

Interfaces entre Música e Literatura: uma análise do poema *Violões que choram*, de Cruz e Souza

GTE 08 – Educação Musical e Pesquisa (Auto)biográfica

Comunicação

Juliano Cássio da Silva Conceição¹
Universidade Federal do Pará
jcassiomarajo@gmail.com

Resumo: O presente trabalho pretende investigar as interfaces entre música e literatura, a partir da identificação de elementos musicais em textos literários e de afinidades entre as artes da música e da palavra. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica e como procedimento optou-se por realizar a análise de uma obra literária *Violões que Choram*, do autor simbolista Cruz e Souza. Foram identificados elementos musicais contidos na referida obra literária, sem, no entanto, estabelecer nenhuma relação de predominância de uma linguagem sobre outra, mas ressalta-se o hibridismo existente.

Palavras-chave: Música. Literatura. Interfaces.

1 INTRODUÇÃO

A relação e aproximação entre as artes é um dos assuntos bastante pesquisados pelos estudiosos da área da semiótica. Algumas teorias discorrem sobre essa aproximação desde os primórdios, antes mesmo da separação das artes. Não obstante, é evidente a descrição de elementos ligados a uma determinada arte aplicada em outra.

Nesse sentido, o trabalho pretende demonstrar as interfaces da Música com a literatura e identificar elementos comuns entre as artes, evidenciando assim uma rica possibilidade do trabalho multi e interdisciplinar da música com diversas áreas do conhecimento, especialmente com a literatura, neste caso.

A realização do trabalho deu-se a partir de pesquisas bibliográficas e como procedimento optou-se por realizar a análise de uma obra literária. Elegeu-se a obra *Violões que Choram*, do autor simbolista Cruz e Souza, em que foram identificados elementos musicais contidos em referida obra literária.

¹ Doutorando em Arte pela Universidade Federal do Pará – PPGARTES/ICA/UFPA

Por fim, apresentamos ao leitor interessado nas relações entre as artes algumas considerações, não deixando de chamar atenção acerca de algumas dificuldades de se desenvolver uma pesquisa com áreas tão abrangentes e com características peculiares como a música e a literatura.

2 RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E LITERATURA

2.1 ELEMENTOS DE LIGAÇÃO

Vários teóricos estudam e discorrem sobre a relação e aproximação entre as artes. Algumas teorias relatam essa aproximação antes mesmo da separação das artes e de serem identificadas como tal.

É indiscutível a relação existente entre as artes como a poesia, música, pintura, escultura, arquitetura e literatura. No entanto, algumas questões dividem opiniões dos teóricos como a concepção da música como linguagem.

Não obstante, é evidente a existência de elementos ligados a uma determinada arte aplicada em outra.

A própria apreensão de um sentido a partir de outro ou outros (sinestesia) é uma evidência da possibilidade das relações entre as artes. Dessa forma, algumas descrições sinestésicas se configuram um importante elemento que sinaliza a relação entre artes como a pintura, a escultura, a dança, o teatro, a literatura e a música.

No caso da música, ela pode nos remeter a uma sensação visual e corporal de movimento ou de estaticidade, de lentidão ou de velocidade, ou até mesmo a uma paisagem da natureza; enfim, várias sensações podem ser apreendidas a partir da experiência de uma percepção auditiva, inclusive de estados de ânimo. “É como se a música pudesse exteriorizar, no tempo, a qualidade afetiva dos sentimentos [sensações] humanos” (NUNES, 1966, p. 39).

Nesse aspecto, considerando a classificação das artes segundo os sentidos que impressionam, podemos incluir a música e a literatura na categoria de artes apreendidas pela audição, já que a escrita é mera representação simbólica dos sons. Além disso, ambas apresentam o objeto desenvolvido no tempo, diferentemente das artes plásticas, que têm o objeto desenvolvido no espaço.

Identificar as relações existentes entre os vários sistemas semióticos² requer competência e conhecimento profundo das diversas artes, dos diversos parâmetros, entre outros elementos que marcam as idiossincrasias, o que dificulta e torna esse tipo de pesquisa pouco explorada.

A ligação entre estas duas artes nos remete à Antiguidade e à tradição grega. Podemos encontrar estreita ligação entre ambas nos escritos das tragédias gregas e dos diversos personagens da mitologia grega (OLIVEIRA, 2002).

A relação destas artes vai muito além de nomenclaturas em comum das escolas literárias e dos gêneros musicais existentes a partir de uma linha cronológica.

Esta investigação pretende identificar e analisar as afinidades entre música e literatura, sem comprometer as especificidades essenciais de cada uma.

Entre essas afinidades detectamos quase que de forma inevitável a utilização da linguagem verbal e do som, pela música e pela literatura.

Entre os elementos comuns às duas artes abstraímos a forma, o ritmo, a dinâmica, a obediência à tonicidade (acentuação), prosódia, pausas, entre outros elementos. Entretanto, não se pretende destacar a utilização de terminologias em comum como *leitmotive*, melodia, harmonia, contraponto e outras de forma indiscriminada, sem considerar o sentido preciso e técnico dos termos, como nos diz Solange Ribeiro de Oliveira: “A falta de uma terminologia interdisciplinar consolidada pode tornar-se problemática, levando ao uso impressionista ou meramente metafórico dos termos técnicos.” (OLIVEIRA, 2002, p.36).

Por outro lado, Luiz Piva, em sua obra *Literatura e Música*, identifica elementos que aproximam música e literatura ao afirmar que: “A poesia é o ramo da literatura mais aparentado com a música. Alguns dos significados da poesia são muito semelhantes aos da música. Ambos utilizam ritmo e aspectos acústicos.” (PIVA, 1990, p. 29)

Devemos considerar ainda os aspectos de cada arte que interferem na outra. Assim, encontraremos elementos da literatura na música e vice-versa. Um exemplo disso, nos diz Luiz Piva, são as diversas maneiras de contribuição das formas linguísticas na elaboração de formas musicais.

Podemos ainda evidenciar ramos das áreas, como os estudos dos gêneros e estilos, extremamente fundidos por características literárias e musicais, como revelam os termos

²São sistemas de significação ou representação de fenômenos culturais, tais como as artes de modo geral.

canção, recitativo, poema sinfônico, poesia, cantorias, canto gregoriano, polifonia, ópera, *lied*, música programática, música de palavras, música verbal, cantatas, oratórios, missas cantadas, romances, só para mencionar alguns exemplos. Do mesmo modo, podemos evidenciar o cantochão, canto litúrgico da igreja católica romana inicialmente em uníssono e, mais tarde, polifônico e instrumental, como uma arte intimamente associada à palavra no âmbito da literatura bíblica.

Entre os gêneros musicais estreitamente ligados à literatura podemos destacar ainda a ópera, que consiste em drama com música e literalmente representado; o *lied*, que consiste em uma declamação melódica de poesia acompanhado de instrumental; o poema sinfônico, que apresenta caráter programático e estruturado, geralmente com um único movimento (RÜCKERT, 1997, p. 125-138)³.

Apesar das afinidades, as duas artes possuem características antagônicas, como nos relata a pesquisadora Solange Ribeiro de Oliveira, em sua obra *Literatura e Música*: “o literário, inicialmente representativo, parte para o presentativo; o musical, essencialmente presentativo, caminha em direção representativo” (OLIVEIRA, 2002, p. 38).

Tal afirmação da pesquisadora Solange Ribeiro pode ser explicada considerando que a literatura, enquanto letras gravadas em um papel, parece mostrar-se apenas representativa em seu estágio inicial, assumindo então seu real caráter literário quando ouvida ou lida, fato que se desenvolve no tempo (presentativo). Por outro lado, a música necessita inicialmente ser desenvolvida no tempo e a partir da audição o ouvinte pode ter apreensões que podem remetê-lo a várias sensações representativas, como a lembrança de algo.

2.2 MÚSICA: LINGUAGEM OU NÃO?

Convém retornarmos ao ponto que divide opiniões entre os pesquisadores e teóricos acerca de a música poder ser considerada linguagem própria. Poderia a música apresentar os signos próprios codificados e que transmitissem a mensagem de forma satisfatória? E esses signos seriam compreendidos convencionalmente? Muitos questionamentos se desdobram a partir de perguntas como estas.

³ RUCKERT, Ernesto Von. *Literatura e Música*. Artigo publicado na revista *Gláuks*, do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa, ano I, nº 2, jan-fev/1997, pp. 125-138

Para alguns teóricos, a música pode sim ser considerada linguagem; para outros, não representa nada além de si própria.

Por outro lado, quem ou o quê nos garante que as regras linguísticas e gramaticais asseguram a compreensão exata de um texto, literário ou não? Mas, então, o que dizer da função fática e referencial que a música pode desempenhar? E sobre os diálogos mantidos entre instrumentos musicais em uma determinada composição?

2.3 ASPECTOS DE INTERTEXTUALIDADE MÚSICO-LITERÁRIOS

A melopoética⁴, interessada nas interfaces entre música e literatura, consiste na investigação relacionada aos estudos literários como instrumento para a análise musical e a conceituação desse objeto. Nesse sentido, é possível uma análise estrutural comumente utilizada nas pesquisas linguísticas e literárias na investigação da relação música x literatura, considerando que o estruturalismo linguístico vem marcando o ponto de partida para a maioria das análises intersemióticas (OLIVEIRA, 2002, p. 66-67), com a presunção de afinidades entre as artes, sem prejuízo às especificidades de cada uma. A esse respeito Mora diz que:

De alguma forma todos os sistemas que constituem uma estrutura são sistemas lingüísticos, de modo que estrutura é *mutatis mutandis* estrutura linguística. Isso quer dizer apenas que o modelo repetidamente utilizado para examinar natureza e o funcionamento das estruturas é um modelo que pode ser reduzido, na maior parte das vezes, a um modelo de linguagem verbal (MORA, 2001, p. 923).

Outra afinidade entre música e literatura pode ser percebida na impressão progressiva de um todo indivisível da música, que sugere um discurso narrativo. Assim, uma estrutura musical com forma definida, como a sonata clássica, evidencia uma estrutura temporal explícita, mostrando no conjunto dos movimentos da peça a exposição inicial (tema), desenvolvimento, clímax e resolução, assim como na organização de um texto, em que temos uma introdução, um desenvolvimento - que trará a mensagem na íntegra - e uma conclusão.

⁴ Designação atribuída pelo pesquisador Steven Paul Sher à área de estudos das relações entre música e literatura – do grego *mélōs* (canto) + *poética*.

Do ponto de vista estrutural, podemos comparar as relações harmônicas na música tonal com as relações semânticas e de regência de um texto, mostrando um signo musical com conteúdo semântico e sintaxe específicos.

No texto em prosa, é possível termos uma apreensão horizontal do uso da linguagem. Já na música, podemos perceber além da mensagem horizontal, através do ritmo e da melodia (convencionalmente percebidos), a mensagem no sentido vertical, através do contraponto e da harmonia, e no sentido de profundidade, através da dinâmica e do timbre.

Para alguns teóricos, o contraponto, utilizado em muitos gêneros musicais, é impossível de ser utilizado na literatura, cuja linguagem discorre de forma linear. Entretanto, outros teóricos defendem a ideia de que é possível aplicá-lo na literatura. Estes últimos acreditam que a ideia contrapontística literária não está na execução simultânea de uma ou mais vozes, mas na ideia expressa de temas contrastantes.

De fato, na leitura de texto literário, embora linear ou sequencial, é provocada no leitor ou ouvinte a percepção de acontecimentos executados simultaneamente na imaginação da concretude narrativa de um texto. Para causar um efeito dessa natureza, o autor de uma obra literária pode lançar mão de recursos como a repetição constante de palavras subentendidas em um texto ou mesmo através da onomatopéia. A percepção do contraponto literário pode estar na ideia provocada pelo entendimento do leitor/ouvinte.

Além desses recursos, o autor pode ainda causar esse efeito utilizando recortes temporais na sequência do texto. É como se relatasse um determinado fato e interrompesse para recorrer a outro fato passado. Para o leitor que viaja na leitura do texto, transportar-se para outro momento temporal e depois retornar ao momento presente da leitura, sem a quebra da continuidade das ações em um momento e noutro, pode causar o efeito de uma textura contrapontística do texto.

Ao analisarmos as relações existentes entre texto e música, podemos constatar que os elementos musicais exercem maior expressão sobre os elementos textuais ou literários. Pode parecer bem mais fácil ao ouvinte absorver a mensagem pretendida pelo escritor a partir de elementos musicais, como a melodia, do que pelo texto em sua essência. Neste caso, o texto tem seu valor literário subordinado aos aspectos musicais. Em outras palavras, deixa de ser literatura e se torna simplesmente música. Vejamos o que nos diz Susanne K. Langer (*apud* OLIVEIRA, 2002, p. 160).

Quando palavra e música se unem, não se pode mais falar de poesia ou prosa, mas apenas de elementos musicais. Sua função é contribuir para criar e desenvolver a ilusão primária da música, a do tempo virtual, e não da literatura, que é diferente. Assim, [os elementos verbais] perdem status literário, e assumem funções puramente musicais. [...] Quando um compositor utiliza um poema, destrói o poema e constrói uma canção (LANGER *apud* OLIVEIRA, 2002, p. 160)⁵.

Autores como Luis Tatit e Ivã Carlos Lopes, discorrem sobre estudos entre melodia e letra. Vejamos o que esses autores nos dizem a respeito da canção, por exemplo:

O estímulo gerado por uma canção, nosso objeto de estudo, traz complexidade peculiar a toda produção artística: expressão sonora (melódia e fonética) aliada a um conteúdo linguístico, de tal maneira que ambos parecem proceder do mesmo princípio ativo ou, se preferirmos, do mesmo valor tensivo selecionado pelo enunciador. A busca desse valor, a partir das propriedades que asseguram o bom casamento entre melodia e letra numa canção, corresponde, a nosso ver, a um exercício da análise da emoção cantada (TATIT; LOPES, 2008, p. 133).

Fatos como esses justificam a razão de alguns textos aparentemente banais, frases repetidas, orações deslocadas e às vezes até sem sentido ganharem tanto valor quando integrados à melodia e harmonia.

Não se pretende com isso afirmar que os aspectos musicais definem a real compreensão de um texto quando este está associado à música. Afinal, devemos considerar que mesmo a música assume percepção diferenciada dependendo da cultura, política e de todo contexto social, inclusive do grau de conhecimento e experiência musical e literária do leitor/ouvinte.

Nesse âmbito, é necessário termos parâmetros para avaliarmos uma composição, tal como a nossa experiência de audição musical - intertextualidade musical. A recepção pode mudar o texto em função da cultura e política, de modo que tal influência também pode ocorrer e interferir inclusive no ato de composição.

Para evitarmos falsas afirmações ou afirmações pretensivas é necessário que, neste caso de predominância entre aspectos musicais e literários, seja feita previamente uma análise antropológica ou etnomusicológica do contexto a ser abordado.

⁵ LANGER, Susanne K. *Feeling and Form*. New York, Charles Scribner's Sons, 1953. Trad. bras., São Paulo, Perspectiva, 1980, p. 150-153.

3 ANÁLISE MUSICAL DE UMA OBRA LITERÁRIA

Faremos a análise de um texto literário, a fim de identificarmos elementos musicais presentes na obra.

Tomaremos como exemplo a obra literária *Violões que Choram*, escrita em janeiro de 1897, pelo escritor Cruz e Souza, considerado um dos maiores escritores simbolistas do Brasil.

Segundo Massaud Moisés (1983), tal estética literária teve início no final do século XIX, surgindo logo em seguida ao Realismo e tendo início no Brasil em 1893, com a publicação de “Missal” e “Broquéis”, obras de referido autor.

Uma das características mais destacadas da estética simbolista é a musicalidade, em que os autores utilizam alguns recursos, como a aliteração, que consiste na repetição sistemática de um mesmo fonema consonantal, e a assonância, caracterizada pela repetição de fonemas vocálicos.

A análise do poema será realizada à luz dos seguintes aspectos musicais: vocabulário musical, parâmetros musicais e forma.

3.1 VOCABULÁRIO MUSICAL

Neste sub tópico, identificaremos a presença de termos musicais no corpo do poema. Há duas situações que podem ser observadas.

3.1.1 Uso de termos musicais

A primeira delas é mencionada por Piva (1986). O autor verifica o uso de termos explicitamente musicais em obras literárias. No caso estudado, *Violões que Choram*, este fenômeno é observado desde o título. Assim, há a presença da palavra violões 17 vezes no poema.

No poema, podemos encontrar explicitamente outras palavras que fazem parte do léxico musical, como: cordas, sons, harmonias, pulso, bordões, ritmos, fortes, música, valsas, concertos e melopéia.

3.1.2 Uso de termos ambíguos: entre o literário e o musical

A segunda situação observada é a de palavras do poema que permitem a ambiguidade de reportar a termos musicais em face do significado musical que representam. Por exemplo: choros, que pode ser relacionado ao gênero musical Choro, especialmente porque o violão é um dos instrumentos utilizados para execução desse gênero. Acrescente-se o fato de o poema datar do final do século XIX, quando o modo de tocar denominado choro estava em voga. Além disso, a palavra “choro” e suas variações (chorosos, soluçando, gemem) sempre estão próximas à palavra “violões”.

A 12ª estrofe do poema expressa de forma mais clara que a obra faz referência ao gênero musical choro, uma vez que apresenta várias definições pejorativas que eram atribuídas aos chorões⁶ àquela época. Façamos uma análise da estrofe.

Que encantos acres nos vadios rotos
Quando em toscas violões, por lentas horas,
Vibram, com a graça virgem dos garotos,
Um concerto de lágrimas sonoras!

Ora, naquela época os chorões eram vistos como pessoas desocupadas por passarem horas a fio naquelas modulações e improvisações intermináveis, como desafios estabelecidos entre os instrumentistas que se estendiam madrugada adentro. Vejamos o que nos diz José Ramos Tinhorão, em sua obra Pequena História da Música Popular:

Acresce, ainda, que as atividades meramente braçais [...] eram incompatíveis com as noitadas em claro dos chorões, que invariavelmente voltavam para casa ao amanhecer (TINHORÃO, 1978, p. 100).

Além dessas evidências, não podemos esquecer que o aparecimento do choro pode ser situado por volta do final do século XIX e a definição desse gênero, segundo Tinhorão, é muito parecida com os termos presentes na 1ª estrofe do poema, como: plangentes, tristes e lamento, além da própria palavra choros. Vejamos o que diz o autor:

Pois seriam esses esquemas modulatórios, partindo do bordão para descaírem quase sempre rolando pelos sons graves, em tom plangente, os responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome de choro a tal maneira de tocar (TINHORÃO, 1978, p. 100).

⁶ Denominação dada aos músicos e aos grupos que executavam o gênero musical Choro.

3.2 PARÂMETROS MUSICAIS

Além das evidências constatadas da presença de termos musicais no poema, podemos ainda constatar a presença de outros aspectos musicais a partir da ideia subjetiva de várias palavras do poema. São metáforas que aludem a parâmetros musicais, como se o autor explorasse várias formas linguísticas, figuras de linguagem, aliteraões, prosopopeias, ambiguidades, pragmática, metáforas, tudo para fazer referências a elementos musicais e, dessa forma, exibir a estreita relação entre as duas artes.

Nesse sentido, vejamos algumas formas de relação utilizadas pelo autor:

A expressão “violões dormentes” dá a ideia de repouso.

Ah! Plangentes violões dormentes, mornos,

Soluços ao luar, choros ao vento...

Tristes perfis, os mais vagos contornos,

Bocas murmurejantes de lamento.

A palavra “soluço” reporta à ideia de contração involuntária do diafragma que ocorre em intervalos de tempo, relacionando-se subjetivamente à marcação rítmica.

Ah! Plangentes violões dormentes, mornos,

Soluços ao luar, choros ao vento...

Tristes perfis, os mais vagos contornos,

Bocas murmurejantes de lamento.

A expressão “sutis palpitações”, presente no 1º verso da 3ª estrofe, faz referência a elementos musicais como ritmo e dinâmica, neste caso, referindo-se a um movimento *lento* e *piano*.

Sutis palpitações à luz da lua,

Anseio dos momentos mais saudosos,

Quando lá choram na deserta rua

As cordas vivas dos violões chorosos.

Na estrofe seguinte temos vários exemplos que fazem referência a aspectos musicais, como: violões soluçando, no sentido de ritmo; cordas gemem, no sentido de

execução instrumental; dilacerando, no sentido de dividir em pedaços, no aspecto musical – compassos.

Quando os sons dos violões vão soluçando,
Quando os sons dos violões nas cordas gemem,
E vão dilacerando e deliciando,
Rasgando as almas que nas sombras tremem.

As aliterações frequentes no poema sugerem propositadamente o efeito sonoro e de musicalidade da obra. Tomamos como exemplo a 7ª estrofe que apresenta a maior sequência de aliteração do poema. Nela, observamos a pronúncia do fonema da letra v 16 vezes que, somada à rima do fim dos versos (forma ABAB), causam um efeito rítmico-sonoro e musical.

Vozes veladas, veludasas vozes,
Volúpias dos violões, vozes veladas,
Vagam nos velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.

Alguns versos com pontuações seguidas sugerem a percepção musical de *staccato*, como ocorre nos versos 37, 38, 49 e 50, por exemplo, marcados por vírgulas seguidas.

Sons perdidos, nostálgicos, secretos,
Finas, diluídas, vaporosas brumas,
Longo desolamento dos inquietos
Navios a vagar a flor de espumas.

Quando uma voz, em trêmolos, incerta,
Palpitando no espaço, ondula, ondeia,
E o canto sobe para a flor deserta
Soturna e singular da lua cheia.

3.3 FORMA

É curioso o fato de que na primeira linha da 1ª estrofe do poema o autor já inicia a obra insinuando um início ou preparo para a execução de uma composição musical quando

fala *violões dormentes*, subentendendo um estado de repouso do instrumento e um indício de preparo quando utiliza em seguida o termo *mornos*. Teríamos assim, a introdução da obra.

Ah! Plangentes violões dormentes, mornos,
Soluços ao luar, choros ao vento...
Tristes perfis, os mais vagos contornos,
Bocas murmurejantes de lamento.

Na penúltima linha da última estrofe o autor insinua o encerramento dessa execução musical quando diz “violões, acorda e dorme”, representando o final de uma composição musical. Nesse último, o verbo “dorme” assume a função de uma barra dupla ou barra final.

Tudo isso, num grotesco desconforme,
Em ais de dor, em contorsões de açoites,
Revive nos violões, acorda e dorme
Através do luar das meias noites!

Dentro dessa óptica, podemos ainda dizer que o último verso do poema “Através do luar das meias noites!” assume a função musical de *coda*, haja vista a sua relação com as primeiras estrofes do poema ou de síntese do poema ou de rápida retomada de alguma(s) ideia(s) ou tema noturno. Vejamos:

Último verso	“Através do <u>luar</u> das meias noites!”
1º verso	“Ah! Plangentes violões dormentes, mornos”
2º verso	“Soluços ao <u>luar</u> , choros ao vento...”

Observemos a familiaridade semântica dos termos grifados e a relação de coesão entre os versos, como se fossem cíclicos dentro do poema. Uma espécie de *ritornelo*. Tal característica cíclica é bem parecida com a característica do gênero musical explícito tantas vezes no poema e presente inclusive no título: Choro.

Nesse sentido, embora o Choro seja conhecido mais como um jeito ou estilo de tocar, é possível perceber essa característica cíclica, mas nem sempre regular, como seria de

se esperar (e que se observa, por exemplo, no choro Lamentos, de Pixinguinha), em face do improviso frequente (como no Urubu Malandro, do mesmo autor), em que só é possível distinguir tema, sobre o qual a flauta cria improvisos virtuosísticos.

Assim, podemos perceber no poema Violões que Choram, a ideia em torno do tema musical (com ênfase à expressão “violões”) relacionado a impressões noturnas (ao luar, sob as sombras), girando, em círculos (ou ciclos infinitos) nas 36 estrofes e 144 versos do poema.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a antiguidade temos a existência da relação entre música e palavra, no entanto, em vários momentos do conhecimento humano tivemos o distanciamento desses elementos. Marisa Fonterrada (2005), por exemplo, em sua obra De tramas e fios, faz referência a tratados escritos ainda no século IV por Santo Agostinho, sobre a relação entre música e poesia⁷.

Estudar a relação entre música e literatura consiste necessariamente em se fazer uma investigação acerca dessas duas artes e suas relações com a humanidade ao longo da história, pois, como já é do nosso conhecimento, estudar o passado é uma das melhores maneiras de se entender o presente.

Daí ser possível que devido à ocorrência de fatos históricos a relação entre as artes esteja tão imbricada que a façamos sem muitas vezes a percebermos.

Não podemos deixar de destacar que tanto a música quanto a literatura, como artes que são, desenvolvem um papel de função social, podendo essa função variar de acordo com o contexto que estejam inseridas ou sejam utilizadas.

Por outro lado, falar da relação de elementos de artes diferentes requer, nesse caso específico, domínio de ambas as partes, sob pena de executarmos análises e comparações sem fundamentação sobre suas histórias ou culturas nas quais estejam imersas, e até mesmo de fazermos algum tipo de abordagem que prejudique a percepção e compreensão de uma ou outra arte.

Não se pretende, no entanto, demonstrar nenhuma relação de predominância de uma arte sobre outra, tampouco de atribuir juízo de valor a qualquer que seja. O que se quer

⁷ FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação. São Paulo: UNESP, 2005. p. 23-24.

deixar evidenciado é a relação de inter ou até de transdisciplinaridade entre as artes. Com isso, podemos constatar que a estreita relação entre as artes pode interferir inclusive no processo composicional de ambas, dependendo do propósito de seu criador.

Outra constatação é de que o conhecimento não é compartimentalizado, ele se entrelaça com outros conhecimentos, outros saberes, gerando novos conhecimentos e fazendo com que a ciência tenha sempre o que pesquisar e descobrir, face aos hibridismos emergentes.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. Na sala de aula. **Caderno de análises literárias**. São Paulo: Ática, 2004.

DAGHLIAN, Carlos. **Poesia e Música**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. São Paulo: UNESP, 2005.

MOISÉS, Massaud. História da literatura brasileira: Simbolismo. Vol. 3. Texas: Ed. Cultrix, 1983.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Loyola, 2001. v. 2.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: EDUSP, 1966.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PIVA, Luis. **Literatura e Música**. Brasília: MusiMed, 1990.

RUCKERT, Ernesto Von. Música e Literatura. **Revista Gláuks**. Viçosa, ano I, nº 2, p. 125-138, jan-fev/1997.

TATIT, Luiz & LOPES, Ivã Carlos. **Elos de Melodia & Letra**. Análise Semiótica de Seis Canções. São Paulo: Ed. Ateliê Editorial, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Ática, 1978.