

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E MÚSICA: ELEMENTOS DA FORMA-SONATA NO ROMANCE *OS TECLADOS*, DE TEOLINDA GERSÃO

DIALOGUES BETWEEN LITERATURE E MUSIC: SONATA FORM ELEMENTS IN TEOLINDA GERSÃO'S NOVEL *OS TECLADOS*

Audrey Castañón de Mattos¹

RESUMO: A análise do romance *Os teclados*, de Teolinda Gersão tem como ponto de partida o diálogo entre literatura e música, anunciado no título, e demonstra como elementos musicais, notadamente os de composição da forma-sonata, encontram-se presentes na estruturação do discurso. Analisamos a participação do silêncio (suspensão do dizer, brancos da página, apagamento de sentidos, entre outros) como meio para se encenar, no texto, efeitos musicais e contrastes sonoros. A investigação apoiou-se, sobretudo, na teorização do silêncio constitutivo proposta por Eni Puccinelli Orlandi e em estudos sobre teoria e história da música, em especial a história da música ocidental de Donald Grout e Claude Palisca, além do estudo do som e seus sentidos, feito por José Miguel Wisnik. Para além de evidenciar as formas como o diálogo entre música e literatura ocorre no romance em apreço, o objetivo desta análise é demonstrar as relações de enfrentamento e de resistência entre grupos opressores e oprimidos e como a linguagem musical pode servir para significar o que não pode ser dito.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Música; Silêncio na literatura; Forma-sonata na literatura; Teolinda Gersão; *Os teclados*.

ABSTRACT: The starting point of the review of Teolinda Gersão's novel *Os teclados* [*The keyboards*] is the relation between Literature and Music, announced by its title. That review demonstrates how musical elements, especially the those from the sonata form compositions, works in the structure of the text. We have analyzed the presence of the silence (under the forms of suspension of saying, blanks of the page, deletion of meanings, and others) as a means of textually staging musical effects and sound contrasts. We based the study on the theorizing of the constitutive silence proposed by Eni Puccinelli Orlandi, as well as music theory and history, mainly Donald Grout e Claude Palisca's ocidental music history, and the study of sound and its senses, by José Miguel Wisnik. Besides to highlighting the ways in which the dialogue between music and literature takes place in the novel, we aim to demonstrate the confrontational and

¹ Doutora em Estudos Literários na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho", campus de Araraquara – Brasil, com período sanduíche na Universidade de Coimbra – Portugal. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-9109-6594>. E-mail: audreymattos@hotmail.com.

resistance relations between oppressive and oppressed groups and how musical language can be used to signify what cannot be said.

KEYWORDS: Literature and music; Silence in literature; sonata form in literature; Teolinda Gersão; *Os teclados*.

1. EXPOSIÇÃO

Os teclados, sétimo livro da portuguesa Teolinda Gersão, é um romance em que o diálogo com a música, que se anuncia no título, é levado a cabo de forma profunda e complexa pois, para além da exploração de referências a elementos do universo musical, incorpora esses elementos em sua própria estrutura.

Essa apropriação é visível, por exemplo, na divisão do texto em quatro blocos demarcados, apenas, por um maior espaçamento entre as linhas, remetendo ao esquema genérico da forma-sonata, constituído de três seções e, opcionalmente, de uma quarta, chamada de coda, com qualidade temporal de “depois do fim” (CAPLIN, 1998, p. 179), análoga a um epílogo. Esse esquema é descrito por Grout e Palisca (2001):

uma *exposição* geralmente repetida, incluindo um primeiro tema ou grupo de temas na tônica, um segundo tema ou grupo de temas, frequentemente mais lírico, na dominante ou na relativa maior, e um tema final, muitas vezes cadencial, também na dominante ou na relativa maior, sendo os diferentes temas ligados entre si por transições adequadas ou pontes modulantes; (2) uma seção de *desenvolvimento*, [na qual] os motivos ou temas da exposição são apresentados com novos aspectos ou combinações [...]; (3) uma *recapitulação*, onde o material da exposição volta a ser apresentado pela ordem inicial, mas com todos os temas na tônica; a seguir à *recapitulação* pode haver uma *coda*. (GROUT; PALISCA, 2001, p. 486, grifos dos autores)

Os autores advertem, no entanto, que o esquema é uma abstração que prioriza a “estrutura tonal e [os] elementos melódico-temáticos da construção

da sonata”. Assim, mesmo ajustando-se a um grande número de andamentos, há muitos que nele enquadram-se mal, ou não se enquadram:

Por exemplo: além dos temas, há muitos outros elementos que são importantes para a definição de uma forma; os temas em si nem sempre são melodias de contornos definidos; pode não existir um segundo tema ou, existindo, pode não ter um caráter diferente dos primeiros temas; em qualquer momento podem ser introduzidos novos temas; o desenvolvimento pode situar-se em qualquer das partes do andamento, incluindo a *coda*; pode também não haver *coda*. (GROUT; PALISCA, 2001, p. 487)

Já Green (1965, p. 177) descreve um esquema genérico em que se inclui uma quarta seção: a primeira, com o primeiro tema ou tema principal; a segunda, com a função de introduzir a chave para a seção seguinte, é uma transição ou ponte. A terceira seção contém o segundo tema, ou tema subordinado, que pode ou não contrastar melodicamente com o principal, e a última, seção conclusiva, tem como principal objetivo reconfirmar o segundo tema.

Assim como não há uma rigidez na composição do esquema geral da forma-sonata, ou devido a isso, a nossa proposta não é a de compará-lo ao romance de Teolinda Gersão buscando uma correspondência exata entre ambos, mas usar o diálogo entre literatura e música, proposto pelo romance (os teclados referidos no título são o do piano e do computador), como mote para desvendar outras associações entre o texto e a música. Portanto, as correspondências que iremos apontar com a forma-sonata não são, e não poderiam ser, exatas. Por exemplo, o primeiro bloco do romance estende-se até a página 43 mas, a nosso ver, o texto que pode ser visto como correspondente à exposição da forma-sonata termina na página 13, quando se registra a saída da protagonista à rua (a mudança do cenário interior para o exterior marca o que seria, na música, uma transição). A partir daí, a personagem passa a refletir

sobre os conflitos que vivencia em casa, o que se pode relacionar ao desenvolvimento da forma-sonata.

Solange Ribeiro Oliveira (2003, p. 20) pontua que uma característica marcante da forma-sonata é a presença de temas que *contrastam* na exposição e entram em conflito no desenvolvimento, criando uma tensão que é resolvida na recapitulação. Esse contraste é, obviamente, sonoro. No presente artigo, analisamos os contrastes em *Os teclados*, e demonstramos como são forjadas, no discurso, imagens sonoras (produto visual de uma percepção auditiva) por meio da alternância entre a palavra e a suspensão do dizer (silêncio). Registramos, ainda, a apropriação do contraponto musical para criar efeitos de polifonia e simultaneidade no texto.

O contraponto é um processo técnico de escrita musical por meio do qual se adiciona uma melodia à outra ou obtém-se uma associação de duas ou mais linhas tonais que, embora concordem entre si harmonicamente, são suficientemente independentes umas das outras para formarem linhas melódicas realmente diferentes (GOETSCHLIUS, 1910, p. 5)². Na música, a técnica é viável dada a natureza simultânea do som. A recriação literária desse efeito passaria, portanto, pelo *obstáculo da sequencialidade da língua*. A esse respeito, teóricos da melopoética (estudo das relações entre música e literatura) concordam em que a impressão contrapontística só pode ser produzida no texto por meio do contraste entre temas: Reginald Peacock (apud OLIVEIRA, 2003, p. 19) considera que uma imitação exata seria impossível, uma vez que a linguagem literária é incapaz de fazer soar, *ao mesmo tempo*, dois pontos contrastantes. Já para H. A. Basilius (apud OLIVEIRA, 2003, p. 19), o contraponto

² Para compreender o contraponto, é preciso ter em mente os conceitos de melodia e de harmonia. Melodia são linhas contínuas de tons simples que descrevem movimentos, curvas e ângulos, sobem, descem, equilibram-se, numa relação direta com a impressão transmitida pelas linhas de uma pintura. Harmonia é o processo que garante que, em uma sucessão de acordes (três ou mais notas musicais tocadas ao mesmo tempo), ou de linhas tonais, eles concordem ou harmonizem uns com os outros. (GOETSCHLIUS, 1910, p. 4).

pode encenado no texto por meio de temas que contrastam, mesmo que dispostos sequencialmente e Jean-Louis Cupers (apud OLIVEIRA, 2003, p. 19), argumentando no mesmo sentido, acrescenta que “o contraponto literário não contempla, evidentemente, a simultaneidade sonora de várias partes, mas o jogo temático, acompanhando, ao mesmo tempo, a articulação sintática do texto e os jogos metafóricos que comandam sua decodificação”. Em *Os teclados*, imita-se o contraponto por meio da estratégia de oposição de temas contrastantes; porém, algumas passagens conseguem ainda, causar a ilusão de *simultaneidade sonora* graças à manipulação do silêncio constitutivo, dimensão política do silêncio a que se relacionam, conforme Eni Puccinelli Orlandi (2007, p. 29) as estratégias discursivas de (1) dizer de outro modo e (2) a de não verbalizar, mas localizar num território enigmático do discurso, o que é realmente importante, o que requer a participação detetivesca do leitor.

Os teclados retomam questões caras ao universo ficcional de Teolinda Gersão, como a tentativa das mulheres de estabelecer um diálogo profundo com os homens e a recusa desses a participar do diálogo; o embate entre a imposição de uma ordem artificial, fiada na manutenção das aparências, e a resistência a ela, além de outras esferas de enfrentamento entre opressores que procuram cercear direitos, como o da livre expressão, e oprimidos que procuram resistir por meio, não da palavra, mas do silêncio.

O romance acompanha o desenvolvimento da personagem Júlia, menina criada por um casal de tios em uma casa onde habitam, ainda, um irmão louco da tia e uma empregada doméstica. São todos idosos e vivem em constante atrito, tratando-se aos gritos. No microcosmo que é essa família desequilibrada, representam-se atores sociais cujos direitos são constantemente ignorados ou mesmo negados: a mulher, o idoso, o louco, a criança, a trabalhadora doméstica. A esse grupo fragilizado, sobressai o tio Octávio, cuja autoridade, pretensamente legitimada por sua condição de homem, marido e provedor, é

mantida por meio de violência, simbólica ou não: esmurra móveis, tranca portas para impedir que se saia de casa, impõe-se aos berros.

Nesse contexto a música surge, na história, como refúgio e possibilidade de a protagonista escapar ao desequilíbrio circundante, e como meio de resistência à repressão exercida pelo tio. No discurso, a música é convocada como instrumento de expressão do indizível, porque carrega, intrínseca à sua natureza, a possibilidade de transcender as limitações linguísticas:

[...] a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas. (WISNIK, 1989, p. 28)

A música, de acordo com Wisnik (1989, p. 27), é sucessiva e simultânea, na medida em que os sons acontecem uns depois dos outros, mas, também, juntos e, por transitar nessas duas dimensões, “é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo”, ou seja, é capaz de uma conjuminância do diverso semelhante ao que ocorre na imagem poética conceituada por Octavio Paz (2015).

2. DESENVOLVIMENTO

2.1. Contrastes: silêncio e ruído, opressão e resistência

No bloco inicial do romance os temas em torno dos quais a narrativa se erige são contrastados, assim como ocorre na exposição da forma-sonata. O principal contraste decorre do enfrentamento entre o tio Octávio, autoritário, e a resistência silenciosa da protagonista. A descrição dessas cenas apoia-se em imagens sonoras de ruído e de silêncio que possibilitam o efeito de “ouvir-se” o

contraste. De um lado, o tio que se dirige à menina aos gritos, ao mesmo tempo em que distribui chutes ou murros pelos móveis. De outro, a menina, que sustenta dois níveis de silenciamento, o calar, imposto pela autoridade do tio, e a forma silenciosa com que resiste à autoridade do tio: divaga como meio de se distrair do que ele diz ou por toma atitudes que frustram suas expectativas em relação a ela. Vejamos como esses temas (desarmonia, isolamento e resistência) são apresentados e como se realiza o movimento discursivo que os põe em contraste tanto temático quanto sonoro.

O primeiro parágrafo do livro constitui-se de um período simples: “Em criança ela rezara por Mozart.” (GERSÃO, 2012, p. 9). Essa sentença guarda, como uma chave, os motivos predominantes no primeiro bloco do livro: a relação da criança com o universo musical – ainda obscura para o leitor – é indiciada pelo inopinado objeto de suas orações – Mozart. A razão pela qual reza, descobre-se com o avançar da leitura, relaciona-se à resistência de Júlia ao tio.

Portanto, os temas que entram em conflito na narrativa são estabelecidos pelas relações entre tio e sobrinha e entre eles e a música. Para que as imagens sonoras sejam criadas, recorre-se à suspensão do dizer no nível da narração e entram em cena alguns modos de existir do silêncio, isto é, o “silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz” (ORLANDI, 2007, p. 14).

O parágrafo em questão, isto é, o primeiro, é cercado pelos espaços em branco das margens superior, esquerda e direita. Além disso, por ser um período curto, há, entre o ponto final e o início da margem direita, um longo espaço em branco. Assim, essa oração encontra-se *cercada* pelos brancos da página (silêncio) e *limitada* pelos parágrafos seguintes. Transcrevemos um longo trecho a seguir, porque é importante, para o raciocínio que pretendemos

demonstrar, que se visualize a imagem que acabamos de descrever, bem como que se tome ciência do conteúdo da cena inicial do romance:

Em criança ela rezara por Mozart.

Nessa época o tio Octávio ouvia sinfonias e concertos sentado na poltrona ao canto da janela, arrancando pêlos da orelha e palitando os dentes. Praguejava sempre que alguém inadvertidamente abria a porta, batia com o punho na mesa de camilha como se tentasse afugentar, pelo barulho, o intruso que entretanto retrocedera rapidamente e desaparecera na profundidade do corredor.

Então o tio corria até a porta, levava a mão, em desespero, até ao lugar onde deveria estar, e já não estava, uma chave entretanto perdida, encostava uma cadeira ao batente e punha dois livros grossos sobre o assento.

Voltava depois em passos nervosos, bufava, enxugava a testa com o lenço ou assoava-se, levantava por fim com cuidado a agulha do giradiscos e voltava a colocá-la no lugar aproximado onde estivera, antes de ter sido interrompido. [...]

Beethoven, dizia no fim abrindo os olhos e levantando o dedo indicador [...] E olhava para ela com um riso escarninho, satisfeito como se tivesse ganho uma batalha.

[...]

Beethoven está no alto da escada, dizia o tio Octávio rindo alto e voltando a colocar o disco na estante. Mozart fica lá em baixo, tão longe que nem se vê. [...]

Ela não respondia, engolia a resposta e a raiva. Levantava a cabeça, desafiando-o, sem dizer uma única palavra. Mas à noite rezava por Mozart. Para que fosse reparada essa injustiça e o mundo o reconhecesse, finalmente [...]. (GERSÃO, 2012, p. 9, grifos nossos)

Omitimos do excerto acima as passagens em que se flagram as violentas discussões entre as personagens, mas é importante tê-las em mente para se observar que a posição primeiro parágrafo é similar à de Júlia na história. Assim como essa oração aparece isolada pelos espaços em branco da página (silêncio) e delimitada pelos parágrafos seguintes (que abordam as brigas e o autoritarismo do tio Octávio), a menina também se vê limitada pelo ambiente hostil e abriga-se no silêncio.

É interessante registrar que a posição do primeiro parágrafo na página encena não somente o silêncio a que a menina recorre para isolar-se da família, mas também o silenciamento imposto pelo tio. Há os espaços à esquerda e acima do texto, que tornam o texto esteticamente mais agradável, e o vazio à direita da oração. Esse último advém de sua própria configuração, truncada: “Em criança ela rezara por Mozart [ponto]”. O ponto final, que *cala* a oração (ela quem? por que rezava?), materializa a impossibilidade de dizer imposta à menina. A lacuna disponível até o final da linha, portanto, lugar não preenchido, significa o silenciamento da voz da menina, cujo espaço de expressão existe, mas é-lhe negado, uma vez que o autoritarismo do tio obriga-a a “engolir” suas respostas, como se viu no excerto transcrito. Impotente, resta-lhe rezar, longe do tio:

Ela não respondia, *engolia a resposta* e a raiva. Levantava a cabeça, *desafiando-o*, sem dizer uma única palavra. Mas à noite rezava por Mozart. Para que fosse reparada essa injustiça e o mundo o reconhecesse, finalmente, Mozart, que todos desprezavam, a quem apontavam, rindo, com o dedo, um lugar abaixo do primeiro degrau da escada. Porque na altura ela não podia acreditar que o tio Octávio, que parecia saber tanto de música, não exprimisse uma opinião universal. (GERSÃO, 2012, p. 11, grifos nossos)

O primeiro e o segundo temas vêm, portanto, anunciados no primeiro parágrafo. O tema A é da *desarmonia*, e a ele conectam-se os motivos³ do autoritarismo, da injustiça, da loucura, do ruído. A personagem que representa esse tema é tio Octávio. O tema B resulta da relação entre *isolamento* e *resistência*. Desse tema desprendem-se os motivos do som, da música e das reflexões sobre ouvir. A personagem associada a ele é Júlia.

³ Utilizamos o termo motivo tanto na acepção musical de fragmento sonoro recorrente ou sucessão de notas que compõem os temas ou uma melodia completa, ou partes dela (BERRY, 1986), quanto no sentido usado por Milan Kundera (2016, p. 89) de “elemento do tema ou da história que retorna várias vezes no decorrer do romance, sempre em outro contexto.”

Pelo campo semântico a que se conectam, os dois temas anunciam a natureza da tensão: embates entre opressor e oprimido, esses representados, respectivamente, por homem e mulher, adulto e criança, Octávio e Júlia. Além disso, o tema A associa-se ao universo do ruído, enquanto o tema B ao do som e do silêncio. Wisnik (1989, p. 26, grifos nossos) distingue som e ruído relacionando o primeiro a “frequências regulares, constantes, estáveis, como aquelas que produzem o som afinado, com altura definida” e o segundo a “frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos.” De acordo com o compositor, “a música, em sua história, é uma longa *conversa entre o som [...] e o ruído [...]*”. Sendo assim, não apenas pela forma da composição textual, mas, também pela seleção dos temas e pela tensão entre eles, *Os teclados* constroem-se como obra literário-musical e desafiam (1) a limitação da língua para descrever a realidade em sua multiplicidade e (2) a linearidade e o mutismo da escrita, com a produção discursiva de efeitos de contraste sonoro e de polifonia.

Em uma peça musical composta em forma-sonata, o primeiro tema está na tonalidade da tônica, ou seja, no primeiro grau da escala musical utilizada enquanto o segundo tema ocupa o tom da dominante, isto é, o quinto grau dessa escala (conforme Bohumil Med [1996, p. 89], tonalidade é “o complexo de sons e acordes relacionados com um centro tonal principal, a tônica.” Por exemplo, na escala de dó maior, a tônica é a nota dó e a dominante, a nota sol). Essa mudança de tonalidade é chamada modulação e consiste num dos *contrastes* (sonoros) principais entre os temas da forma-sonata. Imitado na literatura, tal contraste realiza-se no campo semântico, podendo, apenas, aludir à modulação tonal da música, em razão da não sonoridade da escrita.

Em *Os teclados*, todavia, os temas A e B contrastam semântica e, também, sonoramente. Esse efeito é possibilitado no discurso graças à ambientação da narrativa em espaços de ruídos, ou em espaços de silêncio e som. A casa em que vivem as personagens é palco de constantes discussões acaloradas, de acessos

de raiva do tio Octávio, que “[...] dava pontapés na porta quando achava que ela errava o compasso e gritava batendo com os pés: Não não não não não!” (GERSÃO, 2012, p. 13) e “gritos do tio Eurico, durante a noite.” (GERSÃO, 2012, p. 15). A essa casa contrapõem-se os momentos de isolamento físico e mental de Júlia: “Preferia vaguear pelas ruas, tocando apenas mentalmente, para não ser controlada” (GERSÃO, 2012, p. 29).

Assim como a dominante, que é suspensiva e funciona como uma pergunta na sintaxe musical clássico-romântica, em *Os teclados*, o tema B introduz momentos de recuo e de repouso em relação ao autoritarismo e ao barulho reinantes no ambiente ensandecido da casa. No excerto abaixo, explicitamos esse contraste anotando entre colchetes os temas e as imagens sonoras a eles associadas – ao autoritarismo e desarmonia (componentes do tema A) relaciona-se o ruído (imagem sonora) e à resistência e ao isolamento (que compõem o tema B), o silêncio (imagem sonora):

O tio Octávio. Não suportava que ele a manipulasse, lhe decidisse o destino [autoritarismo], como não suportava que a interrompesse, dando pontapés na porta quando não gostava do que ouvia (não não não não não!) [ruído] nas raras ocasiões em que ela tocava. Não queria tocar [resistência]. Preferia vaguear pelas ruas [isolamento], tocando apenas mentalmente [silêncio], para não ser controlada.

Ou fechava-se no quarto [isolamento], abria as partituras e ouvia-as olhando a pauta⁴ [silêncio] [...].

Até que teve a ideia de copiar o teclado em papel vegetal, aproveitando uma saída mais prolongada dos tios. [...] Era quase um piano, concluiu correndo a escondê-lo por detrás dos vestidos [resistência], dentro do guarda-fatos. Se conseguisse concentrar-se em absoluto, era quase um piano [silêncio].

Completamente a salvo, inacessível a todos. Sobretudo ao tio Octávio [resistência]. (GERSÃO, 2012, p. 29)

⁴ Júlia podia ouvir a música apenas olhando a pauta (GERSÃO, 2012, p. 23).

O contraste entre temas que ocorre na “exposição” de *Os teclados* reflete a relação entre Júlia e os demais membros da família, sobretudo o tio Octávio, com quem trava o principal embate ao procurar esquivar-se dele e de seu caráter impositivo. O tio procura dominá-la pelas formas de violência simbólica já comentadas e, também, por meio da música, que enxerga mais como atributo a ser exibido em sociedade que como arte – opinião que é partilhada pela tia Isaura, que entende ser necessário que Júlia saiba tocar o piano para que, mais tarde, se destaque na busca de um marido. Aqui reside outro “braço” da opressão que existe na casa de Júlia. Isaura, embora seja oprimida pelo marido, não hesita em fazer valer sua opinião em relação à sobrinha. Esse conflito, que expõe a apropriação da música como degrau social, surge mais claramente quando Júlia, observando o que se passava com a vizinha (obrigada a treinar escalas diariamente ao piano e a tocar para as visitas), decide evitar que lhe acontecesse o mesmo:

O terror de ser como Ireninha, ocorreu-lhe. O terror de a mandarem treinar escalas, tocar para as visitas, fazer vénias num palco debaixo de salvas de palmas como explosões de metralhadoras.

Não disse mais nada, mas a partir daí *começou a tomar cuidado. Nunca repetia, por exemplo, até ao fim uma melodia que tio Octávio acabasse de tocar, mesmo que a tivesse decorado logo*. Ouvira dizer que fora assim que Ireninha fora descoberta: por uma grande facilidade em decorar. [...] *Jamais diria* que podia ouvir a música, olhando simplesmente a partitura. Parecia-lhe perigoso falar demasiado, tinha medo de que as coisas que pensava pudessem voltar-se contra ela, uma vez ditas. (GERSÃO, 2012, p. 23, grifo nosso).

[...]

Durante semanas manteve o *piano fechado*. Até o tio Octávio se enfurecer e a mandar treinar escalas. Pelo menos escalas, *berrou*.

Já estava a acontecer, pensou. Iriam transformá-la em Ireninha. Se ela deixasse. (GERSÃO, 2012, p. 28, grifos nossos)

Sublinhamos, no primeiro dos dois excertos acima, as atitudes de *silenciosa resistência* de Júlia e, no segundo, o contraste entre silêncio e ruído

que é, também, o contraste entre a resistência muda da menina e a opressão escandalosa do tio, reatualizando-se, dessa forma, os temas do desarmonia/autoritarismo e do isolamento/resistência. Para isso, o discurso mobiliza a tensão própria da forma-sonata, caracterizada por explorar as possibilidades temáticas por meio da dramatização e da natureza complexa da música. Essa última, conforme Wisnik, constitui-se do jogo entre som e ruído (definição que estendemos ao conflito entre caos e ordem que sobressai do romance em estudo).

O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação (ordenação que contém também margens de instabilidade, com certos padrões sonoros interferindo sobre outros).

[...]

As sociedades existem na medida em que possam fazer música, ou seja, travar um acordo mínimo sobre a constituição de uma ordem entre as violências que possam atingi-las do exterior e as violências que as dividem a partir de seu interior. (WISNIK, 1989, p. 33)

Mostramos, até aqui, alguns procedimentos discursivos apropriados dos elementos musicais para encenar, textualmente, o efeito de contraste entre os temas da tônica e da dominante na forma-sonata. Demonstramos, ainda, como tais procedimentos criam, no discurso, a ilusão de sonoridade por meio da oposição entre os temas da desarmonia (desequilíbrio) e do isolamento/resistência. Outros efeitos sonoros podem ser observados na narrativa, resultantes, porém, da manipulação das vozes, que se alternam entre o dizer e o não-dizer.

Ao “desmantelarmos” a escrita desse romance, constatamos a sua natureza enganadoramente simples, na medida em que se vale de procedimentos discursivos que fazem soar, *ao mesmo tempo*, uma multiplicidade de vozes no discurso, assim como soam, na música, diversos

acordes concomitantemente. Com isso, procura-se driblar o caráter sequencial da escrita para que as percepções cheguem ao leitor como um todo simultâneo, envolvente. Esse efeito só é logrado com o recurso ao silêncio.

É o caso do efeito de contraponto também encenado no texto, de forma a que se opõem, artisticamente, temas contrastantes, salientando-se a natureza da relação entre eles sem a obviedade da simples comparação. A fim de melhor visualizar esse efeito no texto, voltemos à transcrição dos primeiros parágrafos do romance, quando o tio Octávio, ao final do disco que tocava, manifesta sua opinião sobre Beethoven, apontando uma presumida superioridade desse em relação a Mozart. Àquela passagem segue-se esta:

Mas ela, na verdade, pouco ouvira. Tinha ficado a ver as borlas das cortinas, que balançavam com tanta força quando ele dava murros na mesa de camilha, e ainda muito tempo depois continuavam a balançar. Estafermos, diziam os violoncelos. Não pode um homem ter um minuto de sossego em sua casa sem vir um cretino estragar tudo. (Sem vir um cretino estragar tudo, repetia, mais alto, o primeiro violino, numa voz aguda). Vão para o inferno, vão para o inferno, ameaçavam em coro os contrabaixos. (GERSÃO, 2012, p. 10)

No excerto, o recurso ao pretérito mais-que-perfeito, imiscuído ao imperfeito, faz soar na narrativa a voz de Júlia, que se empenha em resistir ao tio que a obriga a estar na sala. Nesse intuito, ela vagueia o olhar pela sala, procurando não ouvi-lo, nem à música que toca. Seu esforço, no entanto, resulta vão. Condenada a ouvir, apela para o deboche acrescentando a voz do tio à melodia da sinfonia.

Nos excertos “Estafermos, *diziam os violoncelos*”; “Sem vir um cretino estragar tudo *repetia, mais alto o primeiro violino*” e “Vão para o inferno, vão para o inferno, *ameaçavam em coro os contrabaixos*”, ouve-se, ao mesmo tempo, a música de Beethoven e outras três vozes: (1) a da instância narrativa e (2) a de Júlia, amalgamadas pelo recurso ao pretérito mais-que-perfeito, e (3) a de

Octávio, inserida no discurso pela instância narrativa em cuja voz ecoa a de Júlia. Denuncia-se, assim, o passatempo-vingança da menina que, ao acrescentar os gritos do tio à melodia que ressoa na sala, transforma a sinfonia, momentaneamente, em *cantus firmus*⁵, contra a qual inscreve, em contraponto, uma voz que despreza. Assim, promove o rebaixamento da sinfonia, objeto com que o tio tanto a oprime quanto avilta Mozart e vingá-se, ao mesmo tempo, do tio e do compositor que ele idolatra.

Essa simultaneidade de vozes é possibilitada, não só no excerto acima, mas também em outros momentos, pelo silêncio constitutivo, aquele que existe porque algo deixou de ser dito para que outro discurso fosse proferido. Embora possam ser percebidas, as vozes mencionadas não se encontram, todas, citadas no fragmento, pois o único meio de a escrita fazê-lo, seria sequencialmente. Para que *pareçam* simultâneas, é preciso que algumas delas não sejam aludidas, de forma que, apagadas, se tornam o silêncio a cujo sentido se pode chegar por meio do discurso efetivamente proferido (isso porque o silêncio constitutivo atravessa as palavras). A fim de tornar esse procedimento mais claro, reescrevemos o fragmento transcrito acima inserindo nele o que no livro foi silenciado; note-se como, sem o silêncio, o efeito é destruído (embora o conteúdo da cena não se altere) porque se passa a *ouvir*, de forma linear e não mais em simultâneo, a voz do narrador liberta da de Júlia, que então desaparece do discurso, e a voz independente de Octávio introduzida por discurso direto (os grifos indicam as partes inseridas por nós):

Mas ela, na verdade, pouco ouvira. Tinha ficado a ver as borlas das cortinas, que balançavam com tanta força quando ele dava murros na mesa de camilha, e ainda muito tempo depois continuavam a balançar. *Enquanto uma sinfonia de Beethoven era reproduzida no toca-discos, o tio praguejava em voz alta:*

⁵ No contraponto, a voz fixa, contra a qual outras vozes são escritas, é chamada *cantus firmus* (KENNAN, 1999, p. 4).

- Estafermos! Não pode um homem ter um minuto de sossego em sua casa sem vir um cretino estragar tudo! Vão para o inferno! – *gritava.*

Júlia ouvia essas imprecações como se elas fossem parte da música que tocava. À entrada dos violoncelos ela os ouvia ecoar “Estafermos!” como se os próprios instrumentos o dissessem. E ouvia o primeiro violino repetir, num som agudo: “Sem vir um cretino estragar tudo!” Parecia-lhe, também, que os contrabaixos ameaçavam em coro – “Vão para o inferno! Vão para o inferno!”

Portanto, no excerto analisado, tem-se a recriação *literária* do contraponto musical, realizado por meio do contraste *temático* entre autoridade e resistência, bem como a produção do *efeito de contraponto sonoro*, alcançado por via dos procedimentos discursivos descritos, que se valem do silêncio constitutivo e tornam o discurso polifônico.

2.2. O sentido silencioso dos conflitos

Duas questões emergem do confronto entre o tio e a sobrinha. Uma relacionada ao anseio da protagonista por um espaço harmonioso, e outra, metalinguística, que encaminha a escrita para a autorreflexão.

Ao longo da narrativa, verifica-se que Júlia tem desejo de equilíbrio, razão pela qual se refugia no silêncio e na música. Sua preferência por Mozart reitera essa vontade, uma vez que o compositor está ligado ao ideal clássico de harmonia, ordem, lógica, equilíbrio e simetria. Conquanto a obra de Beethoven também pertença, historicamente, ao contexto clássico-romântico e seja construída de acordo com muitas convenções de gênero e estilo clássico, há, em sua composição, “uma verdadeira torção que aponta para fora dele” (WISNIK, 1989, p. 153), como as “mudanças frequentes e ousadas de um plano para outro, em virtude das quais se [destrói] o encadeamento orgânico de um desenvolvimento gradual das ideias.” (TOMÁŠEK apud GROUT; PALISCA, 2001, p. 554).

Observando alguns fragmentos de *Os teclados*, em que o narrador possibilita o acesso ao interior da protagonista, verifica-se que ela, durante a infância (quando rezava por Mozart), mantinha com a música uma relação amedrontada:

O piano era uma armadilha, que a apanhava de surpresa. Julgava brincar com o teclado, mas era o teclado que brincava com ela. No meio de uma frase, um acidente reduzia à metade a distância à nota seguinte, ou pelo contrário aumentava-a, uma diferença mínima que no entanto arrastava pesadas consequências, como se o bater de asas de um insecto fizesse rebentar uma tempestade à distância. O acenar, longínquo, de outra frase, que sem saber como se insinuava e subia à superfície e a levava para onde ela não desejava ir, impulsos que se organizavam em frases, ligando-se ou desligando-se, temas que pareciam desaparecer como se os tivesse abandonado mas depois voltavam, insidiosamente, aqui e ali, por vezes quase irreconhecíveis – e a levavam – para onde? para onde? Oh, a música era demasiado misteriosa para não ter medo de se embrenhar nela sozinha. (GERSÃO, 2012, p. 25)

A música de Mozart que, a despeito de sua simplicidade, surpreende-a por remetê-la “subitamente para outro contexto: alguma coisa que se anunciava naquelas pequenas notas que qualquer criança podia tocar” (GERSÃO, 2012, p. 13), parece-lhe mais cativante, por ser mais constante, como se pode depreender desta análise de Wisnik sobre o compositor:

A música é cerimonializada [...] através de **simetrias** frásicas, contrastes **ponderados**, figurações do **equilíbrio**, assim como de suspensões e rupturas. É possível articular os elementos através de uma série de procedimentos extremamente dúcteis, e já ter consciência do artifício da convenção, rindo dela, mas principalmente rindo com ela e através dela. **É possível sondar os labirintos** modulatórios da tonalidade, e avaliar quantos abismos eles contêm [...], **sem que seja preciso ainda se precipitar e escorregar por eles**. É possível dramatizar o mundo a partir de uma espécie de rigor aéreo, cuja leveza pode ser reconhecida em Mozart como angelical e sensual: encontramos no perfeito *gozo da fórmula*. (WISNIK, 1989, p. 153, itálicos do autor, negritos nossos)

Do que afirma Wisnik, depreende-se que Mozart afigura-se muito mais seguro para essa personagem que, em meio a um improviso no piano, “parava e abria uma partitura, como se no meio do mar achasse um caminho de regresso à terra firme”, porque ela “sentia com alívio” que “tocar a música dos outros era aventura bastante [...]. Sem acrescentar nem retirar uma só nota, seguindo com rigor a pauta, como se se agarrasse a fios” (GERSÃO, 2012, p. 25).

É interessante notar como esses elementos relacionados à caracterização da protagonista revelam-se já no primeiro parágrafo do livro. Rezar, em criança, para que Mozart fosse reconhecido e *suplantasse* Beethoven, indica sua ânsia por ponderação e equilíbrio, em contraste com o ambiente desarticulado em que vive:

A loucura era uma roda girando entre uns e outros, ligando-os. A loucura do tio Octávio fechando o tio Eurico, que acabava sempre por fugir, a loucura das chaves deitadas fora, dos cadeados portáteis, das escáfulas do lado de fora das portas. A loucura da tia, embalando uma criança gigante que não lhe cabia nos braços e rebentava o telhado e as paredes, a loucura instalada na casa, fazendo-a girar sobre si própria como um moinho de café. Provavelmente era assim, de um modo ou outro, na maioria das casas? (GERSÃO, 2012, p. 31)

O ambiente da casa é hostil, atulhado de sons, permanentemente povoado por situações que impelem Júlia ao isolamento. Esse contexto é reiterado no discurso pela repetição de cenas (assim como, na forma-sonata, ocorre a repetição da exposição):

“[...] tio Octávio, [...] dava pontapés na porta quando achava que ela errava o compasso e gritava batendo com os pés: Não não não não não!” (GERSÃO, 2012, p. 13).

“O tio Octávio. Não suportava que ele [...] a interrompesse, dando pontapés na porta quando não gostava do que ouvia (não não não não não!) [...]” (GERSÃO, 2012, p. 29)

“Talvez [tio Eurico] tivesse enlouquecido por não conseguir comunicar. De resto ninguém falava com ele, a não ser ela.” (GERSÃO, 2012, p. 15).

“Mas talvez fosse possível trazê-lo de volta, através de um trabalho da atenção. Talvez ela pudesse comunicar com ele [...]” (GERSÃO, 2012, p. 32).

“Logo que alguém (em geral ela mesma, Júlia) chegava, [tio Eurico] levantava-se simplesmente e seguia-o dócil como uma criança.” (GERSÃO, 2012, p. 16).

“O tio Eu caminhava agora a seu lado depois de mais uma fuga, de cabeça baixa como se tivesse perdido uma batalha [...]” (GERSÃO, 2012, p. 31).

Assim, mesmo quando caminha pelas ruas, Júlia procura sons ordenados em meio à desordem reinante:

Gostava de vaguear pelo bairro, ouvindo o que havia para ouvir – claxons de carros, motores, vozes, barulho de oficinas, pancadas mecânicas, chapas de metal zunindo, portas batendo, passos de pessoas na calçada. Por vezes música articulada, no meio dos sons: o canto alto de um pregão atirado ao ar, um trilo de pássaro, o assobio do amolador de tesouras, o acordeão de um cego numa esquina.

Mas tudo o resto – claxons, vozes, sirenes, máquinas – podia ser também uma forma de música. E mesmo o silêncio fazia parte de ouvir – o silêncio entre uma coisa e outra, a respiração ou a pausa, antes que outra coisa acontecesse. (GERSÃO, 2012, p. 14)

Wisnik, comparando sons ordenados e ruídos, afirma:

Um ruído é uma mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada. [...]

Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante (*um único som musical afinado diminui o grau de incerteza no universo, porque insemina nele um princípio de ordem*). (WISNIK, 1989, p. 27, grifo nosso)

Daí a protagonista de *Os teclados* procurar inserir, na ordenação da estrutura musical, o próprio cotidiano: “[...] a música era uma forma de ultrapassar o caos, obrigando-o a caber numa medida. Ouvir era talvez isso: tomar parte na luta entre a medida e o caos.” (GERSÃO, 2012, p. 15).

Se a atração da personagem pela música de Mozart revela um pendor para o equilíbrio, a escolha de Beethoven apontaria para um desejo de inovação. No entanto, trata-se, paradoxalmente, do compositor favorito de tio Octávio, personagem conservadora e autoritária. Todavia, alguns estudiosos de música, entre eles Lewis Lockwood (2004, p. 478), referem que uma “veneração por Beethoven, *sobretudo pelas sinfonias*, era evidente nos centros *mais conservadores* do século XIX, na cultura musical americana”.

A obra de Beethoven, inserida historicamente na transição entre contexto clássico e o romântico muito deve àquela essa tradição, tendo o aprendizado do compositor com Haydn influenciado toda a produção de sua primeira fase. Por volta de 1804, quando compôs a *Terceira Sinfonia* e a sonata *Waldstein* (op. 53) surgem “as primeiras manifestações da imensa expansão a que ele submete[ria] a forma clássica” (WISNIK, 1989, p. 153). Conforme Adorno (1974, p. 51), pressionada pela subjetividade estética autônoma, a forma conheceu, com Beethoven, uma expansão do desenvolvimento que se estende a toda a sonata. Para Wisnik (1989, p. 153, grifo nosso), isso significa que o tema apresenta-se, desde o início, como algo suscetível de variação, porque “o sujeito, em processo de deslocamento em relação à linguagem constituída pela tradição clássica, *não se identifica com o tema acabado, mas com o tema em estado de transformação*”.

Tendo em vista essas considerações, pode-se afirmar que o confronto entre as preferências musicais do tio e da sobrinha é refletido na estrutura da narrativa pela recusa dos padrões narrativos canônicos (a conformação do

discurso segundo um modelo musical), uma vez que confrontar Mozart e Beethoven remete, naturalmente, ao caráter constante das composições do primeiro, em oposição às transformações de ordem subjetiva introduzidas pelo último. Essa reflexão é plausível, ainda que Beethoven surja na narrativa defendido por uma personagem que não goza da simpatia do narrador.

A caracterização de Júlia no primeiro bloco (seu desejo de equilíbrio) antecipa o conflito em torno do qual se constrói o discurso do segundo bloco do romance: a consciência, por parte da protagonista, de que o mundo é fragmentário e a esperança de que possa existir uma ordenação lógica no caos.

Essa consciência chega por meio de uma entrevista lida em um jornal, em que uma escritora, Helena Estêvão, fala das relações entre música e literatura (retomam-se as reflexões metalinguísticas que o confronto entre Júlia e Octávio viabilizam):

Ela procurava alguma coisa que não era da ordem das palavras, embora só pudesse transmiti-la em palavras, algo talvez *comparável à música, embora não equivalente*. Ondas de energia, que se organizavam numa determinada estrutura – sim, talvez se pudessem por as coisas nesses termos, não sabia ao certo. [...] (GERSÃO, 2012, p. 39, grifos nossos)

As palavras de Helena Estêvão, para quem tudo “era fragmentário, as pessoas não formavam comunidades e só havia valores de troca” (GERSÃO, 2012, p. 42) provocam-lhe desassossego. A visão desencantada da escritora decorre da constatação de que havia “uma espécie de zombificação do mundo, que se tinha transformado em mercado [...]” (GERSÃO, 2012, p. 41), e um encurtamento do tempo, tendo em vista que no mundo contemporâneo “[...]vivia-se no instante, procurando apenas os valores de troca”.

Por um lado, a personagem é confrontada com a visão da escritora, que a desampara:

As pessoas não formavam comunidades, tudo era fragmentário e no fundo indiferente, porque todos os valores eram de troca. O mundo era um monte de estilhaços, era isso o que a mulher tinha dito? (GERSÃO, 2012, p. 43)

Por outro lado, há a visão de seu professor de matemática, que lhe oferece uma alternativa:

Através da medida, o caos transformava-se em cosmos. Ideias antigas, que tinham atravessado os milénios. O cosmos era o universo ordenado, regido por leis e princípios inteligíveis aos humanos. Através de uma regra interior o universo escapava ao acaso. (GERSÃO, 2012, p. 53)

Diferentemente da infância, quando buscava proteção no isolamento silencioso e quando as coisas lhe pareciam irremediáveis – “Mas as coisas eram assim.” (GERSÃO, 2012, p. 12) – agora a personagem oscila entre a esperança e o desencanto, mas sem deixar de procurar respostas na música, que ora lhe parece salvadora – “Na música tudo estava ligado a tudo, a música era a arte de ligar.” (GERSÃO, 2012, p. 45) – ora pura desilusão: “E a música também não tinha esse poder. Era tudo ilusão, pensou. O mundo talvez não fosse um cosmos, um universo ordenado. Provavelmente não tinha medida, nem escapava ao caos.” (GERSÃO, 2012, p. 57).

3. RECAPITULAÇÃO E MUDANÇA DE TOM

No terceiro bloco do livro, a correspondência com a forma-sonata é feita pela recapitulação dos temas do primeiro bloco, porém, em outros contextos. A desarmonia, associada à desordem e ao ruído, retorna nas cenas em que Júlia visita seu antigo professor de piano na casa de repouso, cujo ambiente é similar ao de sua infância:

O pior de tudo eram os outros velhos com quem partilhava o quarto, havia sempre um que *gemia, praguejava* ou *gritava*, outro que queria ouvir um relato de futebol na rádio. Sem falar das visitas, famílias inteiras que vinham rapidamente inteirar-se dos acamados e partiam logo a seguir, e eram substituídas por outras que se aglomeravam em volta de outra cama e, tal como as primeiras, enchiam o quarto de cestos com comida, sacos de laranjas e crianças que *choravam*. *Não era possível conversar, muito menos ouvir música*. (GERSÃO, 2012, p. 59, grifos nossos)

O motivo do autoritarismo (associado ao tema A) é rerepresentado quando Júlia é admitida no Conservatório musical para ter aulas com o professor Severiano Mendonça, cuja arrogância lembra o tio Octávio:

Quem era ele para pisar os outros? repetia com raiva, descendo a rua. Ele, que punha a sua própria fotografia na capa das partituras – o nome o compositor muito pequeno como se fosse irrelevante, e logo a seguir, em grandes letras: REVISTA E DEDILHADA POR [...] SEVERIANO MENDONÇA. [...] Dedilhava tão bem, revia tão bem, Mozart, Bach, Chopin, Beethoven, Schubert nada eram, o importante era terem sido DEDILHADOS POR: SEVERIANO MENDONÇA. (GERSÃO, 2012, p. 61, maiúsculas no original)⁶

O encaminhamento para a resolução dos conflitos faz-se por meio de mudanças de tom. Observe-se o excerto a seguir:

Mozart também está no alto da escada, poderia dizer agora ao tio Octávio. Como se lhe atirasse uma pedra. Mas não queria vingar-se e no fundo perdoava-lhe. Porque também a vida dele era difícil.

De qualquer modo, libertara-se dele e da casa, fugia para outra casa, que a acolhia, mesmo no verão, quando os donos foram passar as férias a Palma de Maiorca e lhe disseram, com aquele tom ligeiro que usavam, como se tudo na vida fosse muito fácil: Continua a vir quando quiseres. (GERSÃO, 2012, p. 51)

⁶ Caretti (2009, p. 69) aponta, nesse trecho, a ocorrência de simulação da dinâmica musical, isto é, a variação de intensidade dos sons musicais, por meio das palavras grafadas em caixa alta.

No fragmento há a encenação da modulação, processo musical em que ocorre a mudança de tom. No texto, Mozart deixa o último degrau da escada e passa a ocupar o alto (saliente-se que a palavra escada provém do baixo latim e significa *escala*); Júlia também muda de *tom* ao falar do tio e há, ainda, a mudança do cenário: Júlia liberta-se da casa opressiva dos tios e passa a frequentar outra, que se sente acolhida.

O isolamento, por seu turno, retorna com a encenação da transição musical, de forma quase idêntica à de sua infância: a personagem sai à rua e observa o entorno. Dessa vez suas reflexões são mais amplas e aprofundadas que as da infância, levando-a a procurar uma harmonia possível, ainda que fugaz.

4. CODA

No quarto, e último bloco de *Os teclados*, encontra-se a personagem ainda envolta no mesmo conflito suscitado pela leitura da entrevista da escritora Helena Estevão, “a do outro teclado”:

[...] o piano devia ficar no mesmo nível das cadeiras. Porque ela não estava um degrau acima, era simplesmente uma pessoa entre as outras.

Sentar-se-ia no banco e o que a seguir acontecesse seria fruto do empenho e da participação de todos.

[...]

Mas nada disso era verdade, tinha dito a do outro teclado. As pessoas não formavam comunidades, cada um estava só.

Os que viriam ouvi-la queriam duas horas de divertimento e mais nada. Por isso pagavam. O mundo era apenas um mercado.

[...]

Tudo se reduzia então a um mundo deserto, onde cabia no entanto uma exigência de rigor que era uma forma de virtude, a sua forma de virtude – como tinha dito a do outro teclado?

Podia aceitar que assim fosse, pensou olhando em volta as cadeiras desertas. Aceitar o nada, o mundo vazio.

E apesar disso [...] sentar-se e tocar. (GERSÃO, 2012, p. 68).

Não há, portanto, solução definitiva para os conflitos. As respostas são temporárias, agora a personagem senta-se e toca, noutra momento precisará decidir o que fazer. Nada disso precisa ser dito, porque o recurso da apropriação da técnica musical transfere parte da narrativa para o silêncio, onde os sentidos se movem. Com a segunda retomada do conflito interior da personagem, após o que se poderia considerar o encerramento do romance (o terceiro bloco), o discurso expressa, sem palavras, o caráter infinito e circular das experiências humanas representadas pela trajetória das personagens.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BERRY, Wallace. *Form in music: an examination of traditional techniques of musical form and their applications in historical and contemporary styles*. New Jersey: Prentice-Hall, 1986.

CAPLIN, Willian. E. *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.

CARETTI, Ana Carolina Silva. *Teclas paralelas: a dimensão literário-musical em Os teclados*, de Teolinda Gersão. 2009. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2009.

GERSÃO, Teolinda. *Os teclados; Três histórias com anjos*. Porto: Sextante, 2012.

GOETSCHLIUS, Percy. The single melodic line, stepwise progressions and narrow leaps. In: *Exercises in elementary counterpoint*. New York: G. Schirmer, 1910. p. 5-8.

GREEN, Douglas M. The sonata form. In: *Form in tonal music: an introduction to analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965. p. 174-210.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Tradução de Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 2001.

KENNAN, Kent. W. Introduction: the nature of counterpoint. In: *Counterpoint: based on eighteen-century practice*. New Jersey: Prentice-Hall, 1999. p. 1-4.

KUNDERA, M. *A arte do romance*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: a música e a vida*. 2. ed. São Paulo: Conex, 2005.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília: Musimed, 1996.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro; RENNÓ, Carlos; FREIRE, Paulo; AMORIM, Maria Alice; ROCHA, Janaína. *Literatura e música*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 12-27.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PAZ, Octavio A imagem. In: *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Organização e revisão de Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 37-50. (Debates, 48).

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Recebido em 12/07/2019.

Aceito em 25/09/2019.