

LINHAS MELÓDICAS EM TERCEIRA PESSOA

MARIA CECÍLIA GONÇALVES DE CARVALHO*

Mestranda na Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES - MG.

Resumo

Este artigo aborda a musicalidade e a sonoridade como recursos estéticos e estilísticos recorrentes no livro **A cidade ilhada**, de Milton Hatoum. Percebemos que o livro de contos de Hatoum pode ser analisado pela perspectiva das vozes harmônicas ou linhas melódicas relacionadas às vozes da consonância, do contraponto e da dissonância dentro da construção narrativa. Neste artigo, analisaremos a presença da música e da sonoridade na escrita de Milton Hatoum, por meio da observação da construção rítmica e melódica de um dos contos. Este faz parte do conjunto denominado por nós de contraponto, ou vozes em terceira pessoa, seguindo a perspectiva de que estes são, dentro do conjunto, linhas melódicas ou vozes sobrepostas que mantêm a sua independência, mas que podem ser agrupados porque além de possuírem recursos rítmicos peculiares em sua construção, possuem uma relação direta com outras artes.

Palavras-chave: Literatura. Música. Sonoridade. Conto brasileiro. Milton Hatoum.

Neste artigo, analisaremos a presença da música e da sonoridade na escrita de Milton Hatoum, inspirados no conceito de Paisagem sonora, criado por R. Murray Schafer e nos estudos sobre Melopoética apresentados por Solange Ribeiro de Oliveira. A Melopoética, segundo Solange Ribeiro de Oliveira (2002), é o estudo que contempla a música e a literatura. Assim, fazemos uma análise dos contos de **A cidade ilhada** (2009), de Milton Hatoum, por meio das contribuições músico-literárias, observando a relação de elementos musicais com os elementos de formação da narrativa, seu ritmo narrativo e as metáforas

musicais presentes no texto, pois em toda a coletânea é possível ouvir um pouco de música, ou melhor, perceber a musicalidade nas combinações sonoras de sua tessitura.

Será analisado o conto “Bárbara no inverno” de um conjunto de contos denominado por nós de contraponto, ou vozes em terceira pessoa, seguindo a perspectiva de que estes são, dentro do conjunto de contos que compõem a coletânea, linhas melódicas ou vozes sobrepostas que mantêm a sua independência, mas que podem ser agrupadas por possuírem uma relação direta com outras artes. Nota-se a natureza compositiva dos textos amalgamados pela presença onipresente da música em todos e a presença operante das outras artes.

O conto foi escrito, a princípio, para a coletânea *Aquela canção* – 12 contos para 12 músicas (PUBLIFOLHA, 2005) e reescrito para integrar *A cidade ilhada*. O título “Bárbara no inverno” faz eco ao inferno sofrido pela personagem feminina do conto, a qual, desde que acompanhou o marido no exílio, ficou atormentada pela desconfiança, pois sentia ciúmes das amizades dele. Seu exílio interior era mais perturbador que o dele de fato. Lázaro, seu marido, vivia em Paris e, para ele, “a prisão não era heroísmo, e do inferno do cárcere não se orgulhava nem tirava proveito ou moral”. (HATOUM, 2009, p.77). Para Bárbara, o cárcere era outro, vivia-o dentro de si mesma. Há um tom teatral no conto aproximando-o de um Melodrama, obra poético-musical, “espécie de tragédia popular sobre tema histórico ou romanesco, solta de regras, admitindo até a incoerência, a mescla desordenada do cômico com o dramático.” (TAVARES, 1981, p.132-133).

Além de se comparar a um Melodrama, o conto “Bárbara no inverno” possui o elemento trágico da ópera. As atitudes e gestos da personagem Bárbara fazem referência direta aos apelos dramáticos do melodrama. O próprio título do conto alude à situação existencial dela: Bárbara no inverno. Apenas ela se isolava no inverno ou no inferno que criou para si. E o contraponto entre as palavras inverno e inferno e sua potência semântica para a personagem se encontra na neutralidade de Lázaro. O difícil é saber ponderar em qual extremo era pior estar, se na frieza duvidosa do relacionamento com Lázaro ou no turbilhão dos seus pensamentos angustiantes. Em ambos os casos, queimar-se era o único caminho. Ou no congelante inverno ou no fogo infernal.

Neste contexto, Bárbara desencadeia uma série de cenas de caráter sentimental. E essas cenas ou momentos de diálogo, os quais podemos denominar de momentos de ápice da crise conjugal, eram de alguma forma alternados pela música do casal. Desde os tempos de namoro, o casal possuía uma música, ou melhor, uma canção: “Atrás da porta”, poema de Chico Buarque musicado por Francis Hime, a que ouviam todas as noites. O termo canção, segundo Márcia Ramos Oliveira, “se comparado com a ampla noção de polissemia que caracteriza a música, apresenta-se como elemento mediador entre o universo essencialmente sonoro e o associado à presença da palavra enunciada”. (OLIVEIRA, 2002, p. 249). Então, para ser canção, a música necessita da harmonia entre melodia e letra, deve estar mais próxima da fala. No caso de “Atrás da porta”, o conceito adere, pois,

a princípio, fez-se letra e, logo após, foi criada uma melodia para ela. Em primeiro plano, a palavra e, em segundo, a melodia formando uma terceira via de comunicação: a canção. A afirmação de Cinira Leôncio de Lima é complementar, já que

a canção é, esteticamente falando, o elo entre a literatura e música, pois se valendo das qualidades sensíveis do som articulado e do som musical, acaba constituindo-se como arte do terceiro grau, ou, em outras palavras, como uma obra em síntese, que une as duas artes. (LIMA, 2008, p. 53-54).

Assim, “Atrás da porta” é canção tema do conto porque, enquanto inspiração para a sua escritura e pano de fundo da narrativa, delineia a silhueta do corpo sonoro e prenuncia a ruptura amorosa no texto literário, e ainda porque, enquanto argumento do Melodrama, aparece em quatro momentos e se prefigura nos seus moldes ao estabelecer um momento de parada ou retomada depois de instantes de conflito ou de violência.

A música aparece como elemento cíclico de retomada e funciona como o dínamo de ir e vir para alcançar o equilíbrio. É ela que acalma o casal ou a circunstância em que se encontram, é ela que ameniza a saudade, que faz recobrar os sentidos e que sonoriza a tragédia. Para um casal apaixonado, a letra em nada parece peculiar; assim, em vários momentos, os dois diziam que a letra nada tinha a ver com a história deles. Segundo Inês Valéria Szatkovski, em sua tese **A dupla face trovadoresca de Chico Buarque**: o eu feminino e a representação da mulher, em que associa algumas letras de Chico Buarque às cantigas de Amigo, a canção é dividida em duas partes e “parece revelar o sofrimento do eu feminino, diante do rompimento dos laços de amor, sinalizado pelo olhar de adeus”. (SZATKOVSKI, 2005, p. 36). É o que veremos a seguir:

Atrás da porta

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei,
Eu te estranhei
Me debrucei sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
Nos teus pêlos,
Teu pijama
Nos teus pés
Ao pé da cama
Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho

Dei pra maldizer o nosso lar
Pra sujar teu nome, te humilhar
E me vingar a qualquer preço
Te adorando pelo avesso
Pra mostrar que inda sou tua
Só pra provar que inda sou tua
(HOLANDA, 1989, p. 131)

A canção faz dois movimentos: o primeiro, coincidente com a estrofe inicial, apresenta uma cena de desespero beirando à histeria em que o “eu” feminino tenta se agarrar ao objeto amado pelas marcas físicas: olhos, corpo, cabelos, peito, pés – ... olhar era de adeus/... sobre teu corpo.../... nos teus cabelos/No teu peito.../nos teus pés... O tormento psicológico é revelado nas ações do seu corpo em relação ao corpo do amado nos verbos: não acreditei, estranhei, debrucei, arrastei, arranhei, agarrei. No segundo movimento, ou segunda estrofe, o “eu” se aproveita de marcas sociais como “lar” e “nome”, “maldizer” e “humilhar” – ... maldizer o nosso lar/... sujar teu nome, te humilhar –, já que os corpos se viam separados. Afastado corporalmente, entretanto, o eu se apegua, então, à ideia de vingança – “E me vingar a qualquer preço” – e se rende ao binarismo amor/ódio instalado como dois lados do mesmo sentimento: “te adorando pelo avesso/ pra te mostrar que ainda sou tua”.

Ao analisar a métrica poética da letra dessa música, mais uma vez se verifica a proximidade entre textos. Na canção, há um movimento rítmico de alargamento e estreitamento das combinações de rimas, seguindo uma preferência por rimas externas e paralelas. Os versos são livres, entretanto, as combinações são alteradas e o ritmo mais cadenciado dos versos mais longos do início passam do ralentando para andamento rápido, devido ao encurtamento dos versos e da métrica, o que acarreta aceleração conseguida pelos versos ternários até chegar no único binário. Repentinamente, os versos novamente se alargam formando rimas paralelas e alcançam um final mais dramático.

Segundo Hênio Último da Cunha Tavares, em linguagem, o ritmo é uma sucessão alternada de sons tônicos e átonos, repetidos com intervalos regulares; a reiteração dessas vozes fortes e fracas, produzindo o ritmo, é que impressionam os nossos sentidos. (TAVARES, 1981, p. 167). Nos dois primeiros versos, temos uma rima rica e consoante: meus/adeus. Nos versos seguintes, temos uma sequência dinâmica de rimas externas e internas também consoantes, entretanto, pobres, pois se trata de uma série de verbos que enumeram as ações praticadas pelo “eu” lírico. O som consoante dos verbos reaparece no verso “Reclamei baixinho”. A palavra “baixinho” está propositalmente solta, sozinha. Acentua a presença preciosa do silêncio para a música. Ele cria uma pausa, uma parada. Uso perfeito da dinâmica musical entre som e silêncio. Tanto para a canção quanto para o conto, o silêncio marca a separação do casal. As rimas paralelas, apesar de tentarem uma volta no entremeio do poema, conseguem reaparecer definitivamente nos três últimos conjuntos de versos.

O ritmo do conto acompanha, de forma exemplar, o ritmo da canção, incluindo também a sua cadeia semântica. A começar pelos verbos dos dois primeiros versos, “olhaste e olhar”, os quais justificam o início do conto, pois a personagem Bárbara remete seu olhar para Lázaro e para as suas amizades. Nesse olhar, ela observa de fora, como expectadora, as reuniões de que ele participava e, por meio do olhar, fazia voltas ao passado, lançando-o para os tempos felizes de namoro, no Brasil.

Nos versos seguintes, temos os verbos não “acreditei”, “estranhei”, “debrucei”, “duvidei”, me “arrastei”, te “arranhei” e me “agarrei”. Neles, é possível notar uma gradação em intensidade gestual e circunstancial da letra da canção. Da mesma forma, no conto, esse movimento crescente acompanha a dramaticidade com que a personagem evolui com o passar do tempo. Da passividade do olhar, ela parte para a desconfiança, dúvida, até chegar à situação de histeria em que não mais conseguia dialogar e a exaltação de nervos toma conta de suas faculdades mentais.

No entremeio tanto da canção quanto do conto, a intensidade dramática diminuiu, mas a velocidade rítmica cresce ainda mais. O que podemos comprovar com os versos mais curtos da canção e a velocidade da narrativa que passa rapidamente do meio para o final trágico. Neste entremeio, chama-nos a atenção o verso “Reclamei baixinho”, que, assim como no conto, estabelece um momento de parada. Nesse ponto do paralelo entre textos, em que se tem a impressão de parada para tomar fôlego, no conto, Bárbara se encontra sozinha, vagando pelas ruas, pensando também baixinho no destino que tomara Lázaro.

Nos versos finais da canção, a carga dramática encontra seu ápice com as palavras: maldizer, sujar, humilhar e vingar. Entretanto, ela para por aí. Mas o conto vai além da canção no sentido de que o suicídio de Bárbara possui maior potência dramática: “Pra mostrar que inda sou tua / Só pra provar que inda sou tua”. Apesar da dramaticidade, o agarrar, o arrastar, o maldizer e o humilhar não alcançam o ponto fatal. Enquanto no conto os versos ultrapassados pela cena do suicídio levam ao extremo a vingança do feminino ao devolver a marca do inverno/inferno ao masculino, nessa relação com o conto, mais evidente fica o verso “E me vingar a qualquer preço”. O preço de Bárbara, a morte, o preço de Lázaro, a lembrança da morte e sua circunstância.

A música não está tão explícita no conto, realmente está atrás da porta, mas traz com toda força metafórica uma plasticidade a ele. A canção aparece apenas em algumas referências que possuem o poder de desencadear no leitor a recuperação do rastro que segue a narrativa. Ela faz parte da paisagem sonora criada pelo narrador. Segundo Schafer, a geografia e o clima conferem sons fundamentais nativos à paisagem sonora. Entretanto, entendemos que os ruídos e sons humanos fazem parte de uma paisagem sonora promovida pelos elementos modernos das civilizações, que fogem aos sons da natureza, como o cantar dos pássaros e o marulhar do mar. São sons de buzina, carros passando, televisão ligada, sons de componentes eletrônicos etc. Em **A afinação do mundo**, Schafer comenta que “A única proteção para os ouvidos é um elaborado mecanismo psicológico que filtra os sons indesejáveis

para se concentrar no que é desejável. Os olhos apontam para fora, os ouvidos, para dentro.” (SCHAFER, 2001, p. 29). Sendo assim, a música “Atrás da porta” faz parte da paisagem sonora criada para o conto. De certa forma ela consegue suprimir os sons da casa, da cidade e de situações. A música é mais forte que os sons da paisagem natural, e mesmo que seu tema leve a um desencontro amoroso, Bárbara e Lázaro insistiam em ouvi-la. Nessa volta para dentro, ela parece ter teimado em costurar todo o enredo e perpassar a relação do casal do conto a ponto de conduzir à construção da narrativa. No trecho “Depois de uma discussão exaltada, o silêncio prevalecia sobre a impotência da revolta: Bárbara punha um disco e os convidados ficavam fumando e bebendo, pensando no que fazer.” (HATOUM, 2009, p. 78), a interferência da música tem o poder de acalmar e abafar os sentimentos por meio da criação de uma paisagem sonora frequente: o som do disco.

O movimento de construção empregado na música e desenvolvido anteriormente aqui é o mesmo movimento empregado no conto. Nesse aspecto, “Bárbara no inverno” pode ser também dividido em duas partes. Na primeira, há a proximidade de corpos entre Bárbara e Lázaro. Em Paris, Lázaro possuía amigos com os quais Bárbara não aceitava que se relacionasse, mas pactuavam a vontade do retorno ao Brasil e isto os unia. Sempre que sentiam saudades da pátria, “Bárbara punha o disco e esperava a música, como *se aquela canção* tivesse o poder de exorcizar qualquer vestígio de ameaça e mesmo indiferença à vida amorosa”. (HATOUM, 2009, p. 79).

Ainda no movimento da primeira parte, quando do aniversário de Lázaro, Bárbara se refugia atrás da porta, retira seu corpo da sala, exilando-se da companhia dos amigos dele que, segundo a voz narrativa:

cantaram parabéns em português, e no fim palmas, abraços e tilintar de taças. Escondida atrás da porta, Bárbara viu o beijo furtivo de Francine na boca de Lázaro e pensou que não podia ser um beijo de amizade, como o beijo de Laure, seco e breve, no rosto do aniversariante. Estão tramando contra mim, ela pensou, esperando os convidados irem embora. (HATOUM, 2009, p. 81).

O prenúncio do término do primeiro movimento da narrativa se dá logo após essa cena. Depois da retirada dos convidados, Bárbara insiste em brigar e Lázaro tenta aproximação, pedindo que ela colocasse o disco, a música... o elo que sempre os devolvia ao primeiro amor. A canção, letra e melodia, referência memorialística dos primeiros sons de sua relação amorosa. Mas ela o ignora e continua a reclamar da situação. Assim, todo o ritual do casal é maculado, pois a canção não mais os uniria. A melodia ficaria apenas no passado e a letra seria a força que a moveria. Desde então, Lázaro passa a viver como se Bárbara não existisse. Acontece a separação dos corpos, como já previsto na poesia: Quando olhaste bem nos olhos meus/E o teu olhar era de adeus/... E me agarrei nos teus cabelos. No conto, com a mesma intensidade da canção, acontece a cena da separação ou sequência da descida física e moral do personagem feminino:

Bárbara se curvou para beijar sua boca, ele não pode disfarçar a frieza dos gestos quando ela tentou abraçá-lo com um desespero de naufrago. Então, ela o puxou pelos cabelos como se pedisse a última noite de amor, e ele reagiu e começou a dizer com voz medrosa: Nossa história foi... e o estalo da bofetada calou-o e logo o chute no abajur e um choro convulsivo que esmaeceu quando ela se fechou no quarto. (HATOUM, 2009, p. 83).

No segundo movimento da narrativa, Lázaro desaparece e Bárbara, sozinha, sem amigos, exilada de seu amado, fica à espera de seu regresso. Até que descobre o nome dele na lista de anistiados. Reencontra a chave do apartamento de Copacabana, faz planos de reconciliação. Descreve-se toda a angústia e sofrimento dela, atormentada pela não aceitação da separação. De volta ao Brasil, Bárbara refaz todo o percurso que faziam juntos, antes. Ouve a canção na tentativa de recuperar a vida que perdera. Então, volta ao apartamento. E como em um grande final dramático, realiza sua inesperada vingança. Esta, assim como dito nos versos da canção: Pra sujar teu nome, te humilhar/ E me vingar a qualquer preço. Ao perceber a entrada de Lázaro e de outra mulher no local, de tocaia na varanda, atira-se para fora, ao som de “Atrás da porta”, na voz de Chico Buarque.

O conto encerra com a cena seguinte em devir. Ao leitor, cabe imaginar a reação de Lázaro e de sua então companheira. Para Bárbara, a profecia da canção havia se cumprido. O corpo sonoro delimitado pela música fecha seu ciclo, pois o relacionamento começa e termina ao som de “Atrás da porta”. Assim, consegue-se verificar que os recursos sonoro-musicais fazem parte da construção da narrativa de “Bárbara no inverno” e que o termo usado, canção, entrelaça palavra e melodia, ritmo narrativo e sistema semântico. A canção do conto acentua a interseção entre Literatura e Música. Pode-se supor uma voz narrativa masculina, e esta tenta desvelar a verdade de uma mulher enciumada e vingativa. Em outra perspectiva, o personagem masculino é apresentado como vítima inocente dos fatos, uma vez que seu fluxo interior não é totalmente revelado.

RÉSUMÉ

Cet article aborde musicalidade et à la sonorité je mange des ressources esthétiques et des estilísticos récurrentes dans le livre de Milton Hatoum, *A cidade ilhada*. Nous percevons que le livre d'histoires de Hatoum peut être analysé par la perspective des voix harmoniques ou des lignes mélodiques rapportées aux voix de la consonance, du contrepoint et de la dissonância à l'intérieur de la construction narrative. Dans cet article, nous développerons la présence de la musique et de la sonorité dans l'écriture de Milton Hatoum, développés au moyen de la construction rythmique et mélodique d'une des histoires concernée. Celui-ci fait partie de ensemble appelé par nous de contrepoint, ou voix dans troisième personne, en suivant perspective de que ceux-ci sont, à l'intérieur de ensemble, lignes mélodiques ou voix superposées qui maintiennent sa indépendance, mais ils que peuvent être regroupés parce qu'ils outre posséderont des ressources rythmiques particulières dans sa construction, possèdent une relation directe avec autres arts.

Mont-clé: Littérature. Musique. Sonorité. Histoire brésilienne. Milton Hatoum

REFERÊNCIAS

- BARBEITAS, Flávio Terrigno. **A música habita a linguagem**: Teoria da música e noção de musicalidade na poesia. Tese (Doutorado em Estudos Literários) Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1979.
- BUARQUE, CHICO; HIME, FRANCIS. **Atrás da porta**. Disponível em <http://letras.terra.com.br/chico-buarque>. Disponível em 26 Jul 2010.
- HATOUM, Milton. **Acidade ilhada**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- HATOUM, Milton. DTLLC-FFLCH-USP. **Projeto voz do escritor**. Departamento de teoria literária e Literatura comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP. São Paulo, 2008.
- LIMA Cinira Leôncio, de. **Narrativas e canções**: intertextualidades. Tese (Mestrado em letras) Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Três Lagoas, 2008.
- LIMA, Luiz Costa. **Intervenções**. São Paulo: editora da USP, 2002.
- MAGNANI, Sérgio. **Expressão e comunicação na linguagem da música**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996.
- MED, Bohumil. **Teoria da música** - 4ª Ed. São Paulo. 1996.
- MOREIRA, Maria Luiza Almada. **Metáforas do exílio**. Dissertação de mestrado. UFMU, 2007.
- OLIVEIRA, Márcia Ramos. Oralidade e Canção. In LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org.) **História e linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Leituras intersemióticas**: a contribuição da melopéia para os estudos culturais. São Paulo: Perspectiva. Cadernos de Tradução Cultural, 2003.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**: modulações pós-coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- OLIVER, Nelson. **Todos os nomes do mundo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do Mundo**. São Paulo, UNESP, 1991.
- SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- SZATKOVSKI, Inês Valéria. **A dupla face trovadoresca de Chico Buarque**: o eu feminino e a representação da mulher. Tese (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2005.

TAVARES, Hênio **Último da Cunha**. Teoria Literária. 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1981.

TRAGTENBERG, Lívio. **Contraponto**: uma arte de compor sem dúvida. Editora USP, 2002.

WERNECK, Humberto. **Chico Buarque letra e música**. São Paulo: Cia. das Letras. 1989.

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