também em número de cinco, foram compostas pelo profeta Jeremias, numa situação de dor pela deportação de seu povo, quando Jerusalém ficou deserta[384].

Importante notar que, a partir da conceituação emitida para cada forma, existe realmente a correspondência entre a *Lamentação* e o *Lamento.* HORTA (1985: 204) conceitua *lamento* como *"1. Melodia escocesa ou irlandesa oriunda das Highlands, com variações livres, tocada em gaitas de foles em funerais ou outras ocasiões tristes. 2. Peça comemorativa da morte de pessoa ilustre."* Enquanto isso, SINZIG (1976) afirma que *Lamentação* é uma *"queixa, expressão ou canto de mágoa"* e cita o exemplo bíblico de Jeremias. Por outro lado, Mário de ANDRADE (1999: 281) expressa o conceito de Lamento dentro de uma ótica bastante europeizada: *"Ária escrita na forma de melodia acompanhada, semelhante à passacalha, mas de caráter dramático ou elegíaco."*. Neste mesmo sentido, encontra-se o conceito do *The concise Oxford dictionary of music* (KENNEDY, 2004): *"Lamento (It). Lament. In 17th cent. opera, a tragic aria usually placed before the climax of the plot."*[385]

O que permanece entre os conceitos citados é o tom de tristeza, de queixa, de insatisfação, assumido por esta forma de fazer música.

Na mesma linha de composição encontra-se a nênia, consistindo de um vocábulo raro, atualmente. Um tipo de canto fúnebre, entoado principalmente por gregos e romanos que retoma a relação morte e música. Também pode ser encontrada como um simples canto melancólico, triste.

Dirge é apontado como uma nênia pelo *The concise Oxford dictionary of music* (KENNEDY, 2004), caracterizado como um canto fúnebre. A *élégie* é também conceituada pelo mesmo dicionário como *"a song of lament for the dead or for some melancholy event, or an instrument composition with that suggestion."*[386]. Daí porque são consideradas nesta pesquisa como formas correspondentes.

O termo *Élégie* consta como entrada em diversos livros de referência, com sentido equivalente: de acordo com o dicionário LE PETIT... (2002), versão CD-ROM-PC, o

---

[384] Essa não é a única composição caracterizada como lamentação, feita por Jeremias. No livro II Crônicas, encontra-se outra referência: *"Jeremias compôs uma lamentação fúnebre sobre ele. Todos os cantores e todas as cantoras falam ainda de Josias em suas lamentações; é este um verdadeiro costume em Israel. Esses cantos fúnebres figuram no Livro das Lamentações"* (II Crônicas 35: 25). Na liturgia atual, as *Lamentações de Jeremias* são cantadas no Ofício dos últimos dias da Semana Santa (SINZIG, 1976: 343).

[385] [Na ópera do século XVII, uma ária trágica geralmente colocada antes do clímax do enredo.]

[386] [Uma canção de lamento pela morte ou por um evento melancólico, ou uma composição instrumental com aquela sugestão.]

vocábulo *élégie* tem origem na língua grega – *elegeia* – e significa canto de luto (*chant de deuil*); o *Dictionnaire de la musique* (1996), cita também a origem grega do vocábulo como um gênero de poesia da literatura grega, escrita segundo uma métrica particular (o dístico elegíaco) e comumente acompanhado por flautas. Os temas tratados eram primeiramente diversos: vinho, amor, exército, vida política, moral, mas o gênero ficou mesmo consagrado até os dias atuais, sobretudo, aos temas tristes. Quanto à estrutura do poema, segundo KESTELOOT (1986: 93), pode conter até dez partes. A elegia pode ser também o título de peças puramente instrumentais que possuam um tom melancólico; na mesma direção está o *Dicionário de música*, editado por HORTA (1985), quando conceitua elegia como *"canção lenta e plangente."*; ainda em comunhão com o sentido acima citado está o *Oxford concise dictionary of music* (KENNEDY, 2004), quando coloca a tônica do conceito para este gênero de música sobre o aspecto do caráter melancólico: *"A song of lament for the dead of for some melancholy event, or an instrumental composition with that suggestion, such as Elgar's 'Elegy for Strings' anda Fauré's 'Élégie'."*[387].

Thrènes é palavra oriunda da língua grega (*Threnos)* e significa cantos fúnebres naquela cultura. (SINZIG, 1976). Na língua inglesa, esta forma musical é chamada *threnody*.

LIRA (Pt.) / LYRE (Ing.)

Instrumento primitivo da família dos cordofones, acionada por cordas dedilhadas. De acordo com HORTA (1985), foi "descrita pela primeira vez na arte suméria, por volta de 3000 a.C., foi amplamente usada no Egito e na Grécia, atribuindo os gregos sua origem a Apolo ou a Orfeu" (cf. "lira", p. 214).

LITANIA

Etimologicamente falando, *litania* provém da língua grega, mais especificamente de – *litaneîa* – que significa súplica.

Em frei Pedro SINZIG (1976), o vocábulo Litania é considerado sinônimo de Ladainha e constitui um conjunto de invocações ou pedidos que costumam ser rezadas ou cantadas alternadamente".

A Antropologia afirma que a pessoa humana satisfaz seu íntimo quando declara amor, gratidão e lealdade através de expressões diferentes, porém com o mesmo sentido, repetidas vezes. A *Litania / Ladainha* vem de encontro a essa prática, invocando a Deus, a Nossa

[387] [Uma canção de lamento pela morte ou por algum evento de melancolia, ou uma composição instrumental com essa sugestão, como a *Elegia para cordas*, de Elgar e *Elegia*, de Fauré.].

Senhora e outros santos da devoção popular (este vocabulário se justifica porque é usado principalmente na liturgia da Igreja Católica).

Melodicamente falando, a *Litania / Ladainha* pode ser expressa de duas maneiras: uma mesma melodia para as invocações e respostas; ou numa forma variada e mais elaborada de melodia, de acordo com o sentido das palavras usadas no texto. ("Ladainha". In: SINZIG, 1976).

LOUVOR

FERREIRA (1999) atribui a sua origem à língua latina – *laudatione* – substantivo feminino cuja significação em português é "*ato ou efeito de louvar (-se); louvor; louvamento*". No âmbito da arte poética brasileira: "*Composição poética popular, ordinariamente em setissílabos e monorrima, em homenagem a pessoas ou em comemoração de casamentos, nascimentos, batizados, apartações, vaquejadas e outras festas sertanejas*".

Frei Pedro SINZIG, no seu *Dicionário musical* (1976): ao detalhar o verbete "Louvação", cita o reconhecido folclorista nordestino, Luiz da Câmara Cascudo: "Não havia outrora festa sertaneja sem um par de cantadores para a louvação. Casamento, batizado, chegada, apartação, o cantador tinha que brindar donos e donas de casa, descrevendo virtudes imaginárias..." (p. 350). E o estudioso do povo e dos costumes nordestinos continua afirmando a existência de louvação, com objetivo de exaltação religiosa, através de versos de cunho sacro.

Um pouco da evolução da forma em estudo pode ser entendida através do mesmo dicionário onde a forma musical que leva este nome – *louvação* – está estreitamente relacionada ao trabalho dos trovadores que cantavam *trovas*. Explicando melhor: as *trovas*, de acordo com Antônio Coimbra Martins ("Trova". In: COELHO, 1976), colaborador do *Dicionário de Literatura*, eram poemas, ou melhor, canções de forma livre, que compunham os trovadores e que não se enquadravam nas categorias específicas estabelecidas naquela época: *estribote, vilancete,...*

Assim designadas na Idade Média, foi como essa forma (trova) se tornou comum na região Nordeste do Brasil, pelos chamados cantadores, com função semelhante à dos trovadores medievais.

MADRIGAL

Pode-se tomar como conceito, aquele de Marcillac (História da música moderna), citado por SINZIG (1976), na entrada desse verbete: "é uma composição de gênero profano, tratado em contraponto[388] mais ou menos complicado para 3, 4 ou mais vozes."

Quanto à origem da forma, estabeleceu-se primeiramente no século XIV, como um gênero amplamente cultivado na renascença profana italiana, e possuía freqüentemente uma estrutura poética de duas ou três estrofes de três versos, seguidas de um estribilho. O tema girava em torno do amor pastoril.

FERREIRA (1999) destaca que *madrigal* pode ser a designação tanto da parte melódica como da parte poética da composição, separadamente. Ainda lança o conceito intersemiótico, quando caracteriza a forma de uma terceira via: uma composição "poético-musical", pequena e galante. O acompanhamento, quando se fazia, utilizava instrumentos como o alaúde, o clavicímbalo e a harpa.

MAXIXE

Difícil seria tentar abordar a complexidade que circula o termo *maxixe* neste estudo. Mas, não sendo necessário para o estudo dos poemas aqui pretendido, limitar-se-á apenas aos pontos mais básicos como conceituar a forma musical e discernir um pouco de sua origem e de seu emprego na obra dacostiana.

Mário de ANDRADE (1999) dedica ao *maxixe* nada menos de quase nove páginas do Dicionário Musical Brasileiro (317 a 325). E o conceito que brota dessas páginas, em síntese é que o *maxixe* possui três aspectos originais: o primeiro deles diz respeito logo à etimologia – *"entre os incas tem uma febre acompanhada de tremores e mexidos de corpo, chamada chuchu. Chuchu = maxixo. Maxixo = maxixe."* (p. 319); os outros dois aspectos são a dança a música do *maxixe.* A dança parece ter surgido antes da música propriamente dita. (cf. ANDRADE , 1999: 318). A música do *maxixe* é resultado da fusão da polca pelo andamento, com a rítmica da *habanera*, completa ainda com uma síncope de característica afro-lusitana. O resultado é uma música leve, sinestésica, provocadora para o movimento corporal.

Inicialmente, parece ter se mostrado puramente instrumental. Depois, composta também de letras que misturavam religiosidade, sensualidade, política, etc..., imprimindo um

---

[388] Conceba-se contraponto como HORTA (1985) o faz: "A técnica de combinar linhas musicais (o termo é do século XIV, derivado do latim *punctus contra punctus*, isto é, nota contra nota). (...) O termo é quase sinônimo de polifonia, exceto em que esta última tende a ser usada em relação com uma peça de música que tenha textura predominantemente linear, enquanto que o primeiro é usado para descrever o estudo acadêmico de determinado estilo (por exemplo, o de Bach ou de Palestrina)."

caráter de improvisação, bem adequado ao senso carnavalesco da época escolhida para o lançamento dos *maxixes* novos, prontos fazer sucesso durante o ano que iniciava. Portanto, o *maxixe* confirma tanto o caráter carnavalesco de sua própria feitura, como o poema do poeta piauiense em que está citado, *Carnaval*.

MBALAKH

Palavra de origem africana e conceituada por Senghor como *"long tam-tam évasé au son Clair."* [389](SENGHOR, 1990: 429).

MEMBRANOFONES

Instrumentos musicais cuja emissão de som se dá através de percussão de membranas estendidas sobre objetos.

MISERERE

Palavra que inicia o título do Salmo 51, em latim: *Miserere mei Deus*[390], pertencente à classificação de salmo de penitência, executado, freqüentemente, de forma rezada ou cantada na Quaresma, na Semana Santa e no ofício dos mortos.

"Em enterros católicos, principalmente de membros do clero, cantam-se o *Miserere,* o *De Profundis,* etc...". É assim que SINZIG (1976) caracteriza o canto entoado num momento de morte.

MODAL

Sistema de sons sobre o qual baseiam-se as criações musicais. Estilo de composição na qual os modos são usados.

MODO

Cada uma das maneiras utilizadas para arrumação dos sons numa escala. Constitui-se a base sobre a qual se constroem as composições musicais. Característica da música da Idade Medieval, os modos têm origem em época anterior à era cristã. Segundo KENNEDY (2004), no seu *The concise Oxford dictionary of music*, os modos começam a existir no século IVa.C., quando Pitágoras e outros pensadores gregos os elaboraram cientificamente.

---

[389] [longo tam-tam alargado (dilatado) de som claro.].
[390] [Compadece-te de mim, ó Deus].

MÚSICA CONCRETA

Construída a partir de sons e de ruídos registrados do mundo. Propõe uma música que não depende exclusivamente da partitura, é a música feita *à l'oreille et pour l'oreille* [de ouvido para ouvido]. Inventada em 1948 por Pierre Schaffer, a música concreta carece ainda de uma notação e de uma forma musical própria, pois não se utiliza da tradicional "música de nota" européia.

MÚSICA ELETROACÚSTICA

Aparece em torno de 1950 e trata-se de uma música realizada em estúdio pelo compositor, que utiliza diversos sons de origem concreta, registrados, que, por sua vez, são manipulados, tratados e organizados de forma a constituir obra a ser divulgada em auto-falantes. Essa denominação eletroacústica é tipicamente francesa. Na língua inglesa, essa música se chama "eletrônica"

MÚSICA SERIAL

Construída sobre uma série de notas. Movimento que marcou decisivamente a música contemporânea valoriza excepcionalmente a partitura, a estrutura escrita, a ponto de descuidar da percepção do ouvinte. Aluno de Messiaen, Pierre Boulez foi o grande animador da música serial. O *Dicitionaire de la musique* (1996: 758-759) assim conceitua a música serial: *"La musique sérielle des premières années se distinguait par un delire d'abstraction exacerbée, dont la logique échappait tout à fait à l'oreille, mais qui s'imposait par une élocution vive, contrastée, nette, implacable."*[391].

NDEUNDEU

Palavra de origem africana, conceituada por SENGHOR (1990: 429) como sinônimo de tam-tam.

NEGRO SPIRITUAL

É conceituado de forma simples e muito significante por HORTA (1985: 363): "Canção folclórica dos negros norte-americanos, de caráter religioso, que se originou nas

[391] [A música serial dos primeiros anos se distinguia por um delírio de abstração exacerbada, cuja lógica escapava completamente ao ouvido, mas se impunha por uma elocução viva, constrastante, clara, precisa e implacável.].

plantações do Sul dos Estados Unidos. Usualmente adaptada da Bíblia, a história é cantada em estrofes por uma única voz, com o coro entoando o refrão.".

É um hino popular, antecedente do *blues*, que se desenvolveu durante o Renascimento Religioso acontecido nos Estados Unidos por volta de 1740. A denominação é devida a *"spiritual song"*, termo usado pelos editores para distinguir esses cantos dos salmos metrificados (KENNEDY, 2004: 692).

A enciclopédia livre Wikipedia (on line) também conceitua o *spiritual* como uma canção afro-americana e acrescenta que o caráter religioso dos textos advém do cristianismo. Outras características da forma, na sua origem, citadas pela enciclopédia são a monofonia – canto em uníssono – e a execução *'a capella'* – sem acompanhamento instrumental. Os *spirituals* são conhecidos também como *Black spiritual, African-American spiritual, jubilee* (no século XIX) e *slave songs*.

Porque os negros eram proibidos de falar sua língua nativa, de tocar tambores, e de expressar livremente sua fé, realizavam ofícios religiosos secretos, no campo, como a *spiritual possession*, ritual africano em que falavam em línguas e acrescentavam gritos e outras linhas melódicas a cantos.

A função dos *negro spirituals* era proporcionar um pouco de conforto espiritual, facilitando a dureza dos trabalhos diários, numa expressão de devoção e busca de liberdade e de bondade.

NÊNIA - Ver "Lamento"

NOTURNO

Palavra cuja origem repousa na língua latina – *Nocturnum* – significando "Noturno, que se faz de noite". (FARIA, 1967).

No Dicionário musical de frei Pedro SINZIG (1976), o vocábulo Nocturnum significa: "(a) Cada uma das 3 partes das Matinas, primeira e mais importante hora canônica; b) forma de composição musical de caráter sonhador, vago."

HORTA (1985) apresenta a evolução do uso do verbete, estabelecendo relação com a música: "No século XVIII, o termo era aplicado para obras curtas no estilo de serenata [...]. No século XIX, [...] o noturno tornou-se uma forma de salão, na qual os aspectos líricos da escrita vocal italiana foram transferidos para o teclado".

Eis aí um caso em que a forma poética influencia a forma musical e esta assume o destaque. E isso é tão característico que é impressionante como a forma poética, *Noturno*, não

aparece nos dicionários nem nos livros de literatura. Fica, portanto, caracterizado, que não havia um tipo de poema com esta definição, como vai acontecer com a música.

ODE

Pode ser considerada uma forma tanto poética como musical. Isso porque, na Grécia antiga, era recitada com acompanhamento musical. Aliás, segundo KENNEDY (2004), a ode assume caráter de música para cerimônia, no seu sentido musical. HORTA (1985) destaca que a ode possui forma variada no metro e no ritmo e é *"freqüentemente endereçada a um rei ou divindade"*.

OPERA

Palavra italiana que significa "trabalho". Também é a forma plural da palavra latina "opus": termo abreviado de "opera in musica". KENNEDY (2004) conceitua ópera da seguinte maneira: *"is a drama set to music to be sung with instrumental accompaniment by singers usually in costume. Recitative or spoken dialogue my separate the numbers, but the essence of opera is that the music is integral and is not incidental, as in a 'musical' or play with music* (p. 529).

ORAÇÃO / PRECE / SÚPLICA

Em sentido latu, oração é toda e qualquer forma de elevação do coração a Deus (SINZIG, 1976: 414). Especificando melhor, abrange todas as invocações de Deus ou dos Santos, das quais, em particular a Ave Maria, as ladainhas e os salmos foram postos inúmeras vezes em música que, naturalmente, deve estar de acordo com as palavras (idem).

O DICIONÁRIO DE LITURGIA (1992) conceitua oração como sendo *"fenômeno religioso universal de comunicação com a divindade* (p. 814)" Possui raízes bíblicas, tanto na história do povo de Deus, no Antigo Testamento, como no Novo Testamento, através do exemplo principal de Jesus Cristo.

São considerados tipos de oração os "salmos, cânticos do Antigo Testamento, os três cantos evangélicos, as composições do Novo testamento de estilo hinográfico e a oração do Senhor. Outras fórmulas são completamente tecidas com trechos da Escritura ou nela inspiradas: antífonas, responsórios, versículos." (Ibdem: 821).

Além desses vários os tipos de oração distintos pela forma em que se apresentam, existem outros, se considerada for a atitude da pessoa orante bem como o sentido determinante: ação de graças e louvor, invocação e súplica (também chamada prece), arrependimento e oferta (Ibdem: 820-821)

ORATÓRIO

É uma composição para solistas baseada em texto bíblico ou meditativo, interpretada sem ação, em sala de concerto.

ÓRGÃO

Instrumento bastante antigo, provavelmente criado na Grécia, no século III a.C., por Ctesíbios de Alexandria (que inventou o *hydraulis*) (HORTA, 1985: 272) no qual o som é produzido através de corrente de ar que passa através de tubos. É executado através de um teclado.

PAEAN

"Canto de triunfo ou de louvor (origem em Apolo)" (KENNEDY 2004: 540). Outro conceito encontra-se em *Le petit Larousse 2003* (2002 – Version CD-ROM-PC): "*Hymne guerrier en l'honneur d'Apollon.*".[392]

PIPE

A própria flauta ou gaita. Conceituada em KENNEDY (2004: 564) como: "A simple woodwind instrument without any mechanism such as bamboo pipes, or the 3-holed pipe used in England folk dances together with the tabor." [393]

PRECE - Ver "Oração".

PRELÚDIO / PRELUDE -

De acordo com HORTA (1985: 300): "Peça instrumental que serve de introdução a uma fuga, suíte ou serviço religioso".

QUARTETO

Grupo de quatro vozes ou instrumentos que interpretam composições musicais. Esse termo é usado geralmente para designar o grupo formado por dois violinos, uma viola e um *cello*. Existem outros tipos de quartetos, como *quarteto com piano* que é composto por um violino, uma viola, um *cello* e um piano.

---

[392] [Hino guerreiro em honra de Apolo.].
[393] [Um instrumento de sopro simples, sem qualquer mecanismo, tipo flautas de bambu, ou a flauta de 3 orifícios usada nas danças populares inglesas junto com o tamborim].

RAP

Termo que possui quatro conceitos dentro da enciclopédia *wikipedia* (on line): o primeiro é como forma musical, sinônimo de hip hop; em segundo, é um elemento da cultura hip hop, a maneira de ritmar canções; o terceiro conceito é a própria abreviação de *rule against perpetuities*, uma doutrina da lei da propriedade; por último, o termo pode ser usado como verbo para indicar ter uma conversa informal com alguém.

Tomando o conceito de rap como sinônimo de hip hop, considere-se que o rap inclui apenas a música vocal, enquanto o hip hop inclui também música somente instrumental. Comumente, o hip hop consiste de um ou mais *rappers*, cantando histórias autobiográficas, numa forma rítmica intensa, daí a denominação de *beat*.

REBECA (Pt.) / REBECK (Ing.)

Um dos primeiros instrumentos de corda executado com arco. Provavelmente originário dos países muçulmanos (chamado *rebab* ou *rabab*) e introduzido na Europa no século XVIII. De acordo com HORTA (1985: 312):

> *Instrumento medieval de cordas e arco, não trasteado, aparentado ao violino, que se desenvolveu no século XIII a partir do* ***rebab*** *(ou* ***rabat****) norte-africano, do século XI, de braço curto e duas cordas. A rebec propriamente dita tinha usualmente três ou quatro cordas, o corpo em forma de pêra, e era feita em vários tamanhos: soprano, tenor e baixo foram os mais comuns. Foi usada por trovadores para acompanhar o canto e a dança, acabando por ser substituída pelo violino, de que é uma precursora.*

Ver também “arrabil” e “rîti”.

RESPONSO

Também chamado de Responsório, é composição própria da liturgia. “*Trecho composto de resposta e versículo, a rezar ou a cantar entre solistas ou entre solistas e coro.*”. Assim conceituado por Frei Pedro SINZIG (1976),

HORTA (1985: 316) destaca o aspecto da resposta: um cantochão ou coral entoado pelo coro em resposta a passagens solistas pelo sacerdote.

RÎTI

Segundo SENGHOR (1990: 429), "sorte de viole monocorde. Accompagne ordinairement le poème satirique.".[394]. Uma viola que toca com arco.

RONDAS

A origem etimológica de *Ronda* parece remontar ao verbete latino *Rondellus,* a mais antiga forma de imitação, parecendo se realizar através de uma troca de frases melódicas entre as partes que a executavam. (cf. SINZIG, 1976).

O que de importante parece transparecer, no estudo que ora se realiza, é a relação da forma lírica *rondó* / *rondel* com a dança – *ronda* – pela coreografia circular, de bailado, como também com a música, o *rondó* francês era geralmente acompanhado por um instrumento pastoril, como por exemplo, a *avena* (flauta pastoril).

SALMO

De acordo com o *Dicionário de Liturgia* (1992), concebe-se salmos como "composições de caráter poético e de conteúdo assinaladamente eucológico, formado, segundo as opiniões mais prováveis, no âmbito cultual de Israel, constitui preciosa herança que o culto cristão recebeu e soube conservar ao longo dos séculos.". Registrados principalmente no livro dos Salmos, no Antigo Testamento, "pertencem a um gênero poético de índole musical" (Idem), são, na verdade, orações para serem cantadas, desde a tradição hebraica.

O Saltério[395] foi praticamente o único livro de cantos usado pela Igreja cristã, nos seus cultos.

Vale destacar que o *Oxford concise dictionary of music* (KENNEDY, 2004) conceitua os salmos como um tipo de hino acompanhado por harpa ou outros instrumentos de corda[396].

SABAR

Conceituado por SENGHOR (1990: 429) como "long tam-tam au son clair. C'est le coryphée que les autres accompagnent.".[397]

---

[394] [tipo de viola de uma corda. Acompanha ordinariamente o poema satírico].
[395] Como é chamado o livro que contém a coleção de cento e cinqüenta salmos da Bíblia.
[396] "psalm. Hymn acc. By harp or other str. Instrs." (p. 581).
[397] [longo tam-tam de som claro. É o corifeu que os outros acompanham.].

SERENATA

É do consenso entre Mário de ANDRADE (1999: 471), SINZIG (1976) e de HORTA (1985), o conceito que se adota nesta pesquisa para essa forma musical: peça musical curta, de caráter romântico, às vezes, galanteador, para ser executada à noite[398], pelo homem apaixonado que se coloca sob a janela da casa da mulher amada, com a finalidade de fazer declarações de amor. Também chamada *seresta* ou ainda *choro*, foi muito difundida no Brasil, do final do século XIX até meados do século XX, tinha interpretação feita por um solista acompanhado por um pequeno grupo instrumental ou mesmo, apenas por um violão.

Não se sabe até que ponto a *serenata*, como é conhecida e praticada no Brasil, teria relação com a *serenata* cultivada na Inglaterra do século XVIII, um tipo de cantata dramática popular (cf. HORTA, 1985: 347).

SINO (Pt.) / Bell (Ing.) / Cloche (Fr.)

Tem uma origem antiquíssima, provavelmente, no oriente. Possui vários tipos: o de mão – operados manualmente pelos sineiros que balançam dois ou quatro sinos, no acompanhamento de estrutura bastante simples; os de Igreja, principalmente a partir do século VIII. *"Geralmente de bronze, próprio para colocar nas torres e campanários, e que, percutido com uma peça inferior, chamada badalo, ou por um martelo exterior, produz sons mais ou menos fortes."* (SINZIG, 1976: 537). Além do uso religioso, nas igrejas, o sino tem lugar na orquestra e nos grupos de música carnavalesca, constituído de 18 tubos de metal de diferentes tamanhos, suspensos de uma moldura e percutidos perto do topo. Também os carrilhões podem ser acionados por pedal, e até eletricamente, através de um mecanismo de relojoaria, em sistemas mais aperfeiçoado (cf. HORTA, 1985: 357).

SOLISTA

Cantor ou instrumento que executa peça ou seção de peça musical sozinho.

---

[398] A origem da palavra indica isso: do latim *sera*, tarde. Tem sentido contrário a *aubade*, canção para ser executada pela manhã.

SONG - Ver “Canção”

SORONG – Um tipo de “kora” (ver).

SÚPLICA - Ver “Oração”.

TABALA

Conceituado por SENGHOR (1990: 430) *“tam-tam de guerre.”*.[399].

TALMBATT

Conceituado por SENGHOR (1990: 430) como: *“gros tam-tam au son mi-grave.”*.[400]

TAMA

BURKE & ELSE (2002: 47) conceituam como *“petit tam-tam d’aisselle dont s’accompagnhent les griots pour l’éloge ou l’ode.”*[401] Classificam ainda o *tama* entre os instrumentos tradicionais da categoria dos tambores, do Senegal e assim o conceituam: *“Il s’agit d’um petit tambour dont la peau est tendue par des fils reliés à la base. Le musicien le tient sous le bras pour modifier la tonatlité en agissant sur la tension.”*[402]

TAMBOR / DRUM / TAMBOUR (CAISSE)

Instrumento da família dos membranofones, é composto de um cilindro de madeira ou metal coberto, numa das extremidades, por uma pele esticada. O som é obtido pela percussão (daí porque o instrumento é também chamado *de percussão*) da pele com as mãos ou com baqueta(s). Existem diversos tipos e tamanhos de tambores. Os tambores, designação geral para os instrumentos de percussão, estão presentes em civilizações desde as mais antigas, sendo difícil estabelecer a época de sua origem. Usados para as mais diversas funções, desde a comunicação, a magia, até o acompanhamento de músicas e danças.

---

[399] [tam-tam de guerra.].
[400] [grosso tam-tam de som meio grave.].
[401] [pequeno tam-tam de axila com o qual se acompanham os *griots* (guardiões da memória) para o panegírico ou a ode.].
[402] [Trata-se de um pequeno tambor cuja pele é estendida por fios amarrados à base. O músico o segura sob o braço para modificar a tonalidade, movendo sobre a tensão.].

TAM-TAM / TAMTAM

Segundo o *Dictionnaire de la musique* (1996: 1875-1876), comete-se um equívoco quando se conceitua o tam-tam como um tambor. Ele seria um tipo de gongo, de origem asiática feito de metal e suspenso por um pórtico e executado através de batidas que provocam uma ressonância por um certo tempo. Essa maneira de conceituar *tam-tam* é corroborada por frei Pedro SINZIG (1976: 563) e por Luiz Paulo HORTA (1985: 376). O assunto se esclarece com Michael KENNEDY (2004: 724), quando, além de colocar a definição de *tam-tam* como gongo, afirma: "*Nothing to do with* tom-tom".[403] Buscando, então o significado de *tom-tom* no mesmo dicionário (p. 740), tem-se: "*Type of drum, imitative of African small hand-played drums, used in Western dance-bands from 1920s and sometimes in orchestra works. May or may not be tuned. Not the same as tam-tam.*".[404] Mas, essa terminologia de *tom-tom* é encontrada apenas no dicionário de língua inglesa, parecendo constituir-se de uma expressão própria dessa língua.

Mário de ANDRADE (1999: 502) é mais abrangente no seu *Dicionário musical brasileiro,* colocando na mesma entrada – *tantã* – as duas possibilidades de sentido: um instrumento de percussão, com o detalhe de não ser do tipo membranofone porque é feito todo de madeira, não possuindo membrana, e o gongo de origem chinesa (não é o que interessa para esta pesquisa porque não corresponde à cultura de referência na obra de Senghor). Nesta pesquisa, usa-se *tam-tam* como tambor de origem africana, executado com as mãos, denominado *tamtã,* é exatamente o que se faz presente no Senegal (terra natal evocada por Senghor) e é assim conceituado por ANDRADE (idem):

> *Encontrado em quase toda a África, muitas ilhas da Oceania, no México e em algumas tribos da América do Sul." (...) "Os tantãs são construídos a partir de um tronco de árvore e são munidos de uma fenda na parte superior por onde se esvazia o cerne, deixando-se as paredes do instrumento com espessuras variáveis para dessa maneira se obter diferentes sons.*

TAMBOUR – Ver "Tambor".

TANGO

Existe tanto na forma de dança como na de canto. É, de maneira geral, o resultado da união de ritmos como o tango espanhol (da Andaluzia), a habanera cubana e a milonga

---

[403] [Nada a ver com *tom-tom.*].
[404] [Tipo de tambor, imitação dos tambores africanos pequenos e executados com as mãos, usados nas bandas de dança do oeste da década de 1920 e, algumas vezes, em trabalhos orquestrais. Pode ou não ser afinado. Não é a mesma coisa de *tam-tam].*

Argentina (cf. ANDRADE, 1999: 501). Mas, no Brasil, possui uma forma específica, derivada do ritmo da habanera com o andamento da polka. Caracterizada por ser escrita em compasso 4/8 ou no seu correspondente 2/4, com melodia escrita com base em algum dos modos menores do sistema musical tonal.

Apesar da forma de dançar argentina ser mais difundida, um exemplo marca a história da música popular brasileira: *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth.

Atingiu o auge de popularidade entre as duas grandes guerras, mas, permanece, no mundo inteiro, como dança típica da Argentina, tendo como cantor "oficial" Carlos Gardel (1890-1935).

THRÈNES / THRENI - Ver "Lamento".

TOADA

Talvez o tipo de música que mais reflete a alma brasileira, seu espírito despreocupado, bonachão. Vem de Raul BOPP (*Cobra Norato*, 1931: 23) um conceito especial:

> *Ai cumpadre*
> *Tinha vontade de ouvir uma música mole*
> *Que se estirasse dentro do sangue.*
> *Música com gosto de lua*
> *E do que corpo da filha da rainha Luiza.*
> *Que me fizesse ouvir de novo*
> *Aquelas vozes escondidas surradas de ai ai.*

Pode-se dizer que a *toada* se constitui mesmo numa maneira de executar uma melodia em forma de cantiga, não valseada, como que seguindo o passo lento do carro de boi, ou do lavrador a espalhar as sementes pela terra fértil. Maria de ANDRADE (1999: 518) corrobora com essa idéia quando caracteriza a *toada* como sendo *"sem forma fixa. Se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente, arrastado."*

TONAL

Sistema musical predominante na música do período moderno, e desenvolvido a partir de dois modos: eólio (chamado menor) e jônico (chamado maior). Seguindo cada um dos dois modos, constroem-se sete escalas, transpondo a maneira de arrumar os tons e semitons, sobre a tônica (som gerador).

TRIO

Trio é um vocábulo com uma forte carga de informação e lembrança musicais. Isso se demonstra nos quatro significados ponteados por SINZIG (1976) e por HORTA (1985): 1. *Composição para três instrumentos, ou vozes; 2. Em danças, marchas, scherzi, etc... trio é um trecho para três partes instrumentais, mais calmo, de melodias cuidadas, praticados no século XVII; 3. Peças de órgão para dois teclados e pedal; 4. Conjunto de três músicos que tocam*.

Portanto, não há como ignorar a música embutida em tal verbete, quando compõe o título de uma obra de arte.

TROMBETA / TROMPETTE / TRUMPET

Trombeta cujo sinônimo é *clarim* é instrumento aerofone de metal, usado pelos exércitos, nos cortejos carnavalescos e nas passeatas de circo. A palavra trombeta é o diminutivo de *tromba* ou *trompa*, instrumento de som forte e claro dos antigos romanos. Também era usada para sinalizar a presença de autoridades e de solenidades. O nome do antigo instrumento foi conservado na língua italiana – *tromba*, enquanto que no francês assumiu *trompette* e no inglês *trumpet*. Os modelos atuais, diferentemente daqueles medievais, possuem válvulas, pistons ou corrediços. Largamente usada em orquestras, bandas militares e bandas de jazz.

TROVA

Vocábulo detentor de vários sentidos, inclusive musicais. Significa ação de fazer rimas, de combinar o som das palavras no final dos versos de uma composição lírica (verbo trovar); também designa uma quadra popular, uma cantiga, uma canção de aceitação geral pelo povo, sem forma específica, desde que seja viva, *"atirada como desafio fulminante"* (BATISTA, 1929: 257). Usa do modo menor, do sistema musical tonal.

VALSA

Tipo de música que se desenvolve em compasso de três tempos, acentuando explicitamente o primeiro tempo. Possui melodia fluente, podendo acompanhar dança a ser performada em movimento circular. A dança é realizada por pares, que se movimentam de maneira balanceada, em rodeios. Daí porque, existe registro de pesquisas feitas no interior do

Brasil, onde qualquer forma de música, diferente das danças de salão, chamadas "contra-danças", porque dançadas em roda, como quadrilha ou mazurca, é chamada de *valsa*.

Existe dúvida sobre o local de origem desse tipo de música: teria sido a França do século XVI, como o quer Renato de Almeida (cf. ANDRADE, 1999: 548)? Ou teria essa forma musical surgido na tão famosa Áustria, como o querem HORTA (1985: 395) e ANDRADE (1999: 548)?

VILANCETE

COELHO (1976), determina a origem etimológica da palavra *vilancico*: *"vilan + cico = pequena cantiga vilã, cantiguinha de vilão"*. Daí, entender-se a multiplicidade de nominações atribuídas a essa forma poético-musical: *villancete, villancico, vilhancete, vilhancico.* (SINZIG, 1976).

A relação com a música se estabelece desde que, vilancico significa "canção espanhola do século XVI, geralmente de tema amoroso, que consiste em vários versos com estribilhos entre eles." (HORTA, 1985)".

Não esquecendo o aspecto histórico, uma observação importante: ainda na entrada do verbete *vilancico*, em HORTA (1985): *"cantata*[405] *do século XVII para vozes, cordas e órgão, freqüentemente apresentada no Natal."*

De origem popular e tendo como lugar de predomínio a península Ibérica, o vilancete é uma composição estruturada "de uma estrofe-matriz, chamada 'vilancico', 'mote' ou 'cabeça', seguida de várias estrofes denominadas 'voltas' ou 'glosas'".(D'ONOFRIO, 2000a: 108).

VINA

O vocábulo denomina uma grande quantidade de instrumentos de corda indianos, da família do alaúde ou cítara de braço longo. É assim conceituado por SINZIG (1976: 600), citando Riemann: *"O instrumento de cordas mais antigo e mais esquisito é a vina, consistindo num tubo de madeira de quase 4 pés de comprimento, no qual estão colados 19 cavaletes de crescente altura; o tubo descansa sobre duas cabaças vazias."* A vina possui ainda sete cordas de metal.

---

[405] CANTATA: "peça vocal sacra ou secular de comprimento moderato, incorporando recitativo e ária. A Cantata floresceu primeiro na Itália, em meados do século XVII. [...] No século XVIII, a forma desenvolveu-se para incluir várias vozes, solo, coro e orquestra. A Cantata de igreja luterana alemã, que se tornou famosa graças a J. S. Bach, usava texto bíblico e apresentava árias, recitativos e corais".("Cantata". In: HORTA, 1985).

VIOLÃO (Pt.) / GUITAR (Ing.) / GUITARE (Fr.) (também chamado de *guitarra francesa*)

Pertence à família dos instrumentos de corda, difere dos violinos pelo som que produz (mais grave) e pela maneira de ser tocado (beliscado ou plectrado). Possui seis cordas e é considerado por HORTA (1985: 159) como *"o instrumento ideal, sobretudo nas áreas urbanas, para acompanhar o canto"*, talvez pela sua sonoridade suave. Mário de ANDRADE (1999: 561) afirma ser esse instrumento *"de origem mozárabe, veio da Espanha por intermédio dos portugueses. Embora já existindo desde o Renascimento, teve sua forma final estabelecida apenas no séc. XIX,"*. Possui a versatilidade de ser próprio para música erudita e também para música popular e *jazz*.

VIOLINO (Pt.) / VIOLON (Fr.) / VIOLIN (Ing.)

Instrumento da família dos cordofones, o violino é formado por duas partes: a caixa de ressonância e o braço, como quase todos os instrumentos de corda. Possui quatro cordas presas, numa extremidade, ao braço, e na outra extremidade, à caixa de ressonância. As cordas são afinadas em intervalos de quintas descendentes: *mi, lá, ré* e *sol.* O som é agudo e é produzido pela fricção de um arco com crinas de cavalo.

Na longa história deste instrumento, poucas alterações foram feitas desde os mais remotos, fabricados na Itália do século XVI: a utilização de cordas mais finas, no século XIX e o arco que originalmente era convexo em relação ao violino e hoje é côncavo em relação também ao instrumento. Foi ainda na Itália que atingiu uma maior perfeição, no século XVIII.

Embora conhecido como instrumento de orquestra e próprio para música erudita, constante do repertório de grandes compositores como Paganini, Bach, Vivaldi e Beethoven, o violino possui grande penetração na música folclórica, registrada até mesmo antes de se fixar como instrumento, desde os seus predecessores (como a *vielle*). É instrumento sempre presente na tradicional cantoria do nordeste do Brasil, onde recebe o nome de *rabeca* e *rebeca*.

A chamada família do violino é composta por instrumentos do mesmo estilo e feitio, diferenciando apenas no tamanho do instrumento: viola, violoncelo e contrabaixo. É considerado o mais importante da família das cordas.

ZABUMBA

Tambor grande, também chamado *bombo*. *"Tambor grande, com duas membranas, percutido na posição vertical com duas baquetas"* (ANDRADE, 1999: 577). É largamente usado nas músicas de expressão popular e folclórica do Brasil, como o maracatu e o baião.

BIBLIOGRAFIA

DOS AUTORES ANALISADOS

DA COSTA E SILVA. *Poesias completas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro (MEC), 1976. p. 355-373.

_____. _____ . 4. ed. Rio de Janeiro (RJ): Nova Fronteira, 2000.

MALI FÉDÉRATION (Soudan et Sénégal). Assemblée Fédérale. *Réception du Général de Gaulle à l'Assemblée Fédérale du Mali*. Dakar, 13 Décembre 1959. Discours de Léopold Sédar Senghor ..., Discours du Général De Gaulle.... [S.l. : s.n.].

SENGHOR, Léopold Sedar. *Liberté 1 :* Négritude et humanisme. Paris : Éditions du Seuil, 1964.

_____. De la Poésie française à la poésie francophone ou apporté des nègres à la poésie franchophone. Rencontre des Poètes francophones d'Hautvillers (3 – 5 Oct 1975).

_____. La Francophonie. *SUD Revue Littéraire Bimestrielle*. Textes du Colloque tenu au Centre culturel international de Cerisy la Salle. Ano 17. Nimes (Fr), p. 344 – 362, 1987.

_____. *Oeuvre poétique [complète]* . 5. ed. Nouvelle édition. Paris: Seuil, 1990.

_____. *Liberté V: Le dialogue des cultures*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.

_____. L'Afrique s'interroge? Subir ou Choisir? *Présence Africaine*, Paris: Imp. Union, 1995. n. 6 (1949, 1er trim.) – N° 8-9 (1950, mars - numéro spécial: Le Monde Noir). 3 fasc. em 1 v., microfichas, redução de 1: 18. Chroniques: p. 437 – 443.

_____. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française.* Précédée de 'Orphée noir' par Jean-Paul Sartre. Nouvelle édition. Paris : Quadrige: PUF, 2002.

WHITMAN, Walt. Art-singing and heart-singing, *Broadway Journal,* 29 nov 1845.

_____. *The gathering of the forces*. New York; London: G. P. Putnam's Sons: The Knickerbocker Press, 1920. v. 2. p. 345 – 359.

_____. *Pictures:* an unpublished poem of Walt Whitman. New York: The June House; London: Faber & Gwyer, Ltda, 1927.

_____. *The wound dresser:* letters written to his mother from the hospitals in Washington during the Civil War. New York: The Bodley Press, 1949.

_____. *The complete poetry and prose of Walt Whitman;* as prepared by him for the Deathbed edition. Garden City (N. Y.): Garden City Books, 1954.

_____. *The correspondence*. New York: NYUP, 1961. v.1.

_____. _____ . New York: NYUP, 1961. v. 2.

_____. _____ . New York: NYUP, 1964. v. 3.

_____. _____ . New York: NYUP, 1969. v. 4.

_____. _____ . New York: NYUP, 1969. v. 5.

_____. *Cálamo*. 2. ed. Edição bilíngue. Versão de José Agostinho Baptista. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

_____. *Specimen Days & Collect*. New York: Dover Publications, INC, 1995.

_____. *The complete poems.* Middlesex (UK): Penguin Books, 1996.

_____. *Canto de mim mesmo*. Edição bilíngue. 2. ed. Trad. José Agostinho Baptista. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

_____. *Folhas da relva:* leaves of grass. Trad. e seleção de Ramsés Ramos. Brasília: UNB: Oficina Editorial do Instituto de Letras, 2001.

DEMAIS OBRAS

ACADEMIE FRANÇAISE (França). Du François au Français naissance et évolution du Français. Disponível em: <www.academie.francaise.fr/langue/index/html>. Acesso em: 12 abr. 2002.

AGUS, Stephen. The story of Robert le diable. *Meyerberr fan club*. 1998. Disponível em: <www.meyerbeer.com/rob-syn.htm>. Acesso em: 02 set. 2005.

AIMÉE Cesaire. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.ebu/ile.en.ile/paroles/cesaire.html>. Acesso em: 23 ago. 2005.

ALBRIGHT, Daniel. Boader crossings : Series Editor's Foreword. In : KRAMER, Lawrence (ed.). *Walt Whitman and modern music :* war, desire, and the trials of nationhood. New York & London: Garland Publishing, Inc, 2000. p. ix-xv.

ALMANAQUE ABRIL*:* Edição Mundo 2001. 27. ed. São Paulo: Editora Abril, 2001.

ANDERSON, Quentin (ed.). *Walt Whitman:* Walt Whitman's autograph revision of the analysis of "Leaves of Grass". New York: NYUP, 1974.

ANDRADE, Janilto. *Procurando o poético*. 3. ed. João Pessoa: Idéia, 2002.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília (DF): Ministério da Cultura; São Paulo: IEB: EDUSP, 1999.

_____. *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins Fontes : Itatiaia, 1980.

ARROYAS, Frédérique. *La lecture musico-littéraire:* à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2001. (Espace Littéraire).

ATHENOT, Eric. *Walt Whitman*. Paris: Belin, 2002. (Voix américaines).

BACKÉS, Jean-Louis. *Musique et littérature:* essai de poétique comparée. Paris: PUF, 1994.

BALDENSPERGER, Fernand. Literatura Comparada: a palavra e a coisa. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia F. (Org.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 65 – 88.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 18. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. (Prestígio).

BARROS, Luíza (Pibic / UFPE). Ficção e realidade no documentário *Ilha das Flores*. Disponível em: <http://users.hotline.com.br/realmaral/documentarios/ficcao.html>. Acesso em: 29 jan. 2003.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Aula :* aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. 12. ed. São Paulo : Cultrix, 1997.

BATISTA, Pedro. *Cangaceiros do Nordeste.* Parahyba do Norte: Livraria São Paulo, 1929.

BAZALGETTE, Leon. *Walt Whitman:* L'Homme et son Oeuvre. Paris: Société du Mercure de France, 1908.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 1).

BERNARD, Michel. Introduction aux études littéraires assistés par ordinateur. Paris : PUF, 1999.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova edição, revista. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional: Paulus, 1995.

BLÜHER, Karl Alfred. 'Univers musical' et 'univers poétique': la terminologie musicale dans la théorie littérraire de Valéry. *Paul Valéry 5 :* musique et architecture. La Revue des Lettres Modernes. Paris, p. 11 – 41, 1987.

BOFF, Leonardo. *Civilização planetária:* desafios à sociedade e ao cristianismo. Rio de Janeiro: Sextante, 2003a.

_____. *Ethos Mundial:* um consenso mínimo entre os humanos. Rio de Janeiro: Sextante, 2003b.

BOKIBA, André-Patient (Dir.). *Le Siècle Senghor*. Publication du Département de Littératures et Civilizations Africaines de l'Université Marien Ngouabi de Brazzaville, Congo. Paris: L'Harmattan, 2001.

BOPP, Raul. *Cobra Norato:* nheengatu da margem esquerda do Amazonas. São Paulo: I. Ferraz, 1931.

BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música*. Lisboa: Cosmos, 1962.

BORTOLINI, José. *Conhecer e rezar os salmos*. São Paulo: Paulus, 2000.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOURREL, Jean-René (Coord.). *L. S. Senghor Ethiopiques.* Rennes (Fr.): Centre National d'Enseignement à Distance (CNED): L'Ecole des Lettres, 1998. 1 livreto pedagógico. 77p.

BRASIL retratos poéticos (Brazil poetic portraits 2003). São Paulo : Escrituras Editora, 2003.

BROCKWAY, Wallace; WEINSTOCK, Herbert. *The Opera, A History of its Creation and Performance:* 1600 – 1941. New York: Simon and Schuster, 1941.

BROOKS, Van Wyck. *A época de Melville e Whitman.* Trad. de Alberto da Costa e Silva e Luiz Carlos do N. Silva. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1954.

BROOKS, William. Music in America: an overview (Part 1). In: NICHOLLS, David (Org.). *The Cambridge History of American Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 30 – 48.

BROWN, Calvin S. *Music and literature:* a comparison of the arts. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1948.

BRUNEL, Pierre et al. *Précis de literature comparée.* Paris: PUF, 1989.

BURKE, Andrew; ELSE, David. *Sénégal.* 2ème édition française. Paris : Lonely Planet Publications, 2002.

BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Paris: Flammarion, 1969.

CAMLONG, André. Méthode d'analyse lexicale textuelle et discursive. Paris: Éditions Orphyrs, 1996.

_____. *Macro* (tratamento estatístico). In: _____; BELTRAN, Thiérry. STABLEX Version PC 2004d. 1 CD-ROMProdução Editorial: Tec Art Editora Ltda. Distribuição Exclusiva: Pirus Tecnologia.

_____; BELTRAN, Thiérry. Programa Stablex. Version PC 2004e. 1 CD-ROM. Produção Editorial: Tec Art Editora Ltda. Distribuição Exclusiva: Pirus Tecnologia.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Literatura:* História & Texto. 2. ed. São Paulo: Editora Saraiva, 1995. 3v.

CARDOSO, Isabel. Escritor ensina como fazer poesia. *Meio Norte*, Teresina (PI), 13 mar. 1003. Suplemento Alternativo, p. 2.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro.* Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969. 2. v.

CASTRO, Ana Célia. *As empresas estrangeiras no Brasil de 1860 a 1913*. São Paulo, Zahar Editores, 1979.

CASTRO, Nasi. *Amarante:* um pouco da história e da vida da cidade. Teresina: Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo/ Projeto Petrônio Portela, 1986.

CELESTINO, Erasmo. Piauí: mostra tua cara e diga qual é o teu negócio. In: SANTANA, R. N. Monteiro de (Org.). *Apontamentos para a história cultural do Piauí.* Teresina: Fundação de Apoio Cultural do Piauí – FUNDAPI, 2003. p. 415 – 430.

CENTRO DE HISTÓRIA ALÉM-MAR, volume V, 2004. ISSN: 0874-9671. Disponível em: <http://cham.fcsh.uni.pt/index.htm> . Acesso em: 07 jul. 2005.

CESTRE, Charles. *La Littérature Américaine*. Paris: Librairie Armand Colin, 1945. Collection Armand Colin, Nº 241.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 14. ed. Trad. de Vera da Costa e Silva... [et al]. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1999.

COELHO, Jacinto do Prado (Dir.). *Dicionário de literatura*. 3. ed. Porto (PT): Figueirinhas, 1976. 3v.

COELHO, Salustiano. Conversando com Da Costa e Silva. *Presença*, Teresina (PI), ano 6, n. 13, p. 18 – 21, 1984.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. 2. ed. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1973.

COLLOT, Michel. *La matière-émotion*. Paris: PUF, 1997.

COOKE, Alice L. Notes on Whitman's musical background. *New England Quarterly* United Kingdom, v. 19, n. 2, p. 224 – 235, jun. 1946.

CORNIS-POPE, Marcel; WOODLIEF, Ann. Stages of Reading Literature as Aesthetic Experiencing. Disponível em: <http://www.vcu.edu/engweb/eng391/crit.html>. Acesso em: 10 jul. 2002.

CUNARD, Nancy (Org.). *Negro:* an anthology. New York: Frederick Ungar Publishing CO, 1970.

CYBER Hymn. Disponível em: <http://wwwcyberhymnal.org/htm/s/t/stealatj.htm>. Acesso em: 04 set. 2005

D'ONOFRIO, Salvatore. *Metodologia do trabalho intelectual*. São Paulo: Atlas, 1999.

_____. *Literatura Ocidental:* autores e obras fundamentais. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000a.

_____. *Teoria do texto:* teoria da lírica e do drama. São Paulo: Ática, 2000b. V. 2.

"Da Costa e Silva". 1 fot.: preto e branco. Em: *Poesias completas.* 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 242.

DAGLIAN, Carlos (Org.) *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DANIEL, Cláudio. Poemas escritos na água. *Discutido literatura,* São Paulo, ano 1, n. 3, p. 62-64, [s.d.].

DESCHAUSSÉES, Monique. *La musique et la vie*. Paris: Éditions Buchet: Chastel, 1988.

DIANE, Alioune; SANKHARÉ, Oumar. 'Dans la nuit tamoule...' Le poète, la mort et l'ordre sacral des signes. *Éthiopiques*. N° 69 – Hommage à Senghor – 2ème semestre 2002. Disponível em: <www.refer.sn/ethiopiques/article/php3?id_article=22#nh5>. Acesso em: 23 ago. 2005.

DICIONÁRIO DE LITURGIA. Domenico Sartore; Achille M. Triacca (Org.). Trad. de Isabel F. L. Ferreira. São Paulo: Paulinas, 1992. (Dicionários EP).

DICTIONNAIRE DE LA MUSIQUE. Michel Guillemot (Org.). Paris: Larousse, 1996. 2 v.

DIDIER, Bétrice. Dictionnaire Universel des litteratures. Paris: PUF, 1994. v. 3.

DIOP, Elhadj Ibrahima. Senghor et son temps : La représentation de l'Homme d'Etat dans les Ecrits de Léopold Sédar Senghor. Disponível em: <http://www.afp-senegal.org/htm/Hommage_Senghor_ElhIbrahima_Diop.htm>. Acesso em: 08 jul. 2005.

DOCUMENTOS SOBRE A MÚSICA LITÚRGICA (1903-2003). São Paulo: Paulus, 2005.

DOUSSOT, Michel. Les musiques brésiliennes. *Le guide Routard on line*. Disponível em: <http://www.routard.com/mag/dossiers/id_dm/48/ordre/1htm>. Acesso em: 13 set. 2005.

DUFRENNE, Mikel. *L'oeil et l'oreille*. Montreal: l'Hexagone, 1987. p. 147-169.

EASTHOPE, Antony. *Poetry as discourse*. New York: Methuen, 1988.

EVENSEN, Kristian. Multidimentional aspects of text and music in Wagner. *Richard Wagner Web Site. copyright © 1997-2003* Kristian Evensen. Disponível em: <http://www.trell.org/wagner/multi.html. Acesso em: 18 abr. 2005.

"EXAME vai passar por mudanças". *Meio Norte,* 20 fev. 2003, suplemento "For teens".

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FALCÃO, Ib Gatto. A Universidade de Coimbra em Alagoas. *Gazeta de Alagoas,* 11 jul. 2000. Disponível em <http://www.aal.al.org.br/pesquisas/guedes.html>. Acesso em: 10 mar. 2003.

FALCÃO, João Emílio. Conferência pronunciada no Encontro Nacional de escritores em Brasília. *Presença*, Teresina (PI), ano 6, n. 13, p. 74 – 77, 1984.

FANER, Robert D. *Walt Whitman & Opera*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1951.

FARACO, Carlos Emílio; MOURA, Francisco Marto. *Língua e literatura*. 18. ed. São Paulo: Ática, 1998. v. 1.

_____; _____. _____. 16. ed. São Paulo: Editora Ática, 1996. 3 v.

FARIA FILHO, L. M.; ROSA, W. M.; INÁCIO, M. S. O Método Mútuo e a Formação Docente no Brasil no Século XIX: a Qualificação da Escola e a Desqualificação do Trabalho Docente. Disponível em: <http://www.faced.ufjf.br/educacaoemfoco/integraartigo.asp?p=13,7>. Acesso em: 10 abr 2005.

FARIA, Ernesto (Org.). *Dicionário Escolar Latino-Português*. 4. ed. Rio de Janeiro: Departamento Nacional de Educação (MEC), 1967.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Escolar da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Novo Aurélio Século XXI:* o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, João Martins. *O Discurso de Fernando Pessoa em Mensagem.* Tomo I. São Paulo, 2000. Tese de doutorado (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Universidade de São Paulo – USP.

GENETTE, Gérard. Seuils. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GRELLET, Françoise. *Literature in English:* Anthologie des littératures du monde anglophone. Paris: Hachette Superieur, 2002.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. "Black Modernity". Disponível em: <htt://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/Black%20Modernity.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2006.

"HARPA". *Wikipaedia*. Disponível em: <http://en.wikipaedia.org/wiki/Harp>.Acesso em: 02 fev. 2006.

HILL, Telênia. *O projeto de imanência*. Rio de Janeiro: Antares, 1991.

HINDEMITH, Paul. *Hindemith conducts Hindemith: When Lilacs last in the dooryard bloom'd; a requiem for those we love.* Paris: CBS, 1990. 1 CD (70 min): ADD + 1 brochure (19p; 12cm). (Collection: Masterworks portrait).

_____. *When lilacs last in the door-yard bloom'd:* a Requiem "For those we love". Mainz; Arles: Wergo Schallplatten GmbH, 1998. 1 CD (1h 05min 54s): ADD + 1 brochure.(Collections: Edition Paul Hindemith).

HOEK, Leo. *La marque du titre*: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle. Paris – New York: Mouton Éditeur, 1981.

HOOLE, Raymond Justin. *The dramatic effect of Music, Song and Dance in Shakespeare's comedies*. 1985. 127f. Dissertação (Master of Arts) – University of South Africa, [s.l.]. Disponível em: <http://3quavers.co.uk/dissertation/dissertation.htm>. Acesso em: 28 ago. 2005.

HORTA, Luiz Paulo (Org.). *Dicionário de música*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

HOUAISS, Antônio (Dir.). *Pequeno Dicionário Enciclopédico Koogan Larousse*. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1982.

INSTITUTO POLITÉCNICO DE VISEU. Anglicismos. 2000-2005 @ Copyright.si-I.S.P.V.::versão 3.01. Disponível em: <http://www.ipv.pt/anglicismos/angl_c.htm>. Acesso em: 15 jun. 2004.

JAUSS, Hans Robert. A história da literatura como provocação à Teoria Literária. São Paulo: Ática, 1994.

_____. A estética da recepção: colocações gerais. In: COSTA LIMA (Org.). *A literatura e o leitor; textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 67 – 84.

"JOHNSTOWN_Flood". Disponível em: <http://em.wikipeadia.org/wiki/Johnstown_Flood>. Acesso em: 01 fev. 2006.

JOUVE, Vincent. *La poétique du roman*. Paris: SEDES, 1997.

KENNEDY, Michael (Org.). *The concise Oxford dictionary of music*. 4th edition. Oxford: Oxford University Press, 2004.

KESTELOOT, Lilyan. Comprendre les poèmes de Léopold Sédar Senghor. Paris: Saint-Paul, 1986.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira:* dos primórdios ao início do século XX. 2. ed. Porto Alegre (RS): Editora Movimento, 1977.

KINNELL, Galway. Whitman's indicative words. In: *Walt Whitman's autograph revision of the analysis of "Leaves of Grass"*. New York: New York University Press, 1974. p. 53 – 63.

KOEPE, Frei Romano. O.F.M. *Cecília*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1963.

KOHUT, Heinz; LEVARIE, Siegmund. Sobre o prazer de ouvir música. Trad. de Pedro Henrique Rondon. Disponível em: <http://www.cearth.com.br/trilhando/1periodo>. Acesso em: 08 mar. 2003.

KRAMER, Lawrence (Org.). *Walt Whitman and Modern Music:* War, Desire, and the Trials of Nationhood. New York & London: Garland Publishing, Inc, 2000.

_____. Opera and modern culture: Wagner and Strauss. California*: the University of California Press*, 2004. Chapter One. Disponível em: <http://www.ucpress.edu/books/pages/10199/10199.ch01.html>. Acesso em: 24 ago. 2005.

LA KORA du Senegal. [The kora of Senegal]: chant et poésie d'Afrique Noire [song and poetry of Black Africa]. Paris: Antony: Arion, 1989. 1 CD (1h 06min 59s).

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LAMBERT, Fernando. *Lire…Éthiopiques de Senghor*. Paris: Dakar: Présence Africaine, 1997.

LÉOPOLD Sedar Senghor, le poète-président. CD-ROM PC/MAC. Editeur: Jériko. Coproduction: 3001 Multimedia, INA, La Factory, La Cinquième, La Cuisine, 1999 (Les grandes figures de la Francophonie).

"Léopold Sédar Senghor". 1 fot.: color.; 111x132 pixels –5k – jpg. Disponível em: <www.sanctuaire-poponguine.sn/ac-temoin-senghor.hpg>. Acesso em: 23 set. 2003.

LE PETIT Larousse 2003. Version CD-ROM-PC. Paris: Larousse, VUEF 2002.

LE PETIT Larousse Illustré 2002. Paris: Larousse, VUEF 2001.

LEUSSE, Hubert de. *Léopold Sédar Senghor : l'african*. Paris : Hatier, 1967.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2.

_____ (Coord.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.

LYRIC genres. Disponível em: <http://homer.reed.edu/lyricDefinitions.html>. Acesso em: 01 fev. 2001.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988..

MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios. Da Costa e Silva e a Poética de Sangue. *Presença,*Teresina (PI), ano 6, n. 13, p. 66, 1984.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Trad. de Freda Indursky. Campinas: Pontes : Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Compreensão textual como trabalho criativo. UFPE, 2003. (Texto didático mimeo.).

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARQUES, Oswaldino. Espelho do mundo: refrações. In: DA COSTA E SILVA, Antonio Francisco. *Poesias completas*. 4. ed. Rio de Janeiro (RJ) : Editora Nova Fronteira, 2000. p. 15 – 35.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. 19. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière:* la derive américaine. Montréal: VLB éditeur, 2003.

MATTHIESSEN, F. O. *American Renaissance:* art and expression in the age of Emerson and Whitman. London: Oxford: New York: Oxford University Press, 1968.

MBAYE, Alioune. L'autre théâtre historique de l'époque coloniale : le « Chaka » de Senghor. *Éthiopiques:* revue negro-africaine de littérature et de philosophie, n° 72, 1er semestre 2004. Disponível em : <http://www.refer.sn/ethiopiques/article.php3?id_article=84#nb2>. Acesso em : 08 jul. 2005.

MCCULLAGH, James C. 'Proud music of the storm': a study in dynamics. *Walt Whitman Review*, Detroit (Michigan), v. 2, n. 2, p. 66 – 73, Jun 1975.

MESQUITA, Armindo. A Estética da Recepção na Literatura Infantil. Disponível em: <http://www.ipn.pt/literatura/infantil/armindo1.rtf>. Acesso em: 29 jan. 2003.

MÉTODO lancasteriano (EL). *El Estado de Mexico a la vista de todos.* Disponível em: <http://www.edomexico.gob.mx/newweb/servicios/civica/pasajes/educacion.htm>. Acesso em: 10 abr. 2005.

MEU LIVRO DE MISSA. Rio de Janeiro, D. F.: Sociedade Brasileira de Educação, 1952.

MILLER, J. Hillis. The work of cultural criticism in the age of digital reproduction. In: *Illustration*. Londres: Reaktion Books, 1992. p. 9 – 60.

MISSAL DOMINICAL: missal da assembléia cristã. 6. ed. São Paulo: Paulus, 1995.

MISSEL GRÉGORIEN DES DIMANCHES*: note en chant grégorien par les moines de solesmes*. Sarthe: Solesmes, 1985.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária:* poesia. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

MOLOFO, Thomas. *Chaka: an historical romance*. Trans. by F. H. Dutton. Oxford: Oxford University Press. London: Humphrey Milford, 1931.

_____. *Chaka.* New English translation by Daniel P. Kunene. London : Heinemann, 1981a.

_____. *Chaka:* une épopée bantoue. Traduit par V. Ellenberger. Paris: Gallimard, 1981b.

MOURA, Paulo. Cesária, é impossível tanta beleza. *Jornal Público*. Sexta, 9 de agosto de 2002. Disponível em: <http://www.visanews.com/vnn/culture/08_02/09_008C.asp>. Acesso em: 15 jun. 2004.

NANCY, Jean-Luc. Nécessité du sens. In: FINCK, Michèle (Org.). *Yves Bonnefoy:* Poésie, Peinture, Musique: Actes du colloque de Strasbourg. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.

NICHOLLS, David (Org.). *The Cambridge History of American Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

NICHOLS, J. Gary Schmidgall: Walt Whitman scholarship at its Best. Interview by Jack Nichols. Disponível em: <http://gaytoday.com/garchive/interview/050102in.htm>. Acesso em: 02 ago. 2005.

NICOLA, José de. *Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias*. 15. ed. São Paulo: Scipione, 1998.

NIKIPROWETZKY, M. Tolia. Les Griots du Sénégal et leurs instruments. In: XV^{e} Congrès du Conseil International de la Musique Populaire (Gottwaldov, Tchécoslovaquie 1962).

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada:* história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NKETIA, J. H. Kwabena. History and the Organization of Music in West África. In: WACHSMANN, Klaus P. (Org.). *Essays on Music and History in Africa*. Evanston (U.S.A.): Northwester University Press, 1971. p. 3 – 25.

OFÍCIO DIIVINO. *Liturgia das horas: s*egundo o rito romano. São Paulo: Vozes: Paulinas: Paulus: Ave-Maria, 1995. v. 4.

_____. *Oração das Horas*. São Paulo: Vozes: Paulinas: Paulus: Ave Maria, 1996.

OFÍCIO DIVINO DAS COMUNIDADES. 9. ed. São Paulo: Paulus, 1994.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*: modulações pós-coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OSMAN, Gusine Gawdat. *L'Afrique dans l'univers poétique de Léopold Sedar Senghor*. Dakar-Abidjan-Lomé : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1978.

OXFORD ADVANCED LEARNER'S DICTIONARY. 4th Edition. Oxford: Oxford University Press, 1990.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Précis de literature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994.

PARASHÁ behaalotechá ("Quando Acenderes"). Disponível em: <http://www.academiadecabala.com.br/templates/cabala/publicacao/publicacao.asp?cod_Canal=3&Cod_Publicacao=174>. Acesso em: 18 abr. 2005.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. de Mª Helena N. Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PERRY, Edward G. Negro Creative Musicians. In: CUNARD, Nancy (Org.). *Negro:* an anthology. New York: Frederick Ungar Publishing CO, 1970. p. 220-223.

PESSOA, Fernando. Páginas de estética e de teoria e crítica literárias. 2. ed. Lisboa: Ática, 1973.

PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: Musimed, 1990.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

POSTNETT, Hutcheson Macaulay. O método comparativo e a literatura. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia F. (Org.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 15 – 25.

PRAWER, S. S. O que é literatura comparada?. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia F. (Org.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 295 – 307.

PRIM, Fr. J. L.; KOLLING, Ir. M. T.; FABRETI, Fr. A. F. *Vamos cantar*: edição B. Petrópolis (RJ): 1992.

PROUDON, Monseerrat (Dir.). *Les polyphonies du texte: les mots des couleurs et des sons*. Nîmes/Romainville: Éditions Al Dante, 2002.

RAÍZES de um canto sagrado. *Qualidade Vida especial:* cantos gregorianos, São Paulo: Top editora, ano 1, n. 7, p. 4 – 6, [s.d.]. (Série Música e Fé).

REGO, Maria do Perpétuo Socorro Neiva Nunes do. *A Leitura na Escola: Representações de Alunos do Ensino Médio*. Teresina(PI), 2001. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí – UFPI.

_____. Era uma vez... na escola: formando educadores para formar leitores. *Scientia et Spes*: revista do Instituto Camilo Filho. ano 2, n.3. Teresina – Piauí: ICF, 2003. p. 353-359.

REGO, Raimundo de Moura. *Contraponto:* poesia. Teresina: COMEPI, 1979.

RÉPUBLIQUE Française/Ministère des Affaires Étrangères. « Les symboles de la République et le 14 juillet : découvrir la France. Disponível em : <www.diplomatie.gouv.fr/france/14juillet/marseillaise.html>. Acesso em: 01 abr. 2006.

REYNOLDS, David S. *Walt Whitman's America: A Cultural Biography*. New York: Alfred A. Knopf, 1996.

_____. (Org.). *A historical guide to Walt Whitman*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000.

RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of poetry*. Bloomington – London: Indiana University Press, 1978.

ROCHE, Christian. *L'Europe de Léopold Sédar Senghor*. Toulouse (FR) : Éditions Privat, 2001.

SÁ FILHO, Bernardo Pereira de. Para uma História Cultural. In: SANTANA, R. N. Monteiro de. *Apontamentos para a história cultural do Piauí*. Teresina: Fundação de Apoio Cultural do Piauí – FUNDAPI, 2003. p. 239-249.

SALIEN, François. La poésie de Léopold Sédar Senghor: etude des themes et analyses de texts. Part I. Disponível em: <http://www.ceeba.at/arts/arts_poesie_delssenghor_1.htm>. Acesso em: 08 jul. 2005.

SAMS, Jamie. Campo da fartura. *Terra mítica - xamanismo e Cultura Nativa.* Disponível em: <http://www.terramistica.com.br/index.php?add=Artigos&file=article&sid=73&ch=5>. Acesso em: 07 jul. 2005.

SAN Diego Hall of Champions Sports Museum. Disponível em: <http://www.sdhoc.com/main/articles/highschools/diegoolympian>. Acesso em: 26 jun. 2005.

SANTANA, R. N. Monteiro de. *Apontamentos para a história cultural do Piauí.* Teresina: Fundação de Apoio Cultural do Piauí – FUNDAPI, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11 – 28. Disponível em: <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/entrehtml>. Acesso em: 30 mar. 2003.

SARRAZIN, Gabriel. *La Renaissance de la poésie anglaise.* 1798-1889. Shelley. – Wordsworth. – Coleridge. – Tennyson. – Robert Browning. – Walt Whitman. Paris: Librairie Académique Didier Perrin et C^{ie}, Librairies-Éditeurs, 1889.

SCHAEFFNER, A. La découverte de la musique noire. *Présence Africaine,* Paris: Imp. Union, 1995. n. 6 (1949, 1er trim.) a n. 8-9 (1950, mars - numéro spécial: "Le Monde Noir"), 3 fasc. em 1 v., microfichas, redução de 1: 18. p. 205 – 218.

SCHEINOWITZ, Celina. La poesie de Senghor et l'Afrique. *Éthiopiques,* n° 73, Littérature, philosophie et art, 2ème semestre 2004. Disponível em: <http://www.refer.sn/ethiopiques/article.php3?id_article=112>. Acesso em: 12 jul. 2005.

SELINCOURT, Basil. *Walt Whitman:* a critical study. London: Martin Secker, 1914.

SILVA, Alberto da Costa e (Org.). *A Literatura Piauiense em Curso:* Da Costa e Silva. 3. ed. Teresina: Corisco, 2002.

SILVA, Harlan. Entrevista – Wellington Santos. *Jornal Correio Corisco,* Teresina (PI), mar. 2003, ano 5, n. 42, p. 4 – 6.

SINZIG, O.F.M., Frei Pedro. *Dicionário Musical*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1976.

SMITH, Frank. *Leitura Significativa.* Trad. de Beatriz Affonso Neves. 3. ed. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda – ARTMED, 1999.

SOPEÑA, Frederico. *Música e Literatura*. São Paulo: Editora Neman, 1989.

SOREL, Jaqueline. *Senghor* : L'émotion et la raison. Saint-Maur-des-Fossés : Éditions Sépia, 1995.

SOUZA, Marly Gondim C. *O Impulso Gerador dos Títulos Musicais na Poesia de Da Costa e Silva e de Moura Rego*. Recife, 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco/Universidade Estadual do Piauí.

SPIEGELMAN, Julia. Walt Whitman and Music. *The South Atlantic Quarterly*, Durham, North Carolina, v. 41, n. 2, p. 167 – 176, Apr. 1942.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical (em 6 lições)*. Trad. de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Trad. de Wilma F. R. de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1992.

TATIT, Luiz. *Semiótica da Canção*. São Paulo: Escuta, 1994.

TAYLOR, Deems. Compositor, dramaturgo e filósofo.... In: *Grandes vidas, grandes obras*. Seleções do Reader's Digest, S. A. R. L. (Org.). 3. ed. Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 1980. p. 390-393.

THE NEW MICHAELIS. English-Portuguese. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1962. v. 1.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

TREVISAN, Armindo. *A poesia:* uma iniciação à leitura poética. 2. ed. Porto Alegre: Uniprom, 2001.

URBANIK-RIZIK, Annie. *Étude sur Léopold S. Senghor Éthiopiques*. Paris: Ellipses, 1997. (Résonances).

USCHANOV, T.P. Not a second time: a study in rock semiotics. Última atualização em 14 fev. 1999. Disponível em: <http://www.helsinki.fi/~tuschano/writings/beatles>. Acesso em: 14 set. 2005.

VANBERGEN, Pierre. *Aspects de la littérature française contemporaine*. Bruxelles : Éditions Labor; Paris : Fernand Nathan, s.d.

VICENTE, Zé. *Tempos urgentes*: poemas. São Paulo : Paulinas, 2000. (Inclui CD).

VILLAÇA, Antônio Carlos. Da Costa e Silva. *Presença*, Teresina, v. 6, n. 13, p. 11, 1984.

WACHSMANN, Klaus P. (Org.). *Essays on Music and History in Africa*. Evanston (States): Northwester University Press, 1971.

"Walt Whitman". 1 fot.: color.; 560x749 pixels – 57k – jpg. Disponível em: <www.usc.edu>. Acesso em: 23 set. 2003.

WOODRESS, James (Org.). *Critical Essays on Walt Whitman*. Boston, Mass.: G. K. Hall & Co., 1983.

ZAPPAROLI, Zilda Maria e CAMLONG, André. *Do Léxico ao discurso pela informática*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2002.

ANEXOS

ANEXO A- MODELO DE QUESTIONÁRIO E RESPOSTAS COLHIDAS NA PESQUISA COM LEITORES-OUVINTES (TERESINA, 2002)

ANEXO B- SLIDES PARA OFICINA REALIZADA EM PARIS (2003)

ANEXO C- POEMAS PARA A OFICINA REALIZADA NA SBPC – REGIONAL PIAUÍ – 2004

ANEXO D- LISTA DE TODOS OS TÍTULOS DOS POEMAS ESTUDADOS NA TESE

ANEXO E- OUTRAS MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO-MUSICAL NA OBRA DE WALT WHITMAN, DA COSTA E SILVA E DE SENGHOR

ANEXO F- INSTRUMENTOS MUSICAIS CITADOS PELOS TRÊS AUTORES QUE POSSUEM APENAS UMA OU NENHUMA CORRESPONDÊNCIA

ANEXO A – MODELO DE QUESTIONÁRIO E RESPOSTAS COLHIDAS NA PESQUISA COM LEITORES-OUVINTES (Teresina, 2002)

ANEXO A – MODELO DE QUESTIONÁRIO E Respostas colhidas na pesquisa com leitores-ouvintes (TERESINA, 2002)

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística – PPGL
Doutorado em Teoria da Literatura
Doutoranda: Marly Gondim Cavalcanti Souza

PESQUISA COM LEITORES

OBJETIVO:

Este instrumento de pesquisa com leitores-ouvintes privilegiados faz parte do levantamento de dados para a tese de doutorado: *Análise músico-literária dos poemas de Walt Whitman, Antônio Francisco da Costa e Silva e Léopold Sedar Senghor.* A presente tese pretende construir um parentesco semântico entre as obras de poesia dos três artistas citados, que diferentes cultural e lingüisticamente, aparentemente se desenvolvem a partir de um mesmo impulso gerador : a música.

CORPUS DESTA PESQUISA

Selecionamos e copiamos em anexo três poemas de cada autor, para este levantamento. Você pode trabalhar com um dos autores, com dois, ou com todos. O importante é que, tendo escolhido um autor, analise os três poemas dele selecionados.

CONFORME SUA PERCEPÇÃO, RESPONDA:

Os títulos dos poemas evocam música ou imagem musical? Qual / quais?

( ) SIM ( ) NÃO

Detalhe sua resposta, por favor: (Se o espaço for insuficiente para seus apontamentos, complemente no final).

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	**IMAGENS MUSICAIS**
1. O ABOIO	
2. NATUREZA HARMONIOSA	
3. CARNAVAL	

TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	IMAGENS MUSICAIS
1.QUE M'ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	
2. CHANT DE L'INITIÉ	
3. TROPETTES DES GRUES COURONNÉES	

TÍTULOS DE WALT WHITMAN	IMAGENS MUSICAIS
1. I HEAR AMERICA SINGING	
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	
3. THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	

Você percebe alguma relação entre o texto dos poemas e música?

( ) SIM ( ) NÃO

Caso sua resposta seja afirmativa, retire, de cada poema separadamente, palavras ou expressões que fazem menção à música (instrumentos musicais, sons, compositores, fontes sonoras, formas musicais, títulos de música, etc...)

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	MENÇÕES À MÚSICA
1. O ABOIO	
2. NATUREZA HARMONIOSA	
3. CARNAVAL	

TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	MENÇÕES À MÚSICA
1.QUE M'ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	
2. CHANT DE L'INITIÉ	
3. TROMPETTES DES GRUES COURONNÉES	

TÍTULOS DE WALT WHITMAN	MENÇÕES À MÚSICA
1. I HEAR AMERICA SINGING	
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	
3. THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	

Obrigada pela consideração e colaboração !

POEMAS DE ANTONIO FRANCISCO DA COSTA E SILVA

Poemas retirados do livro :

SILVA, Antônio Francisco da Costa e. ***Poesias Completas ; com estudos sobre o poeta de Oswaldino Marques e José Guilherme Merquior***. 4. ed. rev. E anotada por Alberto da Costa e Silva. Rio de Janeiro : Nova Fronteiro, 2000. 399p.

1. O ABOIO

O sol desfaz-se em ouro nas quebradas,
Surge a lua de prata, além da serra,
Nos saudosos sertões da minha terra,
Pelo tempo feliz das vaquejadas.

À hora azul do crepúsculo, as boiadas
Vêm chegando aos magotes para a ferra,
Em correrias, num tropel de guerra,
Nuvens de pó formando nas estradas...

Mas uma rês desgarra de repente ;
No cavalo fogoso e mais ligeiro
Persetuem-na a correr, inutilmente.

Ouve-se o aboio no sertão inteiro...
Volta a rês ao curral, pausadamente,
Vencida ao som do canto do vaqueiro.
(p. 180)

2. NATUREZA HARMONIOSA

Pego de um búzio, levo-o aos meus ouvidos
E ponho-me a escutar, ouvindo atento,
Nele os sons que murmuram confundidos
Como idéias ainda em pensamento.

Que serão esses sons identificados
De um vago e misterioso sentimento :
A voz da vaga, ou os cânticos do vento
Na saudade do mar reproduzidos ?

Esses confusos, múrmuros rumores
Serão os ecos das canções saudosas
Dos marinheiros e dos pescadores ?

Ou são vozes das ondas marulhosas,
Segredando os marítimos amores,
Remotas, abafadas, silenciosas ?...
(p. 181)

3. CARNAVAL

Amplo salão alucinado de luz, música e perfume

o éter germina sensações de alegria e volúpia
chove confete, granizos em pedrarias multicores
redemoinho de cantáridas cambiantes
discos arremessados de serpentinas sibilam
silvam serpentes
nas espirais do íris multiplicado
enleando a multidão
Aliança da Loucura

Cantam clarins de claridade no ar
Carnaval Carnaval
Carnaval

Ritmos em tempestade
trepida e cheira a atmosfera
o demônio dramático do delírio anda solto
Mefistófeles aguça o instinto da liberdade
e pierrôs e arlequins príncipes e palahaços
colombinas e gitanas bayaderas e manolas
la vêm, lá vão
no vórtice violento
Ilusão da Ventura

A vida é uma girândola na alvorada
ao retinir dos guizos de vidro na Folia
Evoé ! Evoé !

Eia a folia febril e fugaz dos sentidos
a torrente da Vida transbordando em três dias
as horas como as ondas se avolumam nos volteios da dança
a valsa abre sonhando o alvo leque de plumas
o tango lento e lânguido é um idílio na sombra
o charleston – jogral do jazz – cutuca os calcanhares
o maxixe move e morde macio a marreta dos músculos
e tudo dança
tudo dança
tudo dança
Sícope do Gozo

A pele de asno dos zabumbas
Zoa, zumbindo, zonza :
MOMO !
(pp. 319 – 320)

POEMAS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR

Poemas retirados do livro :

SENGHOR, Léopold Sédar. *Oeuvre Poétique (complète)*. Nouvelle édition. 5a ed. Paris : Éditions du Seuil, 1990. 430p

1. QUE M'ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG (La troisième séquence)

III

Entendez tambour qui bat!
Maman qui m'appelle.
Elle m'a dit Toubab!
D'embrasser la plus belle.

Elle m'a dit "Seigneur"!
Choisir! et délicieusement écartelé entre ces deux mains amies
_ Un baiser de toi Soukeïna! _ ces deux mondes antagonistes
Quand douloureusement _ ah! je ne sais plus qui est ma soeur et qui ma soeur de lait
De celles qui bercèrent mes nuits de leur tendresse rêvée, de leurs mains mêlées
Quand douloureusement _ un baiser de toi Isabelle! _ entre ces deux mains
Que je voudrais unir dans ma main chaude de nouveau.
Mais s'il faut choisir à l'heure de l'épreuve
J'ai choisi le verset des fleuves, des vents et des forêts
L'assonance des plaines et des rivières, choisi le rythme de sang de mon corps dépouillé
Choisi la trémulsion des balafongs et l'accord des cordes et des cuivres qui semble faux, choisi le
Swing le swing oui le swing!
Et la lointaine trompette bouchée, comme une plainte de nébuleuse en dérive dans la nuit
Comme l'appel du Jugement, trompette éclatante sur les charniers neigeux d'Europe.
J'ai choisi mon peuple noir peinant, mon peuple paysan, toute la race paysanne par le monde.
"Et tes frères se sont irrités contre toi, ils t'ont mis à bêcher la terre."
Pour être ta trompette!

(pp. 30 - 31)

2. CHANT DE L'INITIÉ (La première séquence)

A Alioune Diop

Tâgu-gûtût, nydyulê mômé !
Mûsê-mbûbân, ndyulê mômé !
Bonnet-de-circoncis au circoncis !
Robe-de-circoncis au circoncis !
Poème wolof
(*pour trois flûtes*)

Pélerinage par les routes migratrices, voyage aux sources ancestrales.

Flûte d'ébène lumineuse et lisse, transperce les bouillards de ma mémoire
O flûte ! les bouillards, pagnes sur son sommeil sur son visage originel.

O chante la mumière élémentale et chante le silence qui annonce
Le gong d'ivoire du Soleil-levant, clarté sur ma mémoire enténébrée
Lumière sur les collines jumelles, sur la courbe mélodieuse et ses joues.
Je m'assis sous la paix d'un caïcedrat, dans l'odeur des troupeaux et du miel fauve.
Soleil de son sourire ! et la rosée brillait sur l'herbe indigo de ses lèvres.
Les colibris striquaient, fleurs aériennes, la grâce indicible de son discours
Les martins-pêcheurs plongeaient dans ses yeux en fulfurances bleu natif de joie
Par les rizières ruisselantes, ses cils bruissaient rythmiques dans l'air transparent
Et j'écoute l'heure ô délices ! qui monte au mitan blanc du ciel que l'on pavoise.
Les troupeaux bientôt seront immobiles et le roucoulement des tourterelles
A l'ombre de Midi. Mais il fault me lever pour poursuivre le pur de ma passion.

(pp. 192 – 193)

3. TROMPETTES DES GUES COURONNÉES

Trompettes des grues couronnées ? Ou est-ce ton visage en songe
En la lueur de l'aube, ta voix de bronze lisse qui chasse les angoisses ?
J'ouvre le ciel de ma fenêtre sur la mer.

Gorée dans la nuit qui s'attarde, prodigieuse comme un plésiosaure
Mais six bougies six vers luisants, un sémaphore à la pointe du Nord
La mer et ton sourire qui s'éclairent aux opalines du matin.

Voici mes pirogues qui rentrent, quand noyée la ligne de flottaison.
Elles ont la nuit durant long pêché tes pensées.
La mer s'embrase aux splendeur de l'enfance.

Et fusent des parterres des bosquets, des brumes de mon coeur
Avec l'odeur d'or des jujubiers, ton parfum
Les cris vibrants des merles métalliques

Qui me consolent me confortent.

(p. 246)

POEMAS DE WALT WHITMAN

Poemas retirados do livro :

WHITMAN, Walt. ***Complete poems***. United Kingdom: Penguim, 1996. 892p.

1. I HEAR AMERICA SINGING

I hear America singing, the varied carols I hear,
Those of mechanics, each one singing his as it should be blithe and strong,
The carpenter singing his as he measures his plank or beam,
The mason singing his as he makes ready for work, or leaves off work,

The boatman singing what belongs to him in his boat, the deckhand singing on the steamboat deck,
The shoemaker singing as he sits on his bench, the hatter singing as he stands,
The wood-cutter's song, the ploughboy's on his way in the morning, or at noon intermission or at sundown,
The delicious singing of the mother, or of the young wife at work, or of the girl sewing or washing,
Each singing what belongs to him or her and to none else,
The day what belongs to the day – at night the party of young fellows, robust, friendly,
Singing with open mouths their strong melodious songs.

(p. 47)

2. PROUD MUSIC OF THE STORM (The sequence four)

I hear those odes, symphonies, operas,
I hear in the *William Tell* the music of an arous'd and angry people,
I hear Meyerbeer's *Huguenots*, the *Prophet*, or *Robert*,
Gounod's *Faust*, or Mozart's *Don Juan*.

I hear the dance-music of all nations,
The waltz, some delicious measure, lapsing, bathing me in bliss,
The bolero to thinkling guitars and clattering castanets.

I see religious dances old and new,
I hear the sound of the Hebrew lyre,
I see the crusaders marching bearing the cross on high, to the martial clang of cymbals,
I hear dervishes monotonously chanting, interspers'd with frantic shouts, as they spin around turning always towards Mecca,
I see the rapt religious dances of the Persians and the Arabs,
Again, at Eleusis, home of Ceres, I see the modern Greeks dancing,
I hear them clapping their hands as they bend their bodies,
I hear the metrical shuffling of their feet.
I see again the wild old Corybantian dance, the performers wounding each other,
I see the Roman youth to the shrill sound of flageolets throwing and catching their weapons,
As they fall on their knees and rise again.

I hear from the Mussulman mosque the muezzin calling,
I see the worshippers within, nor form nor sermon, argument nor word,
But silent, strange, devout, rais'd, glowing heads, ecstatic faces.

I hear the Egyptian harp of many strings,
The primitive chants of the Nile boatmen,
The sacred imperial hymns of China,
To the delicate sounds of the king, (the stricken wood and stone,)
Or to Hindu flutes and the fretting twang of the vina,
A band of bayaderes.

(pp. 425 – 426)

3. THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME

That music always round me, unceasing, unbeginning, yet long untaught I did not hear,
But now the chorus I hear and am eated,

A tenor, strong, ascending with power and health, with glad notes of daybreak I hear,
A soprano at intervals sailing buoyantly over the tops of immense waves,
A transparent base shuddering lusciouly under and through the universe,
The triumphant tutti, the funeral wailings with sweet flutes and violins, all these I fill myself with,I hear not the volumes of sound merely, I am moved by the exquisite meanings,
I listen to the different voices winding in and out, striving, contending with fiery vehemence to excel each other in emotion ;
I do not think the performers know themselves – but now I think I begin to know them.

RESPOSTAS:

Leitor 1: Professor de música em universidade dos Estados Unidos. Idade aproximada de sessenta anos. Especialista em música afro.

PESQUISA COM LEITORES

CONFORME SUA PERCEPÇÃO, RESPONDA:
Os títulos dos poemas evocam música ou imagem musical? Qual / quais?

(x) SIM ( ) NÃO

Detalhe sua resposta, por favor: (Se o espaço for insuficiente para seus apontamentos, complemente no final).

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	IMAGENS MUSICAIS
1. O ABOIO	
2. NATUREZA HARMONIOSA	uma relação humana.
3. CARNAVAL	Uma musica jovial, alegre.

TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	IMAGENS MUSICAIS
1. QUE M'ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	Uma longa historia, uma epopéia africana cantada pelo um griot.
2. CHANT DE L'INITIÉ	Uma canção dos iniciados. Imagem que tenho e aquela de uma situação num campo dos iniciados no mato onde estão cantando e dançando.
3. TROMPETTES DES GRUES COURONNÉES	Aqui a imagem é de um griot real.
TÍTULOS DE WALT WHITMAN	**IMAGENS MUSICAIS**
1. I HEAR AMERICA SINGING	Imagem de alguém escutando uma canção em distancia.
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	Imagem de uma casa de baixo das arvores durante a chuva.
3.THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	Imagem de alguém se lembrando de uma coisa boa ao escutar uma musica alegre.

Você percebe alguma relação entre o texto dos poemas e música?

(x) SIM ( ) NÃO

Caso sua resposta seja afirmativa, retire, de cada poema separadamente, palavras ou expressões que fazem menção à música (instrumentos musicais, sons, compositores, fontes sonoras, formas musicais, títulos de música, etc...)

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	MENÇÕES À MÚSICA
1. O ABOIO	
2. NATUREZA HARMONIOSA	Natureza.
3. CARNAVAL	Festa.

TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	MENÇÕES À MÚSICA
1. QUE M'ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	Que m'accompagnent.
2. CHANT DE L'INITIÉ	l'initié.
3. TROMPETTES DES GRUES COURONNÉES	Grues couronnées.

TÍTULOS DE WALT WHITMAN	MENÇÕES À MÚSICA
1. I HEAR AMERICA SINGING	Hear America.
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	.Proud/pride of the storm.
3. THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	That always rounds me.

Leitor 2: *Padre piauiense*. Idade aproximada de trinta anos.

PESQUISA COM LEITORES

CONFORME SUA PERCEPÇÃO, RESPONDA:

Os títulos dos poemas evocam música ou imagem musical? Qual / quais?

(X) SIM ( ) NÃO

Detalhe sua resposta, por favor: (Se o espaço for insuficiente para seus apontamentos, complemente no final).

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	IMAGENS MUSICAIS
1. O ABOIO	Certamente o título evoca uma imagem muito forte para o homem nordestino que tem no vaqueiro uma espécie de "herói solitário do sertão". São muitas as histórias de vaqueiros que soltam seu grito cantador para arrebanhar a boiada. Geralmente a figura do vaqueiro é acompanhada de aventuras perigosas junto a bois valentes ou histórias de amor, onde o vaqueiro cantarola as paixões por sua amada, muito semelhante aos cavaleiros da Idade média que faziam acrobacias em seus cavalos para conquistar as *ladies* da corte. De qualquer forma, o aboio de um vaqueiro é uma melodia muito conhecida para o homem nordestino. O som meio melancólico muitas vezes é acompanhado por um instrumento muito simples feito de chifre de boi chamado "berrante". O som ecoa longe e a melodia traspassa a alma do nordestino que se despede dos últimos raios de sol. É o momento em que o vaqueiro põe-se a colocar o gado nos currais e geralmente isto é acompanhado por uma serenata de aboio dos vaqueiro para o gado não se dispersar. Este ritual, acompanhado do aboio, mais parece uma grande dança dos vaqueiros em seus cavalos. Com passos fortes, difíceis e acrobáticos, os vaqueiros representam uma verdadeira peça musical, onde a voz, o berrante, a carreira dos cavalos e bois e o cenário vespertino dão uma impressão catártica ao homem comum do campo que pára e assiste atentamente o desenrolar da cena. Não me atrevo a dizer que esta impressão é inferior a qualquer outra causada a um culto ao assistir uma execução do Concerto de Bradenburg de Bach.
2.NATUREZA HARMONIOSA	Os dois termos do título são profundamente musicais e criam no leitor imagens claras de um cenário musical. O termo 'Natureza' se confunde com a própria música. Quem ao ouvir esta palavra não evocaria no mesmo instante um cenário onde ecoam os mais diferentes sons e ritmos? A natureza fala, canta e dança por si mesma. Nela já existe um ritmo e uma melodia que advém, ora dos ventos balançando as folhagens do pé de caju (fruto bem conhecido do amarantino), ora dos animais executando seu canto instintivo, ora das vagas que quebram nas praias e falam da pujança da natureza. Os sons são variados, desde os sons quase imperceptíveis de uma noite serena onde prevalecem o murmúrio dos insetos e anfíbios, até os sons mais estridentes e fortes de uma manhã em plena selva, onde prevalecem os animais de grande porte num ritual de acasalamento, de caça ou de defesa. O termo 'Harmoniosa' evoca uma característica da música natural. Tudo está em harmonia e os sons se combinam num ritmo, ora possante ora aprazível que dá ao conjunto a idéia de uma sincronia invejável. O autor parece evocar os sons dos mares vindos dos búzios para acalentar no homem sua sede de harmonia e paz que no poema se confunde com uma saudade melancólica de tempos idos.
3. CARNAVAL	O título não poderia ser mais musical que este. Não há como separar o título do samba, das marchinhas da Era Vargas, do frevo pernambucano e, hoje, do *axé-music* em todo o Brasil,

	sobretudo em Salvador-Bahia. O carnaval é uma festa dançante onde a música é embalada pelo ritmo dos pandeiros, cuícas, tambores e tamborins. O título evoca imagens de alegria, folia, som forte e envolvente que leva o folião a deixar de lado a vergonha e se entregar ao ritmo do samba.

TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	**IMAGENS MUSICAIS**
1. QUE M'ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	
2. CHANT DE L'INITIÉ	
3. TROPETTES DES GRUES COURONNÉES	

TÍTULOS DE WALT WHITMAN	**IMAGENS MUSICAIS**
1. I HEAR AMERICA SINGING	O título traz em seu bojo os traços da musicalidade nas palavras "hear" e "singing". O tom cotidiano da expressão evoca a rotina de pessoas simples em seus trabalhos, envolvidas pela melodia de sua própria história. Ninguém canta o canto do outro. Cada um tem uma melodia pessoal e isto gera uma diversidade de vozes e corais diferentes que contribuem para a harmonia do todo. O poema parece fazer uma comparação entre a disposição das diversas notas formando uma única melodia e a sociedade dividida em diversos serviços que contribuem para o bem comum de todos.
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	Percebo que o título do poema contém traços musicais. O poeta parece evocar a harmonia, embora num ritmo pujante, da tempestade para descrever ao mesmo tempo a confusão aparente que gera uma harmonia bem sincrônica de vários elementos religiosos e históricos. O poeta parece misturar elementos diferentes, tanto culturalmente como historicamente, para sugerir uma profunda harmonia entre eles. A musicalidade parece unir os vários elementos do poema numa única melodia da mesma forma que os vários elementos de uma tempestade (chuva, vento, árvores, trovões, etc.) geram uma só música que, embora aterradora (*proud*) não deixa de ser sincrônica (*music*).
3.THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	É patente a musicalidade do título, tanto pela palavra "*music*" como pela característica de envolvimento que a música tem, expressa na palavra "round me". O autor parece descrever bem esta característica num simples título. A imagem musical que reproduz em mim é a cena de uma experiência que o poeta fez ao escutar um "*chorus*" que mal pode descrever. A música parece trazer à tona uma experiência do poeta que o enche de emoção e o faz conhecer mais os cantores que a si mesmo.

Você percebe alguma relação entre o texto dos poemas e música?

(X) SIM ( ) NÃO

Caso sua resposta seja afirmativa, retire, de cada poema separadamente, palavras ou expressões que fazem menção à música (instrumentos musicais, sons, compositores, fontes sonoras, formas musicais, títulos de música, etc...)

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	MENÇÕES À MÚSICA
1. O ABOIO	A primeira estrofe tem um tom muito vespertino. Os versos "O sol desfaz-se em ouro nas quebradas" e "surge a lua de prata, além da serra" parecem evocar uma tranqüila 'tardinha' onde reinam os primeiros sons de uma noite serena. É o momento em que os pássaros diurnos se recolhem e os noturnos começam a surgir, ambos vão e vêm acompanhados de sons e cantos que fazem o corpo exausto do trabalhador nordestino repousar. Os versos também lembram o saudoso compositor nordestino Luís Gonzaga que tem uma música chamada (se não me engano) "boiadeiro" que canta a rotina do vaqueiro nordestino. O refrão desta música se parece muito com a primeira estrofe: "Vai boiadeiro que a noite já vem/ leva o teu gado e vai pensando no teu bem". termo "boiadas" no primeiro verso da segunda estrofe juntamente com o último verso "nuvens de pó formando nas estradas" também evocam uma imagem repleta de som e cadência. Como imaginar esta cena sem logo perceber um misto de harmonia e confusão gerando um ritmo violento, mas ao mesmo tempo, regido pela batuta precisa do vaqueiro que é o aboio? Os termos "ligeiro" e "correr" que qualificam o desempenho do cavalo na terceira estrofe lembram os compassos de um andantino. O termo "aboio" no primeiro verso da última estrofe evoca uma melodia própria do sertão nordestino que se faz ouvir ao longe por aqueles que se deixam inundar pelos últimos raios do sol. O termo é retomado no último verso "vencida ao som do canto do vaqueiro" que reconhece o tom persuasivo do aboio para a boiada.

2. NATUREZA HARMONIOSA	Os termos “búzios” e “ouvidos” do primeiro verso se juntam gerando uma imagem musical de quem escuta os sons harmônicos dos mares. Reforçam esta imagem os termos seguintes da estrofe: “escutar”, “ouvido atento”, “sons que murmuram confundidos”. As expressões “voz da vaga” e “cânticos do vento” juntas ao fato de que o “mar os reproduz” da segunda estrofe também evocam melodia e musicalidade. As expressões “múrmuros rumores” e “ecos das canções saudosas” reforçam os sentimentos de melancolia cultivados pelos marinheiros e pescadores. São expressões também melódicas. A expressão “vozes das ondas marulhosas” parece se contrapor à última palavra do poema: “silenciosas”. A voz das ondas faz surgir os amores mais esquecidos e silenciosos dos marinheiros. O som traz à tona lembranças que o tempo quis abafar e silenciar.
3. CARNAVAL	Muitos são os termos que evocam a música neste poema. Parece difícil separar a musicalidade do poema. O espaço e o material de carnaval descritos pelo poeta como “salão alucinado de luz”, “música e perfume”, “éter”, “confete, granizos... multicores”, “redemoinhos”, “discos arremessados de serpentina” evocam certamente um espaço onde o samba e a dança são incensados. Clarins, zabumbas são alguns dos instrumentos próprios para executar o samba. Os termos “dança”, “valsa”, “tango”, “charleston”, “maxixe” evocam ritmos e estilos de dança. As expressões: “Ritmos em tempestade” e “demônio dramático do delírio anda solto” fazem pensar numa dança alucinante e envolvente. Um ritmo frenético que leva ao delírio os foliões, bem representado na palavra “Evoé”, grito festivo que evocava Baco durante as orgias.

TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	**MENÇÕES À MÚSICA**
1. QUE M’ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	
2. CHANT DE L’INITIÉ	
3. TROMPETTES DES GRUES COURONNÉES	

TÍTULOS DE WALT WHITMAN	**MENÇÕES À MÚSICA**
1. I HEAR AMERICA SINGING	São muitas as expressões do poema que evocam musicalidade: “varied carols I hear”, “the wood-cutter’s song”, “ Singing with open mouths their strong melodious songs”.
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	O poema traz vários elementos musicais: odes,

	symphonies, operas... Traz o nome de compositores como: Gounod, Mozart, etc. Traz tipos de ritmos: dance-music, waltz, bolero Fala de instrumentos musicais: guitars, castanets, lyre, flute Descreve vários tipos de dança e hinos religiosos: persians, arabs, greeks, Egyptian, China.
3. THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	Termos que evocam musicalidade: “music”, “chorus”, “tenor”, “notes”, “soprano”, “intervals”, “voices”, etc. Traz o nome de alguns instrumentos: “flutes”, “violins”

Leitor 3 : *Professora de música em universidade de Fortaleza – Ceará*. Idade aproximada de cinqüenta anos. Especialista em piano e em educação musical.

PESQUISA COM LEITORES

CONFORME SUA PERCEPÇÃO, RESPONDA:

Os títulos dos poemas evocam música ou imagem musical? Qual / quais?

(X) SIM ( ) NÃO

Detalhe sua resposta, por favor: (Se o espaço for insuficiente para seus apontamentos, complemente no final).

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	**IMAGENS MUSICAIS**
1. O ABOIO	Música sertaneja, “Luar do Sertão”, “Uirapuru”. Acordeon, Triangulo, Zabumba. Figura de Luiz Gonzaga.
2. NATUREZA HARMONIOSA	“Cachoeira”, “Chuva”, Pássaros”, “Riacho”. “Cair de Lune” de Debussy. Impressionismo.
3. CARNAVAL	“Cuíca”, primeiro som que veio à mente. “Instrumentos percussivos”. Pierrot, Colombina. “Bandeira branca”, “Vassourinhas”, “Quanto riso, oh quanta alegria”.
TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	**IMAGENS MUSICAIS**
1. QUE M’ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	
2. CHANT DE L’INITIÉ	
3. TROPETTES DES GRUES COURONNÉES	

TÍTULOS DE WALT WHITMAN	IMAGENS MUSICAIS
1. I HEAR AMERICA SINGING	
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	
3. THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	

Você percebe alguma relação entre o texto dos poemas e música?

(X) SIM ( ) NÃO

Caso sua resposta seja afirmativa, retire, de cada poema separadamente, palavras ou expressões que fazem menção à música (instrumentos musicais, sons, compositores, fontes sonoras, formas musicais, títulos de música, etc...)

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	MENÇÕES À MÚSICA
1. O ABOIO	Quebradas; Lua de prata; Saudosos; Tempo; Feliz: Vaquejadas; Crepúsculo; Boiadas; Correrias; Tropel; Guerra; De repente; Fogoso;Mais ligeiro; Correr; Aboio; Pausadamente; Canto do Vaqueiro.
2. NATUREZA HARMONIOSA	Búzio; Escutar; Atento; Murmuram; Vago; Misterioso sentimento; Voz da vaga; Cânticos do vento; Saudade; Confusos; Múrmuros rumores; Ecos; Canções saudosas; Vozes das ondas; Marulhosas; Segredando; Abafadas; Silenciosas.
3. CARNAVAL	Amplo; Alucinado;Sensações; Alegria; Volúpia; Chove ; Confete; Granizos; Pedrarias; Multicores; Redemoinho; Serpentinas; Sibilam; Silvam; Cantam; Clarins; Ritmo; Tempestade; Trepida; Demônio; Dramático; Liberdade; Violento; Ilusão; Girândola; Guizos de Vidro; Folia; Fugaz; Torrente; Ondas; Dança; Valsa; Tango; Lento; Lânguido; Charleston; Jazz; Maxixe; Macio; Síncope; Zabumbas; Zumbido; Zoa.

TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	MENÇÕES À MÚSICA
1. QUE M'ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	
2. CHANT DE L'INITIÉ	
3. TROMPETTES DES GRUES COURONNÉES	

TÍTULOS DE WALT WHITMAN	MENÇÕES À MÚSICA
1. I HEAR AMERICA SINGING	
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	
3. THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	

Leitor 4: *Professor de francês, em Teresina.* Solteiro, com idade aproximada de trinta anos.

PESQUISA COM LEITORES

CONFORME SUA PERCEPÇÃO, RESPONDA:

Os títulos dos poemas evocam música ou imagem musical? Qual / quais?

(X) SIM ( ) NÃO

Detalhe sua resposta, por favor: (Se o espaço for insuficiente para seus apontamentos, complemente no final).

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	IMAGENS MUSICAIS
1. O ABOIO	O canto do vaqueiro (aboio) O mugido da rês
2. NATUREZA HARMONIOSA	O som das ondas marítimas Murmúrio
3. CARNAVAL	Silvo da serpente Assobios O som produzido pelos movimentos dos corpos

TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	IMAGENS MUSICAIS
1. QUE M'ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	O assobio dos ventos O canto do leito dos rios O canto da trombeta
2. CHANT DE L'INITIÉ	O canto da flauta, do silêncio e das horas
3. TROPETTES DES GRUES COURONNÉES	A trombeta A voz de bronze O abraço do mar

TÍTULOS DE WALT WHITMAN	IMAGENS MUSICAIS
1. I HEAR AMERICA SINGING	O canto da América: o sapateiro, o pedreiro, o carpinteiro
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	O som da lira hebraica Uma festa Um teatro com uma ópera sendo encenada
3. THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	Uma opera

Você percebe alguma relação entre o texto dos poemas e música?

(X) SIM ( ) NÃO

Caso sua resposta seja afirmativa, retire, de cada poema separadamente, palavras ou expressões que fazem menção à música (instrumentos musicais, sons, compositores, fontes sonoras, formas musicais, títulos de música, etc...)

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	MENÇÕES À MÚSICA
1. O ABOIO	O canto do vaqueiro (aboio) As boiadas que chegam num tropel de guerra
2. NATUREZA HARMONIOSA	"Pego de um búzio (...) e ponho me a escutar" "... sons que murmuram" A voz da vaga Os cânticos do vento Ecos da canção
3. CARNAVAL	"... sibilam, silvam serpentes" "ritmos em tempestade" A valsa O maxixe "tudo dança" "síncope do gozo"

TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	MENÇÕES À MÚSICA
1. QUE M'ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	"un baiser" "lointaine trompette"
2. CHANT DE L'INITIÉ	Flûte d'ébène "chante de silence…" "courbe mélodieuse"
3. TROMPETTES DES GRUES COURONNÉES	Trompettes "la mer et ton sourire" "la mer s'embrasse" "les cris vibrants"

TÍTULOS DE WALT WHITMAN	MENÇÕES À MÚSICA
1. I HEAR AMERICA SINGING	"… singing with open mouths their strong melodious song" "the carpenter (…) the mason (…) the boatman (…) the shoemaker (…) singing" "the delicious singing of the mother"
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	Odes Symphonies Operas The dance music of all nations Mozart, Don Juan Sound's Faust The bolero, the sound of the Hebrew lyre
3. THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	"that music always round me" A soprano A tenor Sweet flutes and violins "I listen to different voices…"

***Leitor 5** : Professora de francês, em Teresina*. Casada, com idade aproximada de trinta anos.

PESQUISA COM LEITORES

CONFORME SUA PERCEPÇÃO, RESPONDA:

Os títulos dos poemas evocam música ou imagem musical? Qual / quais?

(X) SIM ( ) NÃO

Detalhe sua resposta, por favor: (Se o espaço for insuficiente para seus apontamentos, complemente no final).

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	IMAGENS MUSICAIS
1. O ABOIO	O aboio lembra um canto triste no entardecer
2. NATUREZA HARMONIOSA	Natureza silenciosa
3. CARNAVAL	Esse título lembra músicas alegres e pessoas cantando

TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	IMAGENS MUSICAIS
1. QUE M'ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	O título em si não me faz lembrar música
2. CHANT DE L'INITIÉ	A palavra *chant*
3. TROPETTES DES GRUES COURONNÉES	Grues são pasaros e isso me lembra música, canto

TÍTULOS DE WALT WHITMAN	IMAGENS MUSICAIS
1. I HEAR AMERICA SINGING	
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	
3. THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	

Você percebe alguma relação entre o texto dos poemas e música?

(X) SIM ( ) NÃO

Caso sua resposta seja afirmativa, retire, de cada poema separadamente, palavras ou expressões que fazem menção à música (instrumentos musicais, sons, compositores, fontes sonoras, formas musicais, títulos de música, etc...)

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	MENÇÕES À MÚSICA
1. O ABOIO	Vaquejada, boiada, tropel, aboio, canto do vaqueiro
2. NATUREZA HARMONIOSA	Búzio, vento, mar, rumores, ecos, canções, vozes, ondas, segredando
3. CARNAVAL	Música, sibilam, silvam, cantam, clarins, guizos, valsa, tango, jogral, jazz, marreta, zoa, zumbindo, zabumba

TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	MENÇÕES À MÚSICA
1. QUE M'ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	Fleuves, vent, trompette, tambour
2. CHANT DE L'INITIÉ	Flûte, gong
3. TROMPETTES DES GRUES COURONNÉES	Trompettes, grues, voix, bronze, la mer, ton sourire, les cris

TÍTULOS DE WALT WHITMAN	MENÇÕES À MÚSICA
1. I HEAR AMERICA SINGING	
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	
3. THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	

Leitor 6*: Professor de Música, no CEFET-PI.* Casado, com idade aproximada de cinqüenta e cinco anos.

PESQUISA COM LEITORES

CONFORME SUA PERCEPÇÃO, RESPONDA:

Os títulos dos poemas evocam música ou imagem musical? Qual / quais?

(X) SIM ( ) NÃO

Detalhe sua resposta, por favor: (Se o espaço for insuficiente para seus apontamentos, complemente no final).

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	IMAGENS MUSICAIS
1. O ABOIO	O canto de trabalho do vaqueiro, acalmando o gado desgarrado é ouvido em todo o sertão nordestino.
2. NATUREZA HARMONIOSA	Em todo interior, acredita-se que o búzio guarda os rumores do mar distante.
3. CARNAVAL	A música plenipresente em todo o carnaval. Música aliada à loucura da besta.

TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	IMAGENS MUSICAIS
1. QUE M'ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	
2. CHANT DE L'INITIÉ	
3. TROPETTES DES GRUES COURONNÉES	

TÍTULOS DE WALT WHITMAN	IMAGENS MUSICAIS
1. I HEAR AMERICA SINGING	
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	
3. THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	

Você percebe alguma relação entre o texto dos poemas e música?

(X) SIM ( ) NÃO

Caso sua resposta seja afirmativa, retire, de cada poema separadamente, palavras ou expressões que fazem menção à música (instrumentos musicais, sons, compositores, fontes sonoras, formas musicais, títulos de música, etc...)

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	MENÇÕES À MÚSICA
1. O ABOIO	"Ouve-se o aboio no sertão inteiro" "Vencida ao som do canto do vaqueiro."
2. NATUREZA HARMONIOSA	"Serão ecos das canções saudosas" "A voz da vaga ou os cânticos do vento"
3. CARNAVAL	Em todos os versos há referência à música: serpentinas sibilam; cantam clarins; ritmos em tempestade; guizos a retinir; dança; valsa; tango; charleston; maxixe; o zoar das zabumbas.

TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	MENÇÕES À MÚSICA
1. QUE M'ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	
2. CHANT DE L'INITIÉ	
3. TROMPETTES DES GRUES COURONNÉES	
TÍTULOS DE WALT WHITMAN	**MENÇÕES À MÚSICA**
1.I HEAR AMERICA SINGING	
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	
3. THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	

Leitor 7 : Professora de informática e aluna do curso de Licenciatura em Letras/ Inglês. Casada, com idade aproximada de quarenta anos.

PESQUISA COM LEITORES

CONFORME SUA PERCEPÇÃO, RESPONDA:

Os títulos dos poemas evocam música ou imagem musical? Qual / quais?

(X) SIM ( ) NÃO

Detalhe sua resposta, por favor: (Se o espaço for insuficiente para seus apontamentos, complemente no final).

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	IMAGENS MUSICAIS
1. O ABOIO	
2. NATUREZA HARMONIOSA	
3. CARNAVAL	

TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	IMAGENS MUSICAIS
1. QUE M'ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	
2. CHANT DE L'INITIÉ	
3. TROPETTES DES GRUES COURONNÉES	

TÍTULOS DE WALT WHITMAN	IMAGENS MUSICAIS
1. I HEAR AMERICA SINGING	Whitman apresenta a imagem musical de todo um país cantando e no caso desse poema, cantos de trabalho, na construção da vida cotidiana da América.
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	Nesse título a imagem é de uma música forte, música de todos os povos e não apenas da América.
3. THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	A tradução do título já é bem explicative, Whitman fala de uma música que o circunda, o envolve, e, após ler o poema poercebe-se que essa música é a de um coro e de uma orquestra.

Você percebe alguma relação entre o texto dos poemas e música?

(X) SIM ( ) NÃO

Caso sua resposta seja afirmativa, retire, de cada poema separadamente, palavras ou expressões que fazem menção à música (instrumentos musicais, sons, compositores, fontes sonoras, formas musicais, títulos de música, etc...)

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	MENÇÕES À MÚSICA
1. O ABOIO	
2. NATUREZA HARMONIOSA	
3. CARNAVAL	

TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	MENÇÕES À MÚSICA
1. QUE M'ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	
2. CHANT DE L'INITIÉ	
3. TROMPETTES DES GRUES COURONNÉES	

TÍTULOS DE WALT WHITMAN	MENÇÕES À MÚSICA
1.I HEAR AMERICA SINGING	"I hear Americ a singing, the varied carols I hear, Those of mechanics, each one singing his as it should be blithe and strong," "Singing with open mouths their strong melodious songs" Na verdade, todos os versos são menções à música.
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	Nesse belo poema, todos os versos se referem à música como um fenômeno universal. Um grande vôo imaginativo…
3. THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	Nesse poema, Whitman mais uma vez tem como fonte inspiradora a música que é mencionada do começo ao fim.

***Leitor 8** : Aluno do Ensino Médio.* Solteiro, com idade aproximada de dezassete anos.

PESQUISA COM LEITORES

CONFORME SUA PERCEPÇÃO, RESPONDA:

Os títulos dos poemas evocam música ou imagem musical? Qual / quais?

(X) SIM ( ) NÃO

Detalhe sua resposta, por favor: (Se o espaço for insuficiente para seus apontamentos, complemente no final).

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	IMAGENS MUSICAIS
1. O ABOIO	O vaqueiro montado em seu cavalo canta reunindo o gado.
2. NATUREZA HARMONIOSA	A orquestra do canto dos pássaros aplaudida pelas folhas e palmas.
3. CARNAVAL	As ruas e ladeiras da cidade em correntezas vivas de frevo.

TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	IMAGENS MUSICAIS
1. QUE M'ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	
2. CHANT DE L'INITIÉ	
3. TROPETTES DES GRUES COURONNÉES	

TÍTULOS DE WALT WHITMAN	IMAGENS MUSICAIS
1. I HEAR AMERICA SINGING	
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	
3. THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	

Você percebe alguma relação entre o texto dos poemas e música?

(X) SIM ( ) NÃO

Caso sua resposta seja afirmativa, retire, de cada poema separadamente, palavras ou expressões que fazem menção à música (instrumentos musicais, sons, compositores, fontes sonoras, formas musicais, títulos de música, etc...)

TÍTULOS DE DA COSTA E SILVA	MENÇÕES À MÚSICA
1. O ABOIO	O poema retrata um cenário onde a música faz parte dele e tem lugar destacado nele.
2. NATUREZA HARMONIOSA	O som musical do búzio lhe dá inspiração para a composição esmerada do poema.
3. CARNAVAL	A forma que o poema recebeu traz em si um movimento que lembra o requebrar e o balanço da dança.

TÍTULOS DE LEOPOLD SEDAR SENGHOR	MENÇÕES À MÚSICA
1. QUE M'ACCOMPAGNENT KORAS ET BALAFONG	
2. CHANT DE L'INITIÉ	
3. TROMPETTES DES GRUES COURONNÉES	

TÍTULOS DE WALT WHITMAN	MENÇÕES À MÚSICA
1.I HEAR AMERICA SINGING	
2. PROUD MUSIC OF THE STORM	
3. THAT MUSIC ALWAYS ROUND ME	

ANEXO B – SLIDES PARA OFICINA REALIZADA EM PARIS (2003)

ANEXO B – SLIDES PARA OFICINA REALIZADA EM PARIS (2003)

Slide 1

ANALISE SOCIO-SEMÂNTICA DO VOCABULÁRIO E DOS TEMAS MUSICAIS NA POESIA DE WALT WHITMAN, ANTÔNIO FRANCISCO DA COSTA E SILVA E LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR

Slide 2

Chant me the poem, it said, that comes from the soul of America, chant me the carol of victory,

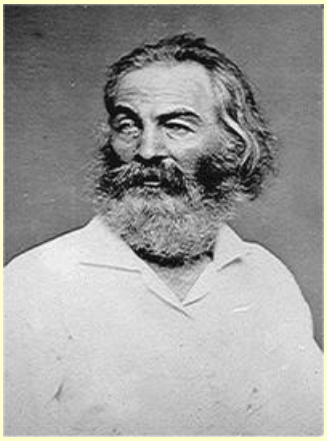
And strike up the marches of Libertad, marches more powerful yet,

And sing me before you go the song of the throes of Democracy.

(“By the Ontario’s Shore”, de Walt Whitman)

Slide 3

WALT WHITMAN



31/05/1819 – 26/03/1892

Americano de New York

Escolaridade: nível Fundamental

Professor, tipógrafo,

jornalista, crítico de arte, contista, poeta

(Foto: “Walt Whitman”. Disponível em: <www.usc.edu>. Acesso em: 23 set. 2003).

Slide 4

Ouve-se o aboio no sertão inteiro...
Volta a rês ao curral, pausadamente,
Vencida ao som do canto do vaqueiro.

(“O aboio”, de Da Costa e Silva)

Slide 5

ANTÔNIO FRANCISCO DA COSTA E SILVA

23/11/1885 – 29/06/1950
Brasileiro, nordestino
Bacharel em Direito
Fiscal do Tesouro Nacional
Poeta
Membro da Academia Piauiense de Letras

(Foto: “Da Costa e Silva”. Em: DA COSTA E SILVA, 2000, p. 242)

Slide 6

Je t’ai dit:
_ Écoute le silence sous les colères flamboyantes
La voix de l’Afrique planant au-dessus de la rage des canons longs
La voix de ton coeur de ton sang, écoute-la sous le delire de ta tête de tes cris.

(“Chant de Printemps”, de Léopold Sédar Senghor)

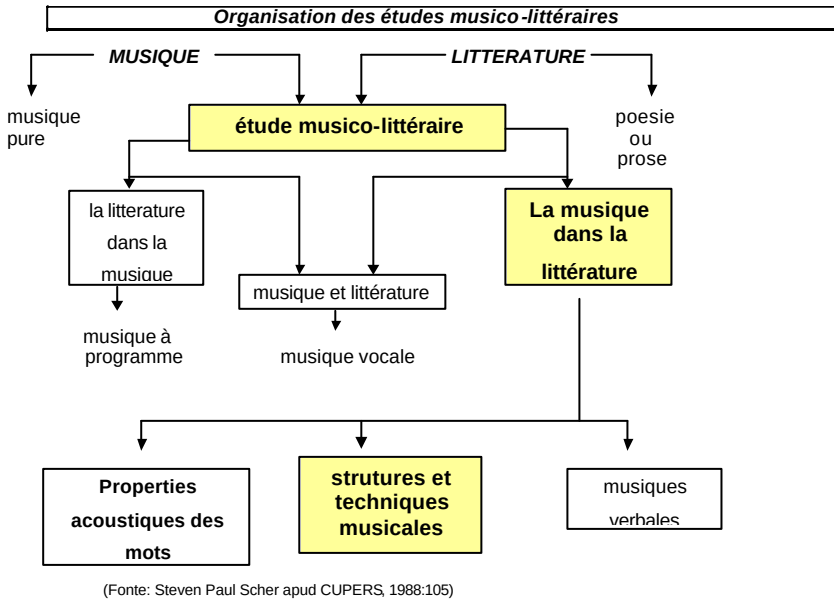
Slide 7

LEOPOLD SEDAR SENGHOR

09/10/1906 – 20/12/2001
Senegalês
Faculdade de Letras
Professor, político, poeta
Membro da Academie Française
Presidente do Senegal

(Foto: “Léopold Sédar Senghor”. Disponível em: <www.sanctuaire-poponguine.sn/ac-temoin-senghor.hpg>. Acesso em: 23 set. 2003)

Slide 8



(Fonte: Steven Paul Scher apud CUPERS, 1988:105)

Slide 9

Objetivos

- Evidenciar a relação entre os poemas de Walt Whitman, Antônio Francisco da Costa e Silva e de Léopold Sédar Senghor com a música;
- Delinear singularidades do Imaginário Musical dos poetas;

Slide 10

• Desenvolver o conhecimento sobre Intersemiose, pouco explorado nos estudos literários;

• Evidenciar as afinidades entre as obras literárias estudadas, no que diz respeito ao conteúdo musical.

Slide 11

- Poesia:
  Alfreso BOSI
  Armindo TREVISAN
- Música:
  Bohumil MED
  Bruno KIEFER
  José Miguel WISNIK
- Intersemiose:
  Jean-Louis BACKÉS
  Frédérique ARROYAS

Slide 12

Procedimentos metodológicos

- Identificar o vocabulário e a temática musicais nos poemas de Walt Whitman, Da Costa e Silva e de Senghor;
- Estabelecer a densidade do vocabulário musical em cada um dos três autores;
- Categorizar o vocabulário através do jogo de associações entre termos, de acordo com as linhas semânticas;

Slide 13

- Sistematizar o vocabulário e os temas musicais, correlacionando-os com a cultura de cada artista;
- Investigar as relações entre as obras dos poetas através das isotopias encontradas bem como do seu significado social.

Slide 14

RESULTADOS

- **Outros estudos**

- **Pontos de encontro**
  - ✓**Oralidade**
  - ✓**Educação européia**
  - ✓**Música religiosa**
  - ✓**A mãe**
  - ✓**A terra natal**

Slide 15

- **Vocabulário nos títulos dos poemas**
  - ✓**Formas musicais**
  - ✓**Elementos da teoria da música**
  - ✓**Fontes Sonoras**
  - ✓**Músicos**
  - ✓**Instrumentos musicais**
  - ✓**Intertextualidade**

Slide 16

- **Intertextualidade**
  - ✓**Em Da Costa e Silva:**

    Concertos Wagnerianos (Valquírias)(p. 137); Ladainha de Nossa Senhora (títulos)
  - ✓**Em Walt Whitman:**

    Óperas:*William Tell* (Rossini)*; Faust*(Gounod)*; Don Juan* (Mozart)(p. 425);

    Hino de Lutero: Eine feste Burg ist unser Gott*(p. 426)*;
  - ✓**Em Senghor:**

    Spirituals: *Steal away, steal away, steal away to Jesus*(p.291);
- **Outras obras inspiradas**

ANEXO C - POEMAS PARA A OFICINA REALIZADA NA SBPC – REGIONAL PIAUÍ – 2004

ANEXO C - Poemas para a oficina realizada na SBPC – REGIONAL PIAUÍ – 2004

1. URGÊNCIA

Há milhões em agonia
Sem qualquer consolo
Sem qualquer alento.

Urgente se faz
Afagar a vida
Ferida como está!

Cantar alguma canção
Cantiga simples
De consolar e refazer
De revelar e reacender
A chama que no peito do povo
Tem sede de gás.

Cantar pro vento levar
Pra noite guardar
Pra ninar o sono
E despertar o sonho.

Urgente se faz
Afagar a vida
Ferida como está!

Convocar os poetas
Do pão e das cores
Da palavra nova
E das canções de rebeldia
Todos...
Em assembléia permanente!

Até destrancar a porta
E deixar escancarada
A saída
Que numa noite qualquer
Nos fecharam.

Deixa passar
Deixa correr
Toda fúria e toda ira
Reprimidas
Deixa sair
E escorrer toda lágrima
Que no ódio
Das derrotas impostas
Engolimos!

Urgente se faz
Afagar a vida
Ferida como está!

Chamar quem se escondeu
Lembrar quem se esqueceu
E até dar uma chance a mais
A quem negou.

Só os traidores se negam a ver
A síntese acontecer, a vida reviver
Urgente se faz!...

Zé Vicente (2000: 12-13)

2. NÃO CUSTA TENTAR

Talvez na linguagem da poesia ainda possa haver um novo alento.

Talvez na canção dos passarinhos encontremos nova força.

Quem sabe se no riso das crianças nos desperte uma certeza, e da flor teimosa no asfalto nos cante uma esperança?

Razões pra desistir é o que não falta, pois sobre as cabeças das nações
reina sem medida a morte insaciada.
Há por toda parte um dedo em tentação e um botão em cio,
que se atraem prontos para a grande e fatal destruição.
É que o gelo da ambição de ser o tal congelou o coração,
deformou toda a razão,
contaminou o homem com orgulho sem igual...

E eis o que temos nas costas da história:
- A velha e experiente Europa ameaçada, frustrada, levando em seu ventre monstros que dormem prontos para vomitar o fogo final do inferno nuclear.

- As grandes potências do mundo como grandes bestas tontas que ora berram, ora piscam-se os olhos, ora até se alisam num maldito e cansativo ensaio do abraço que poderia ser fraterno se não fosse trágico.

- E o chamado Terceiro Mundo, coitado! – A Ásia, a África e a querida América Latina -, cadavérico de fome, deformado de miséria, banhado de sangue, onde a vida nova teima em resistir.

De onde, então, tirar as notas para a canção do amanhã?
Onde buscar a semente da flor a ser posta na janela do dia seguinte?
Onde pendurar a roupa nova a ser usada na festa da vitória definitiva da vida?

E onde levantar a bandeira da paz, que desde o ventre ansiamos?
Talvez
Na linguagem da poesia
Na canção dos passarinhos
No riso das crianças

Na flor teimosa no asfalto
No grão de fé no Deus da Liberdade
No fio de sangue pela vida
No olhar do pobre
Na mão amiga e companheira...

Não custa tentar.

Zé Vicente (2000: 14-15)

3. SONHO SERTANEJO

Estou esperando o dia
Deste meu chão ficar novo
Pela esperança do povo
Ele vai ficar verdinho
Vão cantar os passarinhos
Mandacaru vai florir
Velho e moço vão sorrir.
Um sol claro brilhará
Chuva linda cairá
Será a paz que vai vir!

Quero ouvir galo cantando
Anunciando a chegada
Do dia novo, bonito
Vindo da terra encantada
Estrela d'Alva dourada
Enfeita a saia da Aurora
Ninguém mais lamenta ou chora
Fome e dor se acabarão
Miséria no meu sertão
Será coisa de outrora!

Roçados de milho verde

Se balançando no vento
Brotará lindo rebento
Do tronco quase arrancado
Tudo será enfeitado
Com flores de gitirana
Haverá pendões de cana
Enfeitando as quebradas
Nesta terra transformada
Ninguém mais verá choupana.

Água nova nos riachos
Animais novos pastando
Companheiros conversando
Ou cantando uma canção
Nascida da escravidão
Quando se sonhava um dia
Uma terra de alegria
Para o povo do sertão
Que debaixo da opressão
Há tanto tempo sofria!

Sonho meu, sonho sonhado
Na correnteza da vida
Por essa gente sofrida
Mas cheia de confiança
De ver meu serão mudado
Novinho, transfigurado
Parecido com o céu
Projeto do Emanuel
Deus na gente encarnado!

Zé Vicente (2000: 93-94)

ANEXO D – Lista de todos os títulos dos poemas estudados na tese

ANEXO D - Lista de todos os títulos dos poemas estudados na tese

Os poemas aqui referidos estão agrupados de acordo com as coleções citadas na tese. As coleções, por sua vez, seguem as divisões estabelecidas nas edições já citadas no capítulo 3, quando da definição dos três universos poéticos.[406] Respeitou-se a maneira de grafar o título dos poemas.

A nomenclatura T1, T2..., faz parte da identificação dos textos das coleções de poemas de cada autor, sendo dezesseis para Walt Whitman, sete para Da Costa e Silva, e oito para Senghor.

WALT WHITMAN

WHITMAN, Walt. *The complete poems.* Middlesex (England): Penguin Books, 1996. 892p.

LEAVES OF GRASS

Inscriptions (T1)

One's-Self I Sing
As I Ponder'd in Silence
In Cabin'd Ships at Sea
To Foreign Lands
To a Historian
To Thee Old Cause
Eidólons
For Him I Sing
When I Read the Book
Beginning My Studies
Beginners
To the States
On Journeys through the States
To a Certain Cantatrice
Me Impertube
Savantism
The Ship Starting
I Hear America Singing
What Place is Besieged
Still though the One I Sing
Shut not Your Doors
Poets to Come

[406] Respeitou-se a maneira de grafar os títulos (com letras maiúsculas ou minúsculas). A nomenclatura "T1, T2..." é adotada nesta pesquisa, não pertence às publicações originais.

To You
Thou Reader
Starting from Paumanok
Song of Myself

Children of Adam (T2)

To the Garden the World
From Pent-up Aching Rivers
I Sing the Body Electric
A Woman Waits for Me
Spontaneous
One Hour to Madness and Joy
Out of the Rolling Ocean the Crowd
Ages and Ages Returning at Intervals
We Two, How Long We Were Fool'd
O Hymen! O Hymenee!
I Am He that Aches with Love
Native Moments
Once I Pass'd through a Populous City
I Heard You Solemn-Sweet Pipes of the Organ
Facing West from California's Shores
As Adam Early in the Morning

Calamus (T3)

In Paths Untrodden
Scented Herbage of My Breast
Whoever You are Holding Me Now in Hand
For You O Democracy
These I Singing in Spring
Not Heaving from my Ribb'd Breast Only
Of the Terrible Doubt of Appearances
The Base of All Metaphysics
Recorders Ages Hence
When I Heard at the Close of the Day
Are You the New Person Drawn toward Me?
Roots and Leaves Themselves Alone
Not Heat Flames up and Consumes
Trickle Drops
City of Orgies
Behold This Swarthy Face
I Saw in Louisiana a Live-oak Growing
To a Stranger
This Moment Yearning and Thoughtful
I Hear It was Charged against Me
The Prairie-grass Dividing
When I Peruse the Conquer'd Fame
We Two Boys together Clinging

A Promise to California
Here the Frailest Leaves of Me
No Labor-Saving Machine
A Glimpse
A Leaf for Hand in Hand
Earth, My Likeness
I Dream'd in a Dream
What Think You I Take My Pen in Hand?
To the East and to the West
Sometimes with One I Love
To a Western Boy
Fast-Anchor'd Eternal O Love!
Among the Multitude
O You whom I Often and Silently Come
That Shadow My Likeness
Full of Life Now
Salut au Monde!
Song of the Open Road
Crossing Brooklyn Ferry
Song of the Answerer
Our Old Feuillage
A Song of Joys
Song of the Broad-Axe
Song of the Exposition
Son of the Redwood-Tree
A Song for Occupations
A Song of the Rolling Earth
Youth, Day, Old Age and Night

Birds of Passage (T4)

Song of the Universal
Pioneers! O Pioneers!
To You
France, The 18th Year of These States
Myself and Mine
Year of Meteors (1859-60)
With Antecedents
A Broadway Pageant

Sea-Drift (T5)

Out of the Cradle Endlessly Rocking
As I Ebb'd with the Ocean of Life
Tears
To the Man-of-War Bird
Aboard as a Ship's Helm
On the Beach at Night
The World Below the Brine

On the Beach at Night Alone
Song for All Seas, All Ships
Patroling Barnegat
After the Sea-Ship

By the Roadside (T6)

A Boston Ballad (1854)
Europe, The 72th and 73th Years of These States
A Hand-Mirror
Gods
Germs
Thoughts
When I Heard the Learn'd Astronomer
Perfections
O Me! O Life!
To a President
I Sit and Look Out
To Rich Givers
The Dalliance of the Eagles
Roaming in Thought
A Farm Picture
A Child's Amaze
The Runner
Beautiful Women
Mother and Babe
Thought
Visor'd
Thought
Gliding o'er All
Hast Never Come to Thee an Hour
Thought
To Old Age
Locations and Times
Offerings
To the States, To Identify the 16th, 17th or 18th Presidentiad

Drum-Taps (T7)

First O Songs for a Prelude
Eighteen Sixty-One
Beat! Beat! Drums!
From Paumanok Starting I Fly Like a Bird
Song of the Banner at Daybreak
Rise O Days from Your Fathomless Deeps
Virginia – The West
City of Ships
The Centenarian's Story
Cavalry Crossing a Ford
Bivouac on a Mountain Side

An Army Corps on the March
By the Bivouac's Fitful Flame
Come up from the Fields Father
Virgil Strange I Kept on the Field One Night
A March in the Ranks Hard-Prest, and the Road Unknown
A Sight in Camp in the Daybreak Gray and Dim
As Toilsome I Wander'd Virginia's Woods
Not the Pilot
Year that Trembled and Reel'd beneath Me
The Wound-Dresser
Long, too Long America
Give Me the Splendid Silent Sun
Dirge for Two Veterans
Over the Carnage Rose Prophetic a Voice
I Saw Old General at Bay
The Artilleryman's Vision
Ethiopia Saluting the Colors
Not Youth Pertains to Me
Race of Veterans
World Take Good Notice
O Tan-Faced Prairie-Boy
Look Down Fair Moon
Reconciliation
How Solemn as One by One
As I Lay with My Head in Your Lap Camerado
Delicate Cluster
To a Certain Civilian
Lo, Victress on the Peaks
Spirit Whose Work is Done
Adieu to a Soldier
Turn O Libertad
To the Leaven'd Soil They Trod

Memories Of President Lincoln (T8)

When lilacs Last in the Dooryard Bloom'd
O Captain! My Captain!
Hush'd Be the Camps To-day
This Dust Was Once the Man
By Blue Ontario's Shore
Reversals

Autumn Rivulets (T9)

As Consequent, Etc.
The Return of the Heroes
There Was a Child Went Forth
Old Ireland
The City Dead-House
This Compost

To a Foil'd European Revolutionaire
Unnamed Lands
Song of the Prudence
The Singer in the Prison
Warble for Lilac-Time
Outlines for a Tomb
Out from Behind This Mask
Vocalism
To Him That was Crucified
You Felons on Trial in Courts
Laws for Creations
To a Common Prostitute
I Was Looking a Long While
Thought
Miracles
Sparkles from the Wheel
To a Pupil
Unfolded Out of the Folds
What am I After All
Kosmos
Others May Praise What They Like
Who Learns My Lesson Complete?
Tests
The Torch
O Star of France (1870-71)
The Ox-Tamer
An Old Man's Thought of School
Wandering at Morn
Italian Music in Dakota
With All Thy Gifts
My Picture-Gallery
The Prairie States
Proud Music of the Storm
Passage to India
Prayer of Columbus
The Sleepers
Transpositions
To Think of Time

Whispers Of Heavenly Death (T10)

Darest Thou Now O Soul
Whispers of Heavenly Death
Chanting the Square Deific
Of Him I Love Day and Night
Yet, Yet, Ye Downcast Hours
As if a Phantom Caress'd Me
Assurances
Quicksand Years
That Music Always Round Me

What Ship Puzzled at Sea
A Noiseless Patient Spider
O Living Always, Always Dying
To One Shortly to Die
Night on the Prairies
Thought
The Last Invocation
As I Watch'd the Ploughman Ploughing
Pensive and Faltering
Thou Mother with Thy Equal Brood
A Paumanok Picture

From Noon To Starry Night (T11)

Thou Orb Aloft Full-Dazzling
Faces
The Mystic Trumpeter
To a Locomotive in Winter
O Magnet-South
Mannahatta
All is Truth
A Riddle Song
Excelsior
Ah Poverties, Wincings, and Sulky Retreats
Thoughts
Mediums
Weave in, My Hardy Life
Spain
My Broad Potomac's Shore
From Far Dakota's Cañons (June 25, 1876)
Old War-Dreams
Thick-Sprinkled Bunting
What Best I See in Thee
Spirit That Form'd This Scene
As I Walk These Broad Majestic Days
A Clear Midnight

Songs of Parting (T12)

As the Time Draws Nigh
Years of the Modern
Ashes of Soldiers
Thoughts
Song at Sunset
As at Thy Portals Also Death
My Legacy
Pensive on Her Dead Gazing
Camps of Green

The Sobbing of the Bells
As They Draw to a Close
Joy, Shipmate, Joy!
The Untold Want
Portals
These Carols
Now Finalè to the Shore
So Long!

Sands At Seventy (First Annex) (T13)

Mannahatta
Paumanok
From Montauk Point

To Those Who've Fail'd

A Carol Closing Sixty-Nine
The Bravest Soldiers
A Font of Type
As I Sit Writing Here
My Canary Bird
Queries to My Seventieth Year
The Wallabout Martyrs
The First Dandelion
America
Memories
To-day and Thee
After the Dazzle of Day
Abraham Lincoln, Born Feb. 12, 1809
Out of May's Shows Selected
Halcyon Days
Fancies at Navesink
    The Pilot in the Mist
    Had I the Choice
    You Tides with Ceaseless Swell
    Last of Ebb, and Daylight Waning
And Yet Not You Alone
Proudly the Flood Comes In
    By That Long Scan of Waves
Then Last of All
Election Day, November, 1884
With Husky-Haughty Lips, O Sea!
Death of General Grant
Red Jacket (from Aloft)
Washington's Monument, February, 1885
Of That Blithe Throat of Thine
Broadway
To Get the Final Lilt of Songs
Old Salt Kossabone
The Dead Tenor

Continuities
Yonnondio
Life
'Going Somewhere'
Small the Theme of My Chant
True Conquerors
The United States to Old World Critics
The Calming Thought of All
Thanks in Old Age
Life and Death
The voice of the Rain
Soon Shall the Winter's Foil Be Here
While Not the Past Forgetting
The Dying Veteran
Stronger Lessons
A Prairie Sunset
Twenty Years
Orange Buds by Mail from Florida
Twilight
You Lingering Sparse Leaves of Me
Not Meagre, Latent Boughs Alone
The Dead Emperor
As the Greek's Signal Flame
The Dismantled Ship
Now Precedent Songs, Farewell
An Evening Lull
Old Age's Lambent Peaks
After the Supper and Talk

Good-Bye My Fancy (Second Annex) (T14)

Sail Out for Good, Eidólon Yacht!
Lingering Last Drops
Good-Bye My Fancy
On, on the Same, Ye Jocund Twain!
My 71st Year
Apparitions
The Pallid Wreath
An Ended Day
Old Age's Ship and Crafty Death's
To the Pending Year
Shakspere-Bacon's Cipher
Long, Long Hence
Bravo, Paris Exposition!
Interpolation Sounds
To the Sun-set Breeze
Old Chants
A Christmas Greeting
Sounds of the Winter

A Twilight Song
When the Full-Grown Poet Came
Osceola
A Voice from Death
A Persian Lesson
The Commonplace
'The Rounded Catalogue Divine Complete'
Mirages
L. of G.'s Purport
The Unexpress'd
Grand is the Seen
Unseen Buds
Good-Bye My Fancy!

Old Age Echoes (Appendix 1) (T15)

To Soar in Freedom and in Fullness of Power
Then Shall Perceive
The Few Drops Known
One Thought Ever at the Fore
While Behind All, Firm and Erect
A Kiss to the Bride
Nay, Tell Me Not To-day the Publish'd Shame
Supplement Hours
Of Many a Smutch'd Deep Reminiscent
To Be at All
Death's Valley
On the Same Picture
A Thought of Columbus

Early Poems (Appendix 3) (T16)

Our Future Lot
Young Grimes
Fame's Vanity
My Departure
The Death of the Nature-Lover
The Inca's Daughter
The Love That is Hereafter
We All Shall Rest at Last
The Spanish Lady
The End of All
The Columbian's Song
The Punishment of Pride
Ambition
The Death and Burial of McDonald Clarke
Time to Come
The Play-Ground
Ode

New Year's Day
The House of Friends
Resurgemus
The Mississippi at Midnight
Song for Certain Congressmen
Blood-Money
Pictures

ANTÔNIO FRANCISCO DA COSTA E SILVA

DA COSTA E SILVA. *Poesias completas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra/ Brasília: Instituto Nacional do Livro (MEC), 1976. p. 355-373.

_____. _____. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 399p.

Sangue 47 (T1)

Cântico do Sangue
Cruzada Negra
Nau Errante
Tarântula
Balada
Lady Macbeth
Deusa Pagã
Anátema
In Tenebris
Virtudes Teologais
    Fé
    Esperança
    Caridade
Vale de Lágrimas
Visões da Morte
Rosa Mística
Consolatrix Afflictorum
Símbolos
Canto do Bêbedo
Turris Lucifera
Rio das Garças
Mater
Saudade
Canção da Morte
Ódio Bendito
De Profundis
Lacrimae Semper
Ante Noctem
Judeu Errante
Post Mortem
Ironia Eterna

Flumen Amoris
Soror Doloris
Pureza Obscura
Flor Dorida
Supremo Enigma
Olhos Magoados
Virgo Imponderabilis
Esperança Atroz
Musa Imperecível
Madrigal de um Louco
Turris Eburnea
Ignota Dea
Tântalo do Infinito
Canção da Noite
Josafat
Depois da Luta

Zodíaco (T2)

A Escalada
Ádito
    Hino ao Sol
    Hino ao Mar
    Hino à Terra
Zodíaco
    Inverno
    Primavera
    Verão
    Outono
Horas
    Matinal
    Meridional
    Vesperal
Noturnal
Sugestões da Luz
    Sol no Mar
    Sol na Floresta
    Luar nas Montanhas
Lua no Mar
Ritmos da Vida
    A Ventania
A Névoa
    A Chuva
    O Redemoinho
Imagens da Natureza
    A Enchente
    A Queimada
    A Derrubada
Poemas da Flora
    As Árvores
    Sub Tegmine

A Palmeira
O Ipê
A Araucária
O Flamboyant
A Parasita

Poemas da Fauna
O Caranguejo
O Caramujo
A Lagartixa
O Sapo
A Cobra
O Morcego
A Aranha
O Besouro
A Cigarra
O Vaga-lume

Minha Terra
Amarante
A Balsa
A Moenda
A Cantiga
O Aboio

De Natura...
Natureza Harmoniosa
Natureza Emotiva
Natureza Sofredora
Natureza Misteriosa

A Vertigem

Verhaeren (T3)

Pandora (T4)

Canto Espiritual
Símbolo
Ego...
...Sum
Canto do Fauno
Elêusis
Paganismo
Rondas
Idílio Romântico
Poema dos Olhos
Canções do Aedo
A Sombra de Ouro
Mater Veneranda
Saudade
Sob Outros Céus
Sugestões do Poente

O Eterno Ciclo
Laus Vitae
Palimpsestos
Vilancetes
À Margem de um Pergaminho
Canto Simbólico

Verônica (T5)

Verônica
Imagens da Vida e do Sonho
    O Homem que Volta
    Memento Homo
    Diálogo Interior
    As Horas
    Sob o Signo da Beleza
    Subia a Lua, Leve
    O Beata Solitudo
    Não Desejes, Nem Sonhes
    Sou como um Rio Misterioso
    Entre Céu e Abismo
Sombra e Névoa
Velut Umbra
Nel Mezzo del Camin
Vanitas Vanitatum
O Único Bem
A Última Ilusão
O Sinal da Cruz
Selva Selvaggia
Ultra Limina
Sob o Ritmo do Tempo
Litania das Horas Mortas
Adeus à Vida
Síntese
Imagens do Amor e da Morte
Como uma Sombra Luminosa
Nessun Maggior Dolore
Os Olhos Vêem sem Ver
Ad Me Ipsum
Na Tarde Azul e Triste
O Eterno Mistério
Noturno
A Grande Dúvida
Onde Sonhas, para Sempre
À Luz do Poente
A Lâmpada de Pranto
À Sombra do Salgueiro
Paradise Lost
Vivo como um Sonâmbulo
A Vigília do Silêncio

Ao Ver-te, Roseira Triste
O Último Sonho
Elogio da Morte
Fez-me Poeta o Destino
Mater Admirabilis
Os Deuses Lares
Vou Agora Sonhar
Para Iludir o Curaçao
De Mãos Postas
A Escada de Sonho
Síntese

Alhambra (T6)

Poema de Meu Amor Ingênuo
Trio Romântico
Cheia de Graça
Abandono
Plenitude
Santa Teresa
Despertar no Amazonas
Dois Poemas Chineses
    O Espelho do Céu (*Tchou-Fou*)
    A Flor e a Andorinha (*Tsé-Tié*)
Carnaval
Refrão do Trem Noturno
Carta à Minha Mãe
Oração Silenciosa
Carrossel Fantasma
À Margem dos Lusíadas

Documentos (T7)

Aspiração
Musa Medieva
Calvário de Amor
Messalina
Suprema Ventura
Dois Sonetos Heráldicos
Esperança
No Leito
Clepsidra
Hino do Piauí
Canto à Raça
Carnaval de 1928
Velha Interrogação

LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR

SENGHOR, Léopold Sédar. *Oeuvre poétique [complète]*. 5 ed. Nouvelle édition. Paris: Seuil, 1990. 439p.

Chants d'ombre (T1)

In Memorian
Porte dorée
L'ouragan
Lettre à un poète
Tout le long du jour
Nuit de Sine
Joal
Femme noire
Masque nègre
Le message
Pour Emma Payelleville, l'infirmière
Neige sur Paris
Prière aux masques
Le totem
Ndéssé ou « Blues »
A la mort
Libération
Que m'accompagnent kôras et balafong
Par delà Érôs
- C'est le temps de partir
- Départ
- Chant d'ombre
- Vacances
- Par delà Érôs
- Visite

Le retour de l'Enfant prodigue

Hosties noires (T2)

Poème liminaire
Éthiopie
- À l'appel de la race de Saba
- Méditerranée
- Aux Tirailleurs sénégalais morts pour la France
- Luxembourg 1939
- Désespoir d'un volontaire libre
- Prière des Tirailleurs sénégalais

Camp 1940
- Au Guélowâr
- Au Gouverneur Éboué
- Camp 1940

Assassinats
Femmes de France
Taga de Mbaye Dyôb
Ndessé
Lettre à un prisionnier
Chant de Printemps
Pour un F.F.I. noir blessé
Aux soldats négro-américains
Tyaroye
Prière de paix

Éthiopiques (T3)

L'homme et la bête
Congo
Le Kaya-Magan
Messages
Teddungal
L'absente
A New York
Chaka

Épitres à la Princesse

Belborg Belborg
Ambassadeur du peuple noir
Comme rosée du soir
Princesse, ton épitre
La mort de la princesse

D'autres chants

Par delà quelle nuit d'orage

Ce soir Sopé
Je ne sais
Si je pouvais haler
Absente absente
Bec inutile
Laetare Jerusalem
Mais c'est midi

Nocturnes (T4)

Chants pour Signare

Une main de lumière

Tu as gardé longtemps
Je t'ai accompagnée
Mais ces routes de l'insomnie

Ne t'étonne pas mon amie
Je t'ai filé une chanson
J'étais assis
Ma Soeur, ces mains de nuit
Et nous baignerons mon amie
Ton visage
Tu as donc dépouillé
Mais oublier tous ces mensonges
Ton nom ne m'est pas inconnu
Dans la nuit abyssale
Lasse ma tête mienne-ci
Que dirai-je aux Princes Confédérés
Etait-ce une nuit maghrebine ?
Pourquoi fuir sur les voiliers migrateurs ?
Elle me force sans jamais répit
Ce long voyage ma Sopé !
Mais chanteront-ils les Amants
Chant de l'initié
Elle fuit elle fuit
Ecoutez les abois

Élégies

Élégie de minuit

Élégie des circoncis
Élégie des Saudades
Élégie des eaux
Élégie pour Aynina Fall

Poèmes divers (T5)

Poèmes inédits

Perles

Brouillard
Pourquoi
Je suis seul
Le portrait
Je m'imagine ou rêve de jeune fille
Chant pour Jackie Thompson
Les Djerbiennes
Jardin des Prébendes
Perceur de tam-tam
Camrade

Jardin de France

Lettres d'hivernage (T 6)

Je me suis réveillé

C'est cinq heures
Que fais-tu ?
J'aime la lettre
Ton soir mon soir
Je repasse
Retour de Popenguine
Et le sursaut soudain
Et le soleil
Sur la plage bercé
Il a plu
A quoi comment
Ta lee]ttre sur le drap
Ta lettre ma lettre
Vertige
Mon salut
Avant la nuit
Ta lettre trémulation
Trompettes des grues couronnées
Ta lettre
Car je suis fatigué
Tu te languis
J'ai fait retraite
Tu parles
Je lis « mirroirs »
Au bout de ma lunette
Or ce matin
Les matins blonds de Popenguine
Le salut du jeune soleil

Élégies majeures (T7)

Èlégie des Alizés
Élégie pour Jean-Marie
Élégie pour Philippe-Maguilen Senghor
Élégie pour Martin Luther King
Élégie de Carthage
Élégie pour Georges Pompidou
Élégie pour la reine de Saba

Poèmes perdus (T8)

Nuit blanche

Régénération
A la négresse blonde
Printemps de Touraine
Blues

A une Antillaise
Encore toi
Spleen
Départ
Les légions
Les heures
Émeute à Harlem
Fidélité
Je viendrai
Oubli
Offrande
Regrets
Beauté peule
Intérieur
To a dark girl
Comme je passais
Nostalgie
Le trains perdu
Correspondance
Printemps
Tristesse en mai

ANEXO E – OUTRAS MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO-MUSICAL NA OBRA DOS TRÊS AUTORES

ANEXO E – OUTRAS MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO-MUSICAL NA OBRA DOS TRÊS AUTORES

As menções abaixo listadas foram observadas na pesquisa realizada nos títulos e nos textos dos poemas dos três artistas, mas não foram exploradas nos capítulos referentes às evidências dialéticas entre eles pela grande extensão de espaço que ocuparia tal desenvolvimento.

O presente levantamento foi elaborado levando em consideração a extração do léxico alfa do método estatístico-matemático-computacional Stablex, já mencionado na tese.

Em Walt Whitman:

Categoria	Menções
Grupos musicais	band, bands, choir, chorals, chorus, choruses, concourses, duet, duo, orchestra, orquestra, orquestras, quartet, trio, trios
Funções de músico	bard, bards, cantatrice, chansonniers, chanter, composer, composers, conductor, drummers, fiddler, harpers, maestros, minnesingers, minstrels, musician, musicians, organist, performers, player, players, singer, singers, troubadour, troubadours, trumpeter, vocalist, vocalists
Elementos de música (teoria, história, harmonia...)	articulation, audience, babel-din, baritone, base, bass and accompaniment, bassi, baton, cadenzas, cantabile, chord, chords, compositions, contralto, diapason, dumb, ears, echo, echoes, gamut, harmonies, harmony, hush, intervals, key, keys of the great organ, language, lilt (of songs), liquid-flowing syllables, listeners, measur'd beat, measure, melody, music, noise, noises, note, notes, overture, pause, pipes(of the organ), pulsation, pulsations, pulse, pulses, reed, refrain, refrains, resonance, reverberations, rhythm, rhythmus, score, shuttle, silence, soprani, soprano, sopranos, sound, sounds, staccato, stings, strain musical, strains, strophe, strophes, tenor, tenori, tenors, theme, themes, throat, throbbings, thrum, timbre, time, tone, tones, tongue, tune, tunes, tutti, undertone, undertones, voice, voices, volumes, volumes of sound, wand
Emissões sonoras	alarm, apping wings(sea-hawk), applause, babbles, bark, bawling, beating drums, beating of my heart, beating, belching, blab, blare, blast, blows, bombardment, breath, breaths, buffeting gusts of wind, bugle-calls, burst, bursting, buzzer, cackles, call (call of drummers), chirp, clack, clang, clangor, clangor of organ, clank, clapping, clapping hands, clatter, clattering, click, convulsive-breaths, crackle, cracks, cracling of the guns, crash, crashing, cries, cry, dalliance, dash, din, dropping, drum-taps, echoes, echoing, eclat of the world, falling, fingers clutching, fusillades of the guns, gallop, groan, groaning, groans, grunting, gurgles, gurgling, gushes, hiss, hiss (serpent), hissing, howl, howls, hum, hummer, hurrahs, jingling of loose change, knock, lapping, lashing, laugh, laughter, lisp, measured dual throbbing, melodious character, metrical shuffling of their feet, moaning, moans, murmur, murmuring, murmurs, music (of rustling leaves), music of distant bugles, muttering, noises, notes, oceans musical, onomatopoeia ("ya-honk", "hurrah", "hoot! hoot!", "ahoy"), pant, peals of laughter, plaudits, priests alarming, raging

	storm, rattle, reverberations, rhyme, rhymes, ring, ringing, ripples, roar (lion), roar, roll, rows, rumble, rustle, rustling, scream, screams, screech, shock (slight), shoots, shot, shouts, shriek, shrill sound of flageots, sibiliant threat, slapping (waves), slaughter, sluff of the boot-soles, smiting steel, snivel, snow-sleighs, sob, sobbing of the bells, sobs, songs of birds, sound of bad men, sound of breaking waves, sound of marching soldiers, sound of my own name, sound of the Hebrew lyre, sound of the sea, sound of winds, sound of your name, sound, sounds of blows, s-s-t (rifles), steam-whistle, steps, striken wood and stone, syllables, talk, tapping, throb, throbs of your heart, throbs, t-h-t! (rifle balls), thud, thunder, thunder-crash, toll, tramp, trills of shrieks, tunes, twang of the vina, utterance, utterances, vexer, vocalism, volley, volleys, wailings, war's alaruns, warble, warbles, warblings, weeping, weeps, wheeze, whirr, whisper, whisper'd, whispers, whistle, whizz, yaws, yells
Ações para emissão de som	bark, bawling, beat, beat (time), beating, blabbing, bleating, blow, blowing, bubbling, burst, bursting, buzzing, carol, caroling, chant, chant on, chanted, chanting, chattering, chatting, chirping, clang, clap (hands), clapp'd (hands), clapping (hands), clattering, compose, composed, composite, crackling, crash, cried, cries, croaking, crowing, cry, crying, dash, dashes, echoed, echoing, falling, flap, flapping, flowing, galloping, give utterances (forest), glides, groan, gurgling, hark, harping, hissing, klinking (wineglasses), lashes, laugh, laugh'd, laughing, laughs, launch (invocation), launch'd forth, lowing, marching, moaning, mourn, mourn'd, mourning, mumbling, murmur, murmur'd, murmuring, murmurs, mutter, muttering, mutters, out-gallop, panting, peal, piping, play on the banjo, play, playest, playing, plead, pound, pouring, preach, preluding, prying, purr, rang, rattle, rattles, resounding, resounding, resounds, reverberate, ring, ringing, roaring, roll, rumble, rumbling, rushing, rustle, rustling, sang, scream, screaming, screeching, shake out (carols), shispering, shoot (the voice), shout, shouting, shouts, shrieking, sing, sing on, singing, sings, slapping, slaughter'd, snapping, snivel, sound, sounded, sounding, sounds, strike (bells), strike, striking, sung, talks, throb, throbs, thump, thunder on, tinkling, tolling, tramp, trilling, trills, trooping, tuned, tuning, twittering, utter, vibrates, vibrating, wailing, warble, warbling, weave, weep, weeping, whimper, whimpering, whirr, whirring, whisper, whispering, whistles, whistling, whizz
Ações para percepção de som	harks, hear, heard, hearing, hears, list, listen, listen'd, listening, listens

Em Da Costa e Silva:

Categoria	Menções
Grupos musicais	coro, madrigal, trio
Função de músico	aedo, arauto, bardo, cantor, cantores, menestrel, músico, rapsodo
Elementos de música (teoria, história, harmonia...)	abafadas, acústica, barulhentas, calada, calado, compasso, eco, em surdina, entrechocados, estridente, forte, harmonia, heptacórdia, marulhosas, melopéia, muda, mudo, múrmura, murmuras, múrmuro, murmurosa, música, nota aguda, nota grave, notas límpidas, perscrutador, polífonos, ressonância, ritmo, ritmos, rouco, rouquenho, rugidora, ruidosa, ruidoso, rumoroso, sem alarde, sem grita, silêncio, silenciosas, silente, síncope, som, sonora, sonoro,

Emissões sonoras	sons, sussurrantes, tempo, voz, vozes açoites, ai, ais, algazarra, arrulho, arrulhos, barulho, bátegas, bater d'asa, bendita, brados, bramidos, choro, desabafo, desdita, diálogo, dobre, estralos, estrépitos, estrondos, fragor, frenesim, gargalhadas, gemido, gemidos, gorjeios, mugido, murmúrio, onomatopéias, pancada, pranto, quebrado de onda mansa, queixume, rajada, rangido, repique, rimas, riso, risos, ronco, roncos, ruflos, rugidos, ruídos, rumor, rumorejo, rumores, silvos, soluço, soluços, suspiros, tosse, trino, trons, tropel (de guerra), tumulto, turbilhão, uivos, zunzuns
Ações para emissão de som	amaldiçoe, arfam, assobiar, assoprar, badalar, balbuciar, bate, bater asas, bater, bendigas, bendigo, bendisse, bendiz, bendizendo, bendizer, blasfemais, bufam, cai, caindo, cair, cantai, cantam, cantando, cantar, carpir, chia, chocalha, choram, chorando, chorar, chove, clamando, clamar, coaxar, cochicha, contando, contar, corre, crepita, desaba, desabar, dialogava, dialogo, dirá, diz, dizer, dizerem, dobrar (sinos), ecoam, ecoando, ecoar, ecoaram, estala, estalando, exclamar, fala, falam, falando, falar, falo, falo, farfalha, fremindo, galopando, ganindo, gargalhar, geme, gemer, gotejar, gritando, gritar, guincha, harmonizar, imprecando, indago, interrogar, maldigo, maldizes, mugindo, murmuram, murmurar, murmuro, narrar, orar, ordena, palpitou, papagueando, pedem, perguntar, pergunto, piar, pulsasse, quebram, range, rangendo, ranger, reboa, repercute, resfolegam, responde, ressoando, retinir, reverberando, rezando, rezar, rezo, rindo, ringe, ringindo, rir, riso, rogar, rogo, rolando, rugem, rugindo, segredando, sibilam, silfos, silva, silvam, soa, soluçar, sopram, tamborilando, tine, tocar, tomba, tombando, tombar, trepida, trepidando, troam, uivando, uivar, vibrando, vibrar, zine, zinem, zoa, zoando, zumbe, zumbindo, zunindo, zunir
Ações para percepção de som	escutar, ouça, ouço, ouve-se, ouvimos, ouvindo, ouvir, ouvir, ouvir, perscrutar, perscruto

Em Senghor:

Categoria	Menções
Grupos musicais	choeur, choeurs, orchestre
Profissão de músico	chanteur, chanteuses, chantres, coryphée, griot, griots, kôriste, perceur (de tam-tam), psalmiste, troubadour
Elementos de música (teoria, história, harmonia...)	accord, accordées, accords, aigus, altenés, assonance, bas, basse, basses, binaire, bleues, bouchée, bourdonnant, bramant, brefs, bruissant, bruissantes, bruit, bruits, cadencés, chanté, contralto, contraltos, contretemps, cordes, cuivres, écho, ensemble, glotte, gorge, gorges, grave, harmonie, harmonieuses, haute, hautes, hauteur, hennissant, hurleurs, indolent, inouïe, inouïs, instrument, instruments, léger, légères, lent, lente, lentes, longs, longue, mélancolique, mélodie, mélodieuse, mélodieuses, mélodieux, mélopée, mélopées, mesures, mode, modulée, mouettes, mouvement, muet, muets, murmuré, murmures, musique, nostalgique, pentagramme, piston, pistons, plaintif, plaintifs, polyphonie, polyphonique, profonde, refrain, rugissant, rythme, rythmé, rythmée, rythmées, rythmes, rythmés, rythmique, rythmiques, silence, solo, son, sonore, sonores, sons, sourd, sourde, sourdes, sourds, strophe, susurrante, symphonique, syncope,

	syncopés, temps, tétracorde, timbres, tons, unisson, vibrante, vibrants, voix
Emissões sonoras	aboiements, abois, allitérations, applaudissements, battement (des tabalas, des mains), battement, battements (d'ailes, de mains, de tam-tam), battements, batterie des roues sur les rails, bruissements, bruit des canons (canonnade), bruit, bruits, canonnade, chuchotements, clameur, cliquetis, complainte, coup (de fusil, de téléphone), coups (de canon, de fusil, de fusils), cri, cris, crissement, éclat, fracas des cataractes, galop, gazouillis, gémissement, grondement, hâ-hâ-hâ-hâ, hallali, hennissement, hennissements, hurlements, hurlent, miaulements, mugissements, murmure, murmures, plainte, plaintes, rime, rire (éclats de rire), rires, roucoulement, roucoulent, roulement, rugissementes, rugit, rumeur, sanglot, sifflement, sifflements, sifflements, striquaient, tornade des tanks, wa-wa-wâ
Ações para emissão de som	a chuchoté, a éclaté, a glapi, a rugi, aboie, aboient, aboyé, accompagnaient, accompagnait, accompagnent, accompagneras, accompagnez, ai lamentées, avons crié, babillaient, barrissant, bat, batre, battent, battre, bondir, bourdonnaient, bourdonnant, bourdonnent, bruissaient, bruissent, bruissent, chansonnaient, chant, chantaient, chantais, chantant, chante, chanté, chantent, chanter, chantera, chanterai, chantèrent, chanteront, chantez, chantiez, chantions, chuchote, clame, claquaient, craquaient, craquent, craquer, cri, criant, crie, crient, crier, crierai, éclataient, éclate, éclateront, en chantant, glissant, gronde, grondes, hululaient, hurlant, hurle, hurlent, lamentaient, lamente, modulait, murmurait, murmurer, ont chanté, ont clamé, piaillait, pleuraient, rechantaient, récité, réciterais, récitez, résonnait, réssoner, rongeaient, ronronnent, roucoulent, rougiraient, rugir, rythmaient, rythmait, rythmant, rythme, rythment, rythmer, rythmeront, rythmez, sanglote, se tait, sifflaient a tiré, siffle, sifflèrent, sonnaient, sonne, sonnent, sonner, soufflèrent, soupire, striquent, taire, tirer, tirèrent, trompètent
Ações para percepção de som	avons écouté, avons entendu, écoutant, écoute, écoutent, écouter, écoutes, écoutez, écoutons, entendait, entende, entendent, entendez, entendiez, entendis, entendra, entendrais, entendre, entends, entendu, entendue, oüirai.

ANEXO F - INSTRUMENTOS MUSICAIS CITADOS PELOS TRÊS AUTORES QUE POSSUEM APENAS UMA OU NENHUMA CORRESPONDÊNCIA

ANEXO F – Instrumentos musicais citados pelos três autores que possuem apenas uma ou nenhuma correspondência

WW	DCS	SENGHOR
Cornet / Trumpet		Trompette
Cornets / Trumpets		Trompettes
Cymbals		Cymbales
Gong		Gong
Harps		Harpes
Horn Horns		Trompe Trompes
Instrument Instruments		Instrument Instruments
Oboe		Hautbois
Organ Organs		Orgue Orgues
Trombone		Trombone
Drum		Bamboula / Dyoung-dyoung / Gorong / Mbalakh / Sabar / Tabala / Talmbatt / Tama / Tambour / Tamtam / Tam-tam
Bugles	Clarins	
Guitars	Violões	
Violins	Violinos	
Bugle		
Fiddle		
Violoncello		
Castanets		
Piano		
	Violoncelos	
	Guizos	

Trombeta	
	Balafong Balafongs
	Clarinettes
	Clochettes
	Crécelles
	Khalams / Kôras / Koras
	Saxofone
	Trombones

Note-se que *bugles* (Ing.) tem seu correspondente em português – clarins – mas não possui eco no poeta francês. Por outro lado, *cornet*, que se assemelha ao *trumpet* porque possui três válvulas, não possui instrumento irmão na obra em português, correspondendo ao *trompette* do autor de língua francesa.