

## POESIAS CANTAM NA INTERCULTURALIDADE

Marly Gondim Cavalcanti Souza<sup>1</sup>

**Resumo:** A música constitui o ponto de partida para o diálogo entre e na poligrafia poética de Walt Whitman, Antônio Francisco da Costa e Silva e Léopold Sedar Senghor. Sendo eles diferentes na época, abrangendo os séculos XIX e XX; na cultura: americana, brasileira, francesa e senegalesa; e na língua: inglês, português e francês, apresentam semelhanças no processo criativo quando solicitam o léxico sonoro-musical como elemento essencial de composição de suas obras. A música surge como uma alternativa prática de estudo e de análise comparada de obras literárias, fundada na relação interartística.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada, poesia, música.

**Abstract:** Music is the starting point for the dialogue between and into the polygraphic poetry by Walt Whitman, Antonio Francisco da Costa e Silva and Léopold Sédar Senghor. Although they are different at the time, covering the nineteenth and twentieth centuries; in culture: American, Brazilian, French and Senegalese, and in the language: English, Portuguese and French, they have similarities in the creative process, when applying the sound-musical lexis as an essential element for the composition of their work. Music emerges as a practical alternative for study and comparative analysis of literary works, founded in the interartistic relationship.

**Keywords:** Comparative Literature, poetry, music.

O século XXI atingiu uma consciência de que tudo na vida é interligado de alguma maneira 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.

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

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras (UESPI).

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 interartística dos elementos sonoro-musicais.

Coloca-se a hipótese de que as culturas se aproximam, ultrapassando as fronteiras de tempo e de geografia, de cultura e de línguas, quando a música é o denominador comum. Pelo seu caráter dinâmogênico (não precisando passar pelo intelecto para ser sentida), a música atinge diretamente o ser humano. Através da pulsação, do próprio som ou silêncio, ela reúne condições para provocar o encontro das culturas, podendo ser o elemento propício para a vivência da universalidade, do entendimento entre os povos.

O objetivo deste trabalho é, portanto, estabelecer pontos de encontro entre a obra poética dos três artistas. Considerando-se a palavra como objeto de escola privilegiada ou de rejeição pelos autores, estabelece-se o diálogo pela convergência de sentidos do receptor em relação à música.

A reflexão se desenvolve passando, primeiramente, pela conceituação daquilo que constitui o leitor (receptor) de textos literários, bem como de textos musicais. Em seguida, a definição dos elementos considerados para o diálogo. O contexto sociocultural dos artistas envolvidos na pesquisa traz a voz da cultura e a importância da época e da história de vida de cada autor. Os títulos, cujo impulso gerador seja a música, são pontos alicerçadores da análise no sentido em que antecipam ao leitor/ouvinte a imagem sonoro-musical da obra. Por fim, a análise se aprofunda nos textos dos poemas através de três aspectos musicais: as

formas musicais, as menções ao universo sonoro-musical e a intertextualidade com peças musicais.

### **A recepção**

A obra de arte possui muitas faces que resultam do entrelaçamento da complexidade de campos do conhecimento, tanto no momento da criação como no momento de sua apreciação. Das múltiplas faces da obra de arte, duas são exatamente poesia e música.

Ler e ouvir 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. 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, através de um processo orgânico, são conduzidas até o cérebro, responsável pela decisão de “ver” ou não alguma coisa. E por ser o cérebro o centro das reações do organismo é que as informações prévias e os afetos anteriores que formam a mundivivência do leitor/ouvinte se impõem à percepção.

O receptor em foco neste trabalho ganha vulto nos estudos de arte do século XX, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, com a Estética da Recepção, na abordagem de Hans Robert Jaus (1994).

A relação que se estabelece entre música e poesia é, antes de tudo, expressa pela própria caracterização de ambas as artes como linguagem. Esta última seja ela expressa através de sons ou através de signos lingüísticos, flui carregada de sentimentos, em produções complexas e convergentes. Cada criação ou recepção de uma obra constitui uma síntese de todo o ser que se entrega a este ato. Tanto poema como música exigem o envolvimento do todo daquele que as “lê”, exigem entrega

como de um amante, sem restrições, e não apenas do intelecto, parte às vezes suposta como única e necessária para a leitura de textos literários.

Outra aproximação das duas artes se observa pela ótica da afetividade, indubitavelmente, o atrativo do ser humano pelas artes. É exatamente o que expressa Alfredo Bosi (2000, p. 77): “A fantasia e o devaneio são a imaginação movida pelos afetos”. Eis, portanto, o principal elemento introdutor da diferença estabelecida numa leitura interartística, a afetividade, durante tanto tempo esquecida e desconsiderada nos estudos literários.

Uma última relação apresenta-se no elemento ritmo. Usado de várias maneiras na literatura, modificando-se de acordo com o período (arcaico, clássico e moderno), constitui a base mesmo da existência humana não somente em seu aspecto biológico, mas também cósmico. É possível distinguir algum traço totalmente destituído de um motor rítmico na existência dos seres humanos? E sendo elemento essencial e indispensável tanto da poesia como da música, torna-se uma ponte entre as duas linguagens.

### **Os elementos para o diálogo**

Em se tratando de literaturas diversificadas em origem e tempo, o método adotado nesta pesquisa é, sem dúvida, o comparativo. Confrontam-se poemas para daí extrair a música como elemento, ao mesmo tempo, diferencial e congregante das obras analisadas. Diferencial quando olhadas pela ótica da particularidade: Walt Whitman utilizou a música através de títulos de óperas italianas bem familiares a ele, enquanto Senghor preferiu trazer presente o canto 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* dos

poemas senhoriais em paralelo aos vaqueiros do Nordeste do Brasil, elementos citados no poema de Antônio Francisco da Costa e Silva que, cantando o *Aboio*, recolhem o gado para o curral.

Esta pesquisa envolve principalmente recursos de três áreas: literatura comparada, lexicometria e praxilogia.

No campo da literatura comparada, recorre-se especialmente aos estudos da poética comparada (BACKÉS, 1994), do contexto da obra literária (MAINGUENEAU, 1995) e da relação intercultural (MACHADO & PAGEAUX, 1988), da intersemiose (ARROYAS, 2001; OLIVEIRA, 2002), da intertextualidade (PIÉGAY-GROS, 1996), além da titrologia (HOEK, 1981) e da análise dos temas (BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 1995).

A reflexão sobre o ensino da literatura, a praxilogia, foi baseada no pensamento de Cecil Zinani e Salette dos Santos (2002) e Santa Inês Pavinato Caetano (2001), além do livro *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*, de Marisa Lajolo (1996).

Para a lexicometria, duas obras de André Camlong (1996, 2004), com toda a fundamentação de método estatístico, objetivo e paramétrico, além de ferramenta informatizada necessária (o programa STABLEX) para uma descrição e medida das obras dos três autores e levantamento de tabelas e gráficos, com resultados controlados cientificamente.

### **O chão a ser pisado**

Antes de introduzir os resultados desta pesquisa, faz-se necessário uma contextualização. Parece indispensável tomar consideração das circunstâncias nas quais se insere a expressão artística, pelo fato de objetivar-se um diálogo entre diversas culturas, línguas, espaços geográficos e momentos históricos.

Ao se 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 que ora se lhe apresenta: de aproximação ou de rejeição. Por exemplo, um leitor que não consegue decodificar 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.

A linha temporal será o fio condutor para o desenvolvimento desta parte por crer-se constituir o elemento organizador por excelência, quando épocas distintas são colocadas em análise. 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, Léopold Sédar Senghor (1906 – 2001).

Logo que nasceu, Walt Whitman, filho do casal Walter Whitman e Louisa Van Velsor, de origem simples, foi colocado em meio a uma pluralidade músico-cultural. Nascido em Long Island (New York), o poeta americano amava a natureza e lia a Bíblia e os clássicos da literatura universal da época: Goethe, Hegel, Carlyle e Emerson. Teve contato com a arte dos sons a partir de sua vivência como jornalista crítico de música, vinculado à imprensa de New York City, encarregado de fazer crítica das performances musicais no Castle Garden, na Palmos Opera House e no Astor Palace Theatre. Frequentou 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<sup>1</sup> 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.

Walt Whitman encontrou um país em processo de expansão territorial, após ter conquistado a independência do poder britânico, em 4 de julho de 1776. O governo estadunidense estende o território original de treze colônias, na costa leste, até a costa oeste, no oceano Pacífico, através de guerras (contra o México, entre 1846 e 1848), de compra de possessões (como a Flórida que foi comprada da Espanha exatamente em 1819), se contar com a invasão das áreas indígenas (entre 1850 e 1890), dizimando-os. Não somente a vida, mas a obra whitmaniana é atravessada pela Guerra Civil Americana. Em 1860, quando o artista completava quarenta e um anos, 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 que findou com a vitória dos estados do Norte (da União), mas trouxe consigo o infortúnio do assassinato do presidente Lincoln, uma marca presente em *Memories of President Lincoln*.

A época do piauiense Antônio Francisco 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 eram os trabalhadores qualificados e a grande maioria da população lutava tão somente pela sobrevivência, fato que os colocaria no nível de classe baixa dentro de uma classificação social.

O filho de Rodolfo Hermógenes da Costa e Silva e de Veneranda

Angélica de Santana de Oliveira e Silva teve formação acadêmica em Direito e tornou-se um destacado funcionário público federal, chegando a ocupar o cargo de Delegado do Tesouro Nacional, morando em várias cidades do Brasil (Belo Horizonte, Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, São Luis e Manaus).

O poeta amarantino viveu a chamada *Belle Époque*, com a filosofia de que tudo corria bem no mundo e atravessou as duas guerras mundiais. Sua poética é marcadamente culta, mas expressa em estilo essencialmente oral, seguindo o caminho da comunicatividade de grandes nomes – Bilac, Cruz e Sousa e Rui Barbosa-.

O Brasil era campo fértil para as artes. No panorama musical brasileiro, destaca-se a corrente nacionalista. Desde a sua adolescência, Da Costa e Silva convive numa sociedade voltada para a expressão popular, para o aproveitamento das canções simples, entoadas facilmente por todos, marcadas por ritmos próprios e característicos. No encontro das raças, acontecia uma verdadeira síntese da cultura nacional e foi deste contexto que surgiu o samba – “o primeiro gênero de música popular brasileira de âmbito nacional”. (TINHORÃO, 1998, p. 267).

O último autor, na linha cronológica, é Léopold Sédar Senghor. 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 advém dele mesmo quando afirma: « encore je suis culturellement enraciné dans la sérérité, mon père, sèrère, était de lointaine origine malinké avec un nom et, probablement, une goutte de sang portugais, tandis que ma mère, sèrère, était d'origine peule<sup>ii</sup> ». (SENGHOR, 1990, p. 370).

Nascido em Joal, o filho de Basile Diogoye Senghor e de Gnilane Bakhom foi, logo quando criança para Ngasobil, onde descobriu a

religião cristã e a língua francesa, começando, assim, a reunir os elementos da mestiçagem cultural. Chegou com a idade de vinte e dois anos (1928) em Paris para, em seguida, eliminar as fronteiras geográficas e culturais, como homem do universal, galgando a posição política de Presidente da República do Senegal, eleito no dia 5 de setembro de 1960 e membro da *Academie Française* (em 1983).

Conheceu um Senegal como colônia francesa, terra de agricultores e camponeses respeitadores dos antepassados (acreditavam mesmo que podiam penetrar no reino dos mortos) e das crenças tradicionais dos Espíritos (“pangols”) e de um princípio criador (“Roog sem”) – convicções evocadas na sua obra.

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, da luta do povo negro de seu torrão pela liberdade, sua mãe, sua família.

O contato com a música se deu desde o berço, quando sua ama de leite Ngâ era poetisa e embalava a imaginação e o senso musical do pequeno. Depois, aluno do colégio dos Padres do Espírito Santo, era fascinado pelos cânticos religiosos.

### **Configurando o léxico sonoro-musical**

Depois de situar a pesquisa no contexto da obra de cada autor, passa-se a explorar a maneira como o universo sonoro-musical se apresenta através do vocabulário e da temática, em cada um dos artistas. O objetivo é determinar, através da ferramenta computacional (o programa Stablex), o peso intensivo dos itens sonoro-musicais tanto em nível de coleção de poemas como em nível de corpus do autor e os vocabulários (preferencial, básico, diferencial e exclusivo), fonte de características próprias e singulares, bem como de confluências para o

diálogo entre os poetas.

Para tal empreitada, delimitou-se o campo de investigação de cada autor: os 427 poemas do livro *The complete poems*, de Walt Whitman (1996), reunidos em dezesseis coleções; os 198 poemas de Da Costa e Silva, extraídos de duas publicações de suas *Poesias completas* (1976 e 2000), reunidos em sete coleções; 171 poemas de Senghor (1990), extraídos do livro *Oeuvre poétique* [complete], agrupados em oito coleções.

O segundo passo necessário para o olhar sobre o léxico sonoro-musical foi a delimitação sistemática de três campos temáticos: formas musicais (esquema de construção de uma obra musical), menções ao universo sonoro-musical (palavras ou expressões que fazem parte do vocabulário específico de música) e intertextualidade musical (vocabulário ou temática que transportam o leitor para uma composição musical).

Processado o tratamento textual através do recurso informático, conclui-se, primeiramente, que o vocabulário sonoro-musical impregna profundamente as três obras; em segundo é possível afirmar que existe uma exploração intencional particular dos itens lexicais sonoro-musicais em cada um deles e que este uso é variável, quanto ao peso intensivo (valor lexical dos itens agrupados através do processo de lematização, aferido através de cálculos aritméticos e algébricos) tanto dentro do *corpus* de cada um (de coleção para coleção) com dentro mesmo de uma mesma coleção de poemas (de poema para poema).

No plano da extensão, os três autores oferecem bastante material para uma abordagem músico-literária, sendo Walt Whitman, ao mesmo tempo, o primeiro cronologicamente e aquele que apresenta uma amplitude lexical superior aos outros dois, com doze das suas dezesseis coleções (75%) favoráveis, enquanto que Da Costa e Silva apresenta uma pregnância léxico-musical em cinco de suas sete coleções (71,4%) e

Senghor fica com 62,5% (com cinco de suas oito coleções) de favorabilidade a este estudo.

Por outro lado, Da Costa e Silva suplanta os outros dois quando se observa o aspecto da variação do léxico, explorando quase totalmente os limites de variação, de acordo com a tabela de  $X^2$  da lei de Fisher (ver CAMLONG, 1996, p. 48 – 49; ZAPPAROLI & CAMLONG, 2002, p. 247 – 248).

Por fim, pode-se dizer que um estudo do vocabulário sonoro-musical deve iniciar pela obra (coleção de poemas) de maior peso intensivo desse conjunto de itens: *Sea-Drift*, de Walt Whitman, *Zodiaco*, de Da Cota e Silva e *Nocturnes*, de Senghor.

### **As evidências do vocabulário e temática sonoro-musicais nos três autores e o diálogo**

É importante começar esta abordagem pelos **títulos** das obras dos três autores porque o título de uma obra de arte coloca em relevo particularidades do imaginário do seu criador.

Seguindo-se a ordem cronológica, dos 427 títulos de poemas analisados na obra de Walt Whitman, 67 são movidos pelo motor sonoro-musical. Percebe-se a presença de títulos sonoro-musicais em todas as suas dezesseis coleções. Isso demonstra que a música na obra whitmaniana não constitui apenas em um adereço, um ornamento, ao contrário, perpassa toda a composição poética do bardo americano. Talvez, por esta razão, Whitman seja considerado pelos músicos contemporâneos como propício para fundamentar suas composições. Mas, isto também não acontece por acaso, o próprio Whitman afirma 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*”<sup>iii</sup> (apud SPIEGELMAN, 1942, p. 176).

Para justificar o que se diz, pode-se elencar os seguintes títulos: “Song of myself”, “As I ponder’d in silence”, “I sing the body electric”, “A song of joys”, “Dirge for two veterans”, “Beat! Beat! Drums!”, “The mystic trumpeter”, “Vocalism”, “Italian music in Dakota”, “That music always round me”, “These carols” e “The dead tenor”. Note-se a preferência por imagens sonoras vocais através dos itens: *song*, *sing*, *dirge*, *vocalism*, *carols* e *tenor*. A música instrumental se representa através de *drums* (tambores) e de *trumpeter* (trompetista). Não seria este um indício da música do período de guerra?

Na obra do autor piauiense, observa-se também que a música perpassa todas as coleções de poemas. E, mais uma vez, constata-se a preferência pela música vocal através de alguns títulos: “Cântico do Sangue”, “Madrigal de um louco”, “De Proundis”, “Hino ao Sol”, “O Aboio”, “Canto do Fauno”, “Mater Admirabilis”, “Carnaval” e “Hino do Piauí”. Existe uma preponderância do religioso – “De Profundis” e “Mater Admirabilis”; do regional – “O Aboio” e “Hino do Piauí”, este último, uma demonstração de amor à sua terra natal.

Apesar de não se ter conseguido determinar uma aproximação sistemática ou acadêmica de Da Costa e Silva com a música, é patente a sua experiência com tal expressão artística.

Basta olhar para os títulos das oito coleções de poemas senghorianos – *Chants d’ombre*, *Hosties noires*, *Éthiopiennes*, *Nocturnes*, *Poèmes divers*, *Lettres d’hivernage*, *Élégies majeures* e *Poèmes perdus* – para perceber a presença do cunho sonoro-musical como gerador de *Chants d’ombre* e de *Nocturnes*. *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* é o

receptáculo das 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, no momento em que o vento canta seus lamentos!

Dos inúmeros registros, citam-se alguns exemplos: “Que m’accompagnent kôras et balafong”, “Chant de printemps”, “Laetare Jerusalem et...”, “Élégie des saudades”, “Trompettes des grues couronnés” e “Blues”. Com exceção dos trompetes, o som metálico como de bronze emitido pelos pássaros, é nítida a predominância da interpretação vocal das peças senghorianas. Os outros instrumentos musicais citados: *kôras* e *balafong*, estão para acompanhar a voz que canta, não possuem interpretação solista. Quanto à temática, também se observa um quê de religiosidade em “Laetare Jerusalem et...” e o tom regional em “Que m’accompagnent kôras et balafong”.

É assim que a obra poética de Senghor caminha entre a França e a África, numa composição a várias vozes, frequentemente acompanhada pelo ritmo de um *tam-tam*, por uma orquestra de *jazz* ou por uma *kôra* ou um *balafong*. Sempre envolvida de ritmo, a obra do poeta senegalês se deixa guiar pelo encantamento da batida do tambor, da música africana que traz à tona o sangue de uma cultura impregnando todas as atividades da vida de seus filhos.

O encontro das águas destes três caudalosos rios poéticos se dá através de seis pontos de confluência na titulação dos poemas: as formas musicais: canto (“Song of myself”, “Canto do Fauno” e “Chant de Printemps”), lamento (“Yonnondio”, “A derrubada” e “Élégies”), saudação/louvação (“Salut au monde!”, “Laetare Jerusalem et...” e “Mon salut”); as menções ao universo sonoro-musical: função de músico (“To a certain cantatrice”, “Canções do Aedo” e “Perceur de tam-tam”), tempo (“Old chants”, “Ritmos da vida” e “C’est le temps de partir”) e emissões sonoras (“The voice of the rain”, “A Derrubada” e “Écoutez les abois”).

Passando para a investigação no corpo dos poemas dos três autores, deparou-se com a enorme quantidade de material, totalizando 796 peças, cuja exploração foi possível fazer com o auxílio do programa *Stablex* e do método de análise lexical, textual e discursiva, do professor André Camlong, da *Université de Toulouse*.

O primeiro aspecto trabalhado foi o das **formas musicais** indiscutivelmente presente na obra dos três artistas em foco: Walt Whitman com 46, Da Costa e Silva com também 46 e Senghor com 29, encontram-se para um diálogo sobre quatro formas musicais: canção, canto, nênia e hino, com as variantes que ressoam nas três grandes obras. Estas formas musicais portam alguma significação logo para início de conversa. Além de serem formas entoadas pela voz humana, trazem uma dose de exaltação, de elogio e brotam do meio do povo. Alguns trechos de poemas que usam o item ‘canção’, ordenados na mesma ordem cronológica dos autores que já vem sendo praticada nesta pesquisa, demonstram o diálogo. A referência das páginas diz respeito à obra citada como *corpus* selecionado de cada autor, inclusive Da Costa e Silva, considerando-se a publicação do ano 2000 como a principal: “*For you these from me, O Democracy, to serve you ma femme. / For you, for you I am trilling these songs.*”<sup>iv</sup> (“For you O Democracy”, p. 150, grifo nosso); “Os barcos, a sonhar no ancoradouro, / Velas ao sol como asas e bandeiras, / Agitam-se às **canções** das lavadeiras [...]” (“A Balsa”, p. 177, grifo nosso); e “*Je repose la tête sur les genoux de ma nourrice Ngâ, de Ngâ la poëtesse / Ma tête bourdonnant au galop guerrier des dyoung-dyouns, au grand galop de mon sang de pur sang / Ma tête mélodieuse des **chansons** lointaines de Koumba l’Orpheline.*”<sup>v</sup> (“A l’appel de la race de Saba”, p. 58, grifo nosso).

É a mesma forma canção que é usada nos extratos acima, mas permanecem vivas a cultura e a época de cada um: em Walt Whitman, a

democracia e o sonho de uma sociedade fraterna de paz; Da Costa e Silva, por sua vez, explora a canção na boca das lavadeiras do interior do Piauí, estabelecendo relação de proximidade com Senghor que também eleva a tradição e a história de sua origem negra.

O segundo aspecto trabalhado a partir do corpo dos poemas foi o das **menções ao universo sonoro-musical**, cujas evidências multiplicam-se e torna-se complexo o estudo pela quantidade de elementos envolvidos: 712 em Walt Whitman, 347 em Da Costa e Silva e 516 em Senghor. Embora componentes de um mesmo tecido, foi possível classificar todos estes itens lexicais em sete categorias: instrumentos musicais, grupos musicais, função de músico, elementos musicais, emissões sonoras, ações para emissão e para a percepção do som.

Analisando as menções aos instrumentos musicais, pode-se constatar que se observa uma ênfase para diferentes classificações, o que caracteriza o imaginário sonoro-musical de cada artista: Walt Whitman cita especialmente os aerofones; Da Costa e Silva destaca os cordofones, enquanto que Senghor privilegia os idiofones. O diálogo se trava então entre os três autores sobre nada menos que sete tipos de instrumentos musicais, oriundos das quatro classificações acima citadas: cordofones: arrabil, harpa, lira/cítara, guitarra; membranofones: tambores; idiofones: sino (sinos); e aerofones: flauta (flautas).

Exemplificando, veja-se como se trava o diálogo entre os três poetas através dos tambores, registrados na forma plural em Walt Whitman – *drums*; também em Da Costa e Silva – *tambores / zabumbas*; e todo o grupo de tambores usado por Senghor – *dyoung-dyoungs / mbalakhs / ndeundeus / sabars / tabalas / talmbatts / tamas / tamtams / tam-tams*. Focalizando excertos das obras, na mesma ordem cronológica adotada nesta pesquisa, tem-se: “*Beat! Beat! Drums! – blow! Bugles! Blow! / Make no parley – stop for no expostulation.*”. (“Beat! Beat!

Drums!”, p. 309, grifo nosso)<sup>vi</sup>; “Ao frenesim frenético dos guizos, / E ao rumor dos **tambores** e **zabumbas**, [...]”. (“Carnaval de 1928”. DA COSTA E SILVA, 1976, p. 371, grifos nossos); “*Tu t'allonges royal, accoude 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.* »<sup>vii</sup> (“Lettre à un poète”, p. 12, grifo nosso).

Os tambores rufam na peça whitmaniana, marcando a força e a convulsividade, num movimento crescente até atingir a *estanza*, em parte transcrita que, aliás, é a que fecha o poema. 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. Portanto, de tambores de guerra, agitados, marciais, convulsivos, chega-se ao extremo oposto do uso do instrumento: a festa estonteante e frenética do autor brasileiro. Por outro lado, 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 seja regida pelo bater destes instrumentos.

Por fim, considere-se a **intertextualidade musical**. Embora se trate de um tipo de menção ao universo musical, merece abordagem específica não só pela imposição que se faz como noção predominante no âmbito dos estudos literários contemporâneos, mas também pelo peculiar resultado obtido quando de sua exploração. Mais uma vez, a grande quantidade de material forçou uma categorização, desta feita em: títulos, trechos, alusões ou personagens de obras musicais e nome de compositores explicitamente nos títulos ou no corpo dos poemas.

É no corpo dos poemas que está a expressa a força dos títulos

musicais na obra poética dos três autores. Walt Whitman cita nada menos de onze óperas e cinco composições cristãs, caracterizando as duas vertentes de sua intertextualidade: a ópera e a música religiosa. Da Costa e Silva usa “De Profundis” e “Ave Maria”; e Senghor continua na linha religiosa com “Tantum Ergo”, “Ave Maria” e “Steal away to Jesus”, além do Hino Nacional da França – “La Marseillaise”, de caráter cívico.

A segunda categoria intertextual, os trechos de músicas conhecidas, figura nos títulos dos poemas de Da Costa e Silva – “Consolatrix afflictorum”, “Turris ebúrnea”, “Mater Veneranda” e “Mater Admirabilis” – e de Senghor – “Laetare Jerusalém et...”. Mais uma vez, os poetas dialogam sobre música religiosa cristã: em Da Costa e Silva, as invocações da Ladainha de Nossa Senhora, em latim, e em Senghor, o trecho do Salmo 147, também em latim. Walt Whitman entra no diálogo, chamando para compor seu poema “The Singer in the prison” o refrão de um ‘estranho e antigo hino’ (expressão do próprio texto do poema) dominical: *O sight of pity, shame and dole! / O fearful thought – a convict soul!*<sup>viii</sup>, que se repete por três vezes. Léopold Sédar Senghor adota, como Walt Whitman, apenas um registro de trecho de música no corpo do poema “Neige sur Paris” (p. 21): “*Ce matin, jusqu’aux cheminées d’usice qui chantent à l’unisson / Arborant des draps blancs / – ‘Paix aux Hommens de bonne volonté !’*»<sup>ix</sup>. (grifo nosso). A citação ao hino de louvor Glória, executado na eucaristia católica, é explícita. O contexto do poema é exatamente o dia do nascimento de Jesus Cristo quando, diz o Evangelho, este hino de louvor foi entoado pela primeira vez, pelos anjos.

Quanto à terceira categoria, a dos personagens de música nos poemas, tem-se registro somente em Walt Whitman (personagens de óperas) e em Da Costa e Silva (as ‘Valquírias’, em trecho acima transcrito).

Por último, o nome de compositores também não estabelece diálogo entre os três, constituindo a poética de Walt Whitman (Meyerbeer, Gounod, Mozart, Rossini, Beethoven, Handel e Haydn) e de Da Costa e Silva (Wagner).

Em síntese, a partir das evidências ditadas e demonstradas, conclui-se que a música é espaço de encontro, confirmando os pontos de contato entre os três poetas na sua maneira de ver e expressar o mundo através da obra poética.

Este estudo permite afirmar que os três autores aqui explorados, diferentes na sua origem, na língua, na cultura e no tempo, participam da alma musical de seu país, comprometidos com o espírito popular. 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 que falam, mas, com certeza, conseguem-lo pelo viés da música (ou pelas artes) porque a pregnância dos textos pela arte corresponde a uma visão existencial e ultra-nacional.

### Referências

BACKÉS, Jean-Louis. **Musique et littérature** : essai de poétique comparée. Paris : PUF, 1994.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRUNEL, P.; PICHOS, Cl.; ROUSSEAU, A. M. **O que é literatura comparada?** São Paulo: Perspectiva, 1995.

CAETANO, Santa Inês Pavinato. “**O ensino de literatura: deficiências e alternativas para mudar paradigmas**”. In: FLORES, Onici Claro. *Ensino de língua e literatura: alternativas metodológicas*. Canoas: Ed. ULBRA, 2001. p. 97-108.

CAMLONG, André. **Méthode d’analyse lexicale textuelle et discursive**. Paris : Éditions Ophrys, 1996.

\_\_\_\_\_. **Lexicometrie**. In: \_\_\_\_\_.; BELTRAN, Thierry. STABLEX Version PC 2004. 1 CD-ROM. Distribuição Exclusiva: Pirus Tecnologia.

DA COSTA E SILVA. **Poesias completas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro (MC), 1976. p. 355 – 373.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

HOEK, Leo. **La marque du titre : dispositifs sémiotiques d’une pratique textuelle**. Paris-New York : Mouton Éditeur, 1981.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 1996.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**: modulações pós-coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PIÉGAY-GROS, Nathalie. **Introduction à intertextualité**. Paris: Dunod, 1996.

SENGHOR, Léopold Sédar. **Oeuvre poétique** [complète]. 5. ed. Nouvelle édition. Paris: Seuil, 1990.

SPIEGELMAN, Julia. **Walt Whitman and music**. *The South Atlantic Quarterly*, Durham, North Carolina, v. 41, n. 2, p. 167 – 176, Apr. 1942.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

WHITMAN, Walt. **The complete poems**. Middlesex: Penguin Books, 1996.

\_\_\_\_\_. “**Art-singing and heart-singing**”. *Broadway Journal*. 29 nov. 1845.

ZAPPAROLI, Zilda Maria; CAMLONG, André. **Do léxico ao discurso pela informática**. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2002.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. “**Ensino da literatura**: o lugar do texto literário”. In: \_\_\_\_\_ et al. *Transformando o ensino de língua e literatura*: análise da realidade e propostas metodológicas. Caxias do Sul: EDUCS, 2002. Capítulo 3.

---

**Notas:**

<sup>i</sup> No artigo “Art-singing and heart-singing”, no *Broadway Journal*, de 29 de novembro de 1845.

<sup>ii</sup> [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] (Trad. nossa).

<sup>iii</sup> [‘Folhas da relva’ foi pensado mais para músicos como para ninguém mais, e, se não for derrotado na sua proposta, poderia inspirá-los para alguma emissão nobre e

---

contemporânea].

- <sup>iv</sup> [Para você esses de mim, Ó Democracia, para servir a você, minha mulher! / Para você, para você estou gorjeando estas canções.] (Trad. nossa).
- <sup>v</sup> [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 puro sangue / Minha cabeça melodiosa de canções distantes de Koumba, o órfão] (Trad. nossa).
- <sup>vi</sup> [Batam! Batam! Batam! Tambores! – toquem! Clarins! Toquem! / Não discutam – não parem para nenhuma admoestação,] (Trad. nossa).
- <sup>vii</sup> [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.] (Trad. nossa).
- <sup>viii</sup> [Oh visão de piedade, vergonha e doação! / Oh pensamento medroso – uma alma convicta.] (Trad. nossa).
- <sup>ix</sup> [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!”] (Trad. nossa).