

A Primavera, de Antonio Vivaldi e o Trio em lá menor de Machado de Assis: um estudo da relação da Literatura com a Música

Profa. Ma. Marise Gândara Lourenço (UFU)

RESUMO:

Trata-se de um estudo sobre a relação entre a Literatura e a Música, adotando como principais corpus para análise o concerto nº1 - **A primavera**, de Antonio Vivaldi, e o conto, de Machado de Assis, intitulado **Trio em lá menor**. Esta relação é tão antiga quanto à existência dessas duas artes e se estabelece de formas múltiplas: a concepção de música dos gregos, na tragédia, tinha a função de tornar a poesia perceptível; a poesia medieval (cantigas de maldizer, de amor, de amigo e de escárnio) era cantada pelo trovador, que perambulava, de lugar em lugar, com seu alaúde. Muitos compositores adotaram e adotam a Literatura como fonte de inspiração ou como parte integrante de suas obras e, da mesma maneira, escritores definem a Música como tema de seus trabalhos, entre outras situações. Sendo assim, o objetivo do trabalho é investigar como acontece a inter-relação entre a Literatura e a Música em termos gerais; em um concerto (*A Primavera*), que, convencionalmente, não conta com a utilização da palavra, mas que, neste caso, o compositor utiliza um soneto; e em um conto de Machado de Assis cuja estrutura é de partitura literária. Para atingir nosso intento, utilizamos como metodologia a pesquisa bibliográfica, textos teóricos e a análise crítica de obras literária e musical. Ao final, chegamos à conclusão de que Machado de Assis alcançou o seu objetivo de compor uma música, mas, em Vivaldi, a nossa análise deixa clara a impossibilidade do texto poético representar (expressar) uma música instrumental e vice-versa. Além disto, constatamos que a inter-relação entre Literatura e Música não acontece apenas pelo fato destas artes possuírem o estético como primeiro plano, mas também por terem, o som, como elemento estruturador.

Palavras-chave: Relação Literatura e Música, Antonio Vivaldi, Machado de Assis.

1 Introdução

O presente artigo tem o objetivo de desvendar, em linhas gerais, a relação entre a Literatura e a Música, tomando como referência a tragédia grega, a poesia lírica, o texto bíblico e, principalmente, **A primavera – Concerto nº 1**, de Vivaldi e **O trio em lá menor**, de Machado de Assis, entre outras situações em que estas artes ocupam o mesmo espaço e tempo estéticos.

Para atingirmos os resultados alcançados, utilizamos como metodologia a pesquisa bibliográfica e a análise crítica das obras estudadas. Sendo assim, todo estudo está apoiado em uma literatura científica, tendo como fundamentação teórica, as obras: **História da literatura ocidental**, de Otto Maria Carpeaux; **Dicionário de Música** de Alan Isaacs e Elizabeth Martin; e **A mousiké**, de A. M. R PEREIRA.

Nessa perspectiva, o presente trabalho se compõe de introdução, duas seções e conclusão. A introdução expõe o tema, a metodologia, fundamentação teórica e estruturação do artigo. As duas seções abordam os assuntos que as intitulam e a conclusão cumpri o seu papel de fechamento das ideias abordadas.

2 A relação entre a Literatura e a Música

A relação entre a Literatura e a Música é tão antiga quanto à existência destas duas artes. Por esta razão, este vínculo deixa-se registrar ao longo de toda a História da Literatura Ocidental e da Música e se estabelece de formas múltiplas: escritores utilizam termos e/ou procedimentos característicos da linguagem musical em suas obras; a música pode assumir *status* de tema em um romance; poemas são musicados; entre tantas outras maneiras, em que a Literatura e a Música comungam do mesmo espaço e tempo estéticos.

A poesia lírica, por exemplo, como todos nós sabemos, recebe este nome em virtude do uso da lira como instrumento acompanhador da *performance* poética. Lírica do latim *lyricus*, de *lyra*, que, além de tudo, é o símbolo imagético da linguagem musical.

Carpeaux (2011), em seu livro **História da Literatura Ocidental**, ratifica a íntima ligação da poesia lírica grega com a música, ao afirmar que as três espécies desta poesia, a de coro, a elegia e a lírica propriamente dita, são classificadas deste modo, tendo como parâmetro o tipo de acompanhamento musical adotado em cada uma delas. Segundo este estudioso, a poesia lírica grega está mais para uma explosão violenta, **dionisíaca**, do que para uma mera expressão emocional. Devido a isto, filósofos e políticos da antiguidade preocupavam-se com os efeitos perigosos deste individualismo literário, tendo o acompanhamento musical o objetivo de atenuá-lo, disciplinando-o, conferindo-lhe significação ética (CARPEAUX, 2011, p 54, 57, 58).

Devemos ressaltar ainda que a concepção de música dos gregos considera que ela deva nascer da palavra, pois, segundo eles, sua principal função é tornar perceptível a poesia. Desta forma, a palavra poética é representada, na tragédia grega (na Literatura, portanto), por recitativos com *performance* localizada entre canto e fala, por diálogos com frase que abrigam vogais longas, sucessões vocálicas, com predomínio, às vezes, de uma única vogal. Vogal que conta com o acento característico da língua grega e eleva a voz a uma quinta superior¹ – elemento importante na composição melódica da tragédia pela sua considerável musicalidade.

O fato da língua grega possuir este acento que sobe a fala em um intervalo musical, bem definido, evidencia o nexos que existe entre a linguagem, elemento fundamental da literatura e a música. Da mesma forma, a **voz** como veículo que concretiza esta linguagem que, em música, é considerada como o instrumento musical natural do ser humano.

Pereira (2001) destaca ainda que, nas tragédias de Eurípedes, há indicações de silêncios, de ruídos, de gritos, de murmúrios, de diferenças sonoras, de inflexão vocal, de articulação e dinâmica (do fortíssimo agudo ao *pianíssimo*) como em uma partitura musical. E acrescenta que, em **Medeia**, entre tantos exemplos da presença da música no texto teatral, há um hino (canto aos deuses para momentos festivos ou não), intitulado por Eurípedes de **O canto multísono da Musa**, que exprime o desgosto horrível e a morte; um treno (canto de lamento ou solene invocação a diversas divindades) e o efeito patético produzido pela declamação falada em trímetros iâmbicos dos filhos de Medeia, nos momentos que antecedem a morte deles, contrastando com versos líricos cantados pelo

¹ Elevar a voz uma quinta superior significa, em termos gerais, cantar cinco sons acima do inicial. Uma quinta é um intervalo musical e sua presença na língua grega denota a existência de música nesta, de uma melodia.

coro (os dócmios)² (PEREIRA, 2001, p. 29, 221, 303, 304).

O HINO – O canto multíssono da Musa (do verso 203 ao 226).

Ama Sim, obedecerei, mas tenho medo
e dúvidas quanto a persuadir
minha senhora. Seja com for,
irei desincumbir-me da tarefa
para agradar-vos, mas ela nos olha,
a nós, criadas, com o olhar feroz
de uma leoa que teve filhotes,
se alguém se acerca com uma palavra
à flor dos lábios. Com razão diríamos
que os homens do passado eram insanos,
pois inventaram hinos para as festas,
banquetes e outras comemorações,
lisonjeando ouvidos já alegres;
nunca, porém, se descobriram meios
de amenizar com cantos e com a música
das liras o funesto desespero,
e dele vêm a morte e os infortúnios
terríveis que fazem ruir os lares.
A música seria proveitosa
se conseguisse a cura desses males,
mas, de que serve modular a voz
nas festas agradáveis? Os prazeres
dos banquetes alegres já contêm
bastantes atrativos em si mesmos.
(EURIPEDES, 1991, p. 26).

TRENO (do verso 227 a 235)

Coro Ouvimos muitas queixas soluçantes,
sentidas, lamentos sem fim e gritos
de dor e desespero vindos dela
contra o esposo pérfido, traidor
do leito. Golpeada pela injúria,
clama por Têmis, filha de Zeus, deusa
dos juramentos, pois jurando amá-la,
Jáson a trouxe até a costa helênica
singrando as ondas negras e transpondo
o estreito acesso ao mar amargo e imenso.
(EURIPEDES, 1991, p. 27).

Os trímetros iâmbicos dos filhos de Medeia e os dócmios do Coro

(do verso 1452 ao 1470) *Do interior da casa*

Os filhos Ai! Ai!
Corifeu Ouvistes os gritos dos filhos? Não ouvistes?
1º Filho Ah! Que fazer? Como fugir de minha mãe?
2º Filho Não sei, irmão querido! Estamos sendo mortos!
Corifeu Vamos entrar! Salvemos as frágeis crianças!
1º Filho Sim, pelos deuses! Vinde já para salvar-nos!
2º Filho Já fomos dominados! Vemos o punhal!

² O canto do coro é a principal parte cantada da tragédia. São monodias acompanhadas por cordofones, aerofones, membranofones (instrumentos musicais de cordas, de sopro e de percussão feitos com membranas e peles de animais) (PEREIRA, 2001, p.18).

Corifeu	Ah! Infeliz! Tu és de pedra ou ferro para matar assim, com tuas próprias mãos, os dois filhos saídos de tuas entranhas?
1ª mulher do Coro	Somente um mulher ousou até agora exterminar assim os seus filhos queridos!
2ª mulher do Coro	Foi Ino, que expulsa pela mulher de Zeus de sua casa e sem destino, enlouqueceu.
3ª mulher do Coro	Lançou-se a desditosa aos vagalhões amargos, impondo aos filhos uma morte impiedosa.
4ª mulher do Coro	Precipitando-se de altíssimo penhasco ao mar, ela levou seus filhos para a morte. (EURIPEDES, 1991, p. 68, 69).

A Bíblia (tomada apenas como Literatura) também está repleta de música como, em **Daniel**, capítulo 3, versículo 7, citado abaixo. Além disto, ao lermos os **Salmos** ou **Cântico dos cânticos**, podemos perceber, nitidamente, para além de sua denominação, que foram feitos para serem recitados ou cantados ao som de um instrumento musical:

E depois disto assim que os povos todos ouviram o som da trombeta, da flauta, e da cítara, da harpa, e do saltério, e da viola, e de todo o gênero de concertos músicos: prostrando-se em terra todos os povos, tribos, e gentes de todas as línguas adoraram a estátua de ouro que o rei Nabucodonosor tinha levantado. (A BÍBLIA..., 1972, p. 515)³.

Cântico primeiro

O esposo

1 Eu sou a flor do campo, e a açucena dos vales.

2 Bem como és a açucena entre os espinhos: assim é a minha amiga entre as filhas.

A esposa

3 Bem como é a macieira entre as árvores dos bosques, assim é o meu amado entre os filhos. Eu me assento debaixo da sobra daquele, a quem tanto tinha desejado: e o seu fruto doce à minha garganta.

4 Ele me fez entrar na adega, onde mete o seu vinho, ordenou em mim caridade.

5 Acudi-me com confortativos de flores, trouxe-me pomos, que me alentem: porque desfaleço de amor.

6 A sua mão esquerda se pôs já debaixo da minha cabeça, e a sua mão direita me abraçará depois. (A BÍBLIA..., 1972, p. 519)⁴.

Na música da Idade Média, com exceção das danças (*saltarello e estampie*), a melodia sempre está conjugada à palavra. Além do mais, no canto gregoriano (800 D. C.), é o ritmo da palavra que dita as regras. Esta estética não considera a métrica musical padrão (compasso binário, ternário...) que, naquela época, já era praticada pela música profana, pelas danças. A partir do ano de 1200, encontramos outro exemplo da Literatura e Música juntas como expressão artística. Ela configura-se no trovador perambulando, por diversos lugares, com seu alaúde, a cantar cantigas de maldizer, de amor, de amigo e de escárnio.

Da ópera que é uma peça teatral (portadora de um texto e de um enredo e, portanto Literatura) citamos Verdi (1813-1901) que recorreu a Shakespeare, concretizando os seus

³ Dn 3, 7.

⁴ Ct 2, 1-7.

Otelo, Macbeth e Falstaff. Tanto quanto o **Faust** de Goethe, como seus poemas curtos foram fontes inspiradoras para várias obras musicais como as óperas **Fausto** de Charles Gounod (1818-1893) e **Mefistófeles** de Arrigo Boito (1842-1918) e a cantata **Danação de Fausto** de Berlioz (1903-1869).

Ainda sobre esse tema, Richard Wagner (1813-1883) escreveu o seu **Faust**, composto de sete canções, Ferruccio Busoni (1866-1924) a ópera **Doktor Faust**, Robert Schumann (1810-1856), **Cenas do Fausto de Goethe** e Franz Liszt (1811-1886) **Valsas Mefisto**. Da parte coral, podemos mencionar a **Ode à Alegria** de Schiller, musicada por Beethoven, e que compõe o quarto movimento de sua 9ª Sinfonia. E há a cantata de Carl Orff **Carmina Burana**, para a qual o compositor musicou poemas medievais, descobertos num convento.

Além de tudo o que foi exposto até o momento, é importante enfatizar que a própria presença ou não da palavra (elemento essencial da Literatura), na música, possibilita a existência de dois tipos diferentes de linguagem: a música vocal (oratório, cantata, ópera, canções, madrigal, missa, canto gregoriano, moteto e coral, dentre outras) e a música instrumental (sonata, concerto, sinfonia, danças, abertura, balé, fuga, suíte etc).

A Literatura e a Música compartilham também os mesmos termos técnicos, tais como encadeamento, ritmo, prosódia, o lírico, dramático e épico, frase, cesura, ictus, pausa, cadência, métrica e muitos outros. Dentre estes, destacamos a polifonia, que é típico da linguagem musical, inclusive, em sua denominação, e que foi utilizado por Bahktin para explicar a singularidade e a riqueza de perspectivas narrativas do romance de Dostoiévski. E não podemos nos esquecer do jargão musical que Machado de Assis também tomou como sendo literário para compor o seu conto **Trio em lá menor** (1886).

A relação entre a Literatura e a Música determina, igualmente, os limites entre “música instrumental” denominada de absoluta e a de descritiva⁵. Um exemplo de música descritiva, programática são **As quatro estações**, do compositor barroco, Antonio Vivaldi (1678-1741). Obras que se propõem representar (descrever) a natureza por meio da linguagem musical e da Literatura. Isto porque estes concertos foram concebidos atrelados a poemas que o próprio Vivaldi escreveu.

3 A Primavera de Vivaldi e o Trio em lá menor de Machado de Assis

As quatro estações, os concertos denominados de **A Primavera, O Verão, O Outono e O Inverno**, do compositor barroco Antonio Vivaldi (1678-1741), é um dos exemplos de música descritiva ocidental mais antigos e singulares. Singular porque este autor concebeu essa música instrumental com o objetivo de descrever a natureza, mas atrelada a sonetos, sendo que o comum é adotar apenas palavras que roteirizam ou títulos que direcionam a audição. Como acontece na **Sinfonia Pastoral**, de Ludwig van Beethoven (1770-1827) com seus movimentos Allegro ma non troppo – Alegres impressões suscitadas com a chegada ao campo; Andante molto mosso - Cena à beira de um regato; Allegro - Alegre reunião campestre; Allegro - Trovoada e tempestade; Allegretto – Cantos dos pastores – sentimentos de alegria e gratidão depois da tempestade;

⁵ Música absoluta é aquela que utiliza única e exclusivamente elementos musicais, o som, nada mais. A música descritiva, programática, de programa, ao contrário, objetiva descrever e/ou narrar algo, fazendo uso de recursos extramusical (imagens, roteiro, indicações, referências etc). É construída a partir de uma motivação que se baseia em uma ideia não-musical.

e em **Mondova**, de Bedrich Smetana (1824-84) com o roteiro: As duas fontes; O Rio Mondava; Os caçadores no bosque; O casamento de camponeses; O luar: ninfas e criaturas noturnas; O Rio Mondava; Corredeiras de São Nepomuceno; Chegada em Praga; Castelo Vysehrad; e O encontro com o Elba).

Nas partituras dos concertos de Vivaldi, as letras A, B, C... indicam cada trecho que corresponde aos poemas. O conjunto das partituras é composto pelas partes do violino solo, das cordas, por uma introdução e pelos quatro sonetos que recebem a mesma denominação que os concertos. Tomemos, agora, **A Primavera** como referência:

A Primavera

- A** Chegada é a Primavera e festejando
- B** A saúdam as aves com alegre canto,
- C** E as fontes ao expirar do Zeferino
Correm com doce murmúrio.
- D** Uma tempestade cobre o ar com negro manto
Relâmpagos e trovões são eleitos a anunciá-la;
- E** Logo que ela se cala, as avezinhas
Ornam de novo ao canoro encanto.
- F** Diante disso, sobre o florido e ameno prado,
Ao agradável murmúrio das folhas
Dorme o pastor com o cão fiel ao lado.
- G** Da pastoral Zampónia ao Suon festejante
Dançam ninfas e pastores sob o abrigo amado
Da primavera, cuja aparência é brilhante. (VIVALDI, 2006, p. 10).

Ao ouvir o concerto, **A primavera** observando, criteriosamente, onde começam e terminam as partes A, B, C, D, F e G do poema, concluímos que Vivaldi propõe um paralelismo entre a Literatura e a Música, ao mesmo tempo em que deixa clara a impossibilidade do texto poético representar (expressar) uma música instrumental e vice-versa. Uma vez que estas linguagens (Música instrumental e Literatura), em suas especificidades estéticas como discursos poéticos descrevem **A primavera**, cada qual a seu modo, um por meio do não verbal e o outro pelo verbal, suscitando significados diversos e independentes.

A ineficácia da proposta do texto literário como representação da poética musical é confirmada à medida que, na partitura musical, junto às notas musicais, encontram-se as seguintes inscrições: **Canto das aves** no início da parte B; **As fontes** na C; **Os trovões** na D; **O canto das aves** na E; **O pastor que dorme** na F; sendo que todo terceto final do soneto é substituído pela **Danza Pastorale**, deixando evidente o abandono do texto poético a favor do uso do procedimento padrão de apenas adotar indicações textuais.

Na Literatura, em contraposição, encontramos um caso também impar, mas bem sucedido em que o autor utiliza a linguagem técnica da música para escrever o seu conto, fazendo surgir uma **partitura literária**. Como já comentamos, trata-se do **Trio em lá menor**, de Machado de Assis. Este conto é dividido em episódios, tratados como movimentos de uma música. Nomeia o primeiro de *Adágio Cantabile*, o segundo de *Alegro ma non troppo*, o terceiro de *Allegro Appassionato* e o quarto de *Minuetto*. Designações

que, em Música, determinam a velocidade com que cada parte deve ser tocada⁶, o seu caráter e características. Estes movimentos formam um todo (uma música, uma sonata, uma sinfonia) mas, ao mesmo tempo, são independentes. É o que acontece, no trabalho, de Machado de Assis, reservadas as devidas peculiaridades do conto ser uma narrativa e de uma sonata clássica ser uma música instrumental absoluta.

O Trio em Lá menor de Machado é um texto que requer um conhecimento prévio para ser lido com deve ser lido. E, por mais que seja difícil aplicar, em um texto literário, a precisão matemática da linguagem musical, que determina a velocidade, por exemplo, de um *adagio* entre 54 a 58 pulsações por segundo, um *allegro* em 132, no qual são as palavras, os acontecimentos que ditam o ritmo, a atmosfera, as sensações e as emoções e não sons musicais, é notório o direcionamento que o título de cada episódio oferece e seu entrelaçamento com o texto que o segue. Além do mais, como já foi apresentado, as partes guardam certa independência, como em música, determinada pela própria velocidade e caráter que os títulos lhe impõem, principalmente, entre os dois primeiros movimentos, fazendo destes os mais contrastantes.

Machado de Assis (1886) alcança o objetivo de compor uma música, uma sonata literária, utilizando um tom melancólico, o menor, que se concretiza por meio do enredo e do modo como é contada a história. Imprime velocidades diversas em cada episódio, apoiando-se no estado emocional das personagens, suas ações e acontecimentos. No *Adágio Cantabile*, movimento musical lento representa o instante em que Maria Regina prepara-se para dormir. Lentidão da noite em que tudo se recolhe, em recordações próximas e distantes, e que termina com a descrição do estágio entre o sono e a vigília de um trio amoroso de personagens, com o fundo musical da sonata clássica que ela havia tocado durante a visita do pretendentes.

Em seguida, carruagem em movimento, o *Alegro ma non troppo*, seção musical rápida que nasce de tensões, tumulto de pessoas, menino atravessando à frente da carruagem e Maciel que o salva; o ritmo veloz dos acontecimentos, apreensão e intensidade emocional das personagens; o contrapor da preocupação de Maciel com o punho amarrotado de sua camisa e com a ação de Maria Regina de não reparar em nada disto, apenas admira-o. E a carruagem em movimento. A rapidez com que Maciel se despede e a ansiedade dela à espera pela sua visita à noite. Durante o encontro, a contemplação intensa, olhares trocados “esquecidamente”, interrompidos pela avó que não é nem um pouco míope: “pediu ao Maciel algumas notícias de sociedade” (ASSIS, 2007, ON LINE).

Esta atitude da avó de mudar de assunto, é, ao mesmo tempo, o final de um episódio e o começo do outro, o que, em Música, chamamos de **ponte**, algo que leva uma coisa a outra e que tem a função conectar um tema A a um B, antecipando características deste segundo na própria **ponte**. Esta estratégia composicional é utilizada no caso de **temas**, que em música instrumental, não correspondem a movimentos, mas frases que podem ser

⁶ O *Adágio Cantabile* é um movimento lento cantável; o termo *Alegro ma non troppo* significa movimento rápido, mas não muito; o *Allegro Appassionato*, movimento rápido apaixonado; e *minueto*, dança francesa, em compasso ternário, normalmente, caracterizada como dança alegre e dançante, mas que no período clássico se tornou-se mais estilizada, podendo ter caráter melancólico. O minueto, nesse período, é seguido por um **trio**, um segundo minueto introduzido como estratégia de ampliar a duração da peça musical. Chama-se trio, porque, originalmente, era tocado por três instrumentistas como forma de diferenciá-lo, dando-lhe um caráter mais leve e doce, contrapondo-se ao primeiro, executado por a um número maior de músicos. Os Minuetos I e o II são executados em sequência, terminando a música com a repetição do primeiro.

comparadas a frases textuais em dimensão, mas que, neste caso literário, avaliamos ser adequada a analogia como passagem de um movimento para outro.

O *Allegro Appassionato* é representado mais pela intensidade de conflitos cotidianos e amorosos e sua velocidade é marcada, inicialmente, pela conversa frívola, ao tom rápido, entusiasmado de mexirico sob o tema de amor desfeito, de intrigas, e sobre cotidiano afrancesado brasileiro do final do século XIX. Decipando-se, assim, por Maria Regina, no momento em que se aborrece com as conversações ordinárias de Maciel. O lado *Appassionato* do *Allegro* também é retratado por outras reações das personagens, que vão tomando lugar no espaço literário: a saída de Maciel com a chegada de Miranda, o comentário depreciativo e enciumado em função do feito herói de seu oponente de salvar o menino da carruagem; a falta de paciência da avó de ouvir a sonata e enquanto “a música ia ajudando, indecisa decisão de Maria Regina, mas logo viva e acabada na imagem um terceiro homem que ela não conhecia, mas considerava uma criatura perfeita e única”. (ASSIS, 2007, ON LINE).

O foco, no Trio amoroso, intensifica-se mais como tema principal do conto, no quarto movimento, tendo como desfecho um minueto melancólico que se perpetua ao som da velha sonata do absoluto: lá, lá lá..., que ecoa como a metáfora do mundo interior de Maria Regina. Personagem fadada a uma dança coreográfica que a faz oscilar entre dois seres incompletos, que compõem a música literária de Machado de Assis e se desenvolve em sua maior parte no período da noite. Menueto que, quando faz parte das sonatas clássicas, sempre vem acompanhado de um trio ou de um Menueto II, levando-nos a concluir que ele está implícito e constante (trio como estrutura musical), neste último movimento, configurando-se nos próprios personagens como em todo enredo do conto.

Cabe ressaltar que uma sonata clássica propriamente dita é composta por movimentos rápido, lento, rápido acrescidos de Minueto e trio ou não. E que a estrutura construída por Machado (1886) está favorável à sua música em específico que é literária, não obedecendo, necessariamente, à sequência lógica da linguagem musical. Sem contar que os dois primeiros movimentos se aproximam com mais vigor da lógica musical enquanto os outros dois da Literatura, mas não deixando estes de ter os seus pontos de contatos com a música.

Conclusão

Como podemos constatar, a relação entre Literatura e Música se concretiza em partituras musicais que afloram nas tragédias gregas; música que nasce da palavra; ritmo da palavra que dita as regras da poética musical; e palavras literárias que, mesmo gravadas em um objeto chamado livro, ecoam com obras cantadas; entre tantas outras possibilidades aventadas.

Se Vivaldi tivesse proposto um poema musicado, a partir do momento em que este fosse tomado para este fim, não seria apenas poema, como a música, não seria apenas música. Nesta situação, a música potencializa a palavra literária e se perpetua por meio dela. Não se trata de “Literatura e Música” ou de “Música e Literatura”, mas algo que ultrapassa estas denominações. No caso das **Quatro Estações**, os sonetos são inutilizados, literalmente, substituídos pelas referidas indicações nas partituras, sem contar que quando tocadas, normalmente, o público não tem acesso aos sonetos, talvez, em função da praticidade ou pela razão exposta.

Concluimos, desta forma, que O **Trio em lá menor** é um conto metalinguístico (há

música no enredo e é estruturado como linguagem musical), performativo por ser uma sonata literária e que está em consonância com a concepção de música do século XX, na qual todo tipo de fenômeno acústico, ruído, ritmo, fala, sons da natureza, pulso do coração, ritmo cerebral e outros são considerados música. Nesta obra de Machado de Assis, ocorre um entrelaçamento de duas artes (Música e Literatura) de tal modo que, em determinado momento, não sabemos onde começa uma e termina a outra. Ao passo que, na **A Primavera**, de Vivaldi, o poema e a música carregando, individualmente, cada qual a sua poética singular.

Literatura e a Música, discursos artísticos, que têm em comum o som como elemento estruturador. Acontecem, no tempo e no espaço de seus criadores (escritores e poetas, na Literatura, compositores e intérpretes, na Música) e de seus leitores, ambos ouvintes. Pois, mesmo, no silêncio do ato criador e/ou no tempo-espaço da recepção, cada um, ao seu modo, escuta: um e outro, sua própria voz interiorizada à medida que cria ou lê; e mais outro, o som interno e o que lhe é externo; e todos estes ouvem e sentem a vibração da emoção, das imagens que estas artes provocam. Porque som é onda que se propaga, nosso ouvido capta, o cérebro interpreta, aflorando e atribuindo-lhe configuração e sentido. É pura arte.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado. **Trio em lá menor**. Disponível em: <http://pt.wikisource.org/wiki/Trio_em_L%C3%A1_Menor>. Acesso em: 01 ago. 2013.

BÍBLIA sagrada, A. Tradução de Padre Antonio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Barsa, 1972.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. São Paulo: Leya, 2011. 4 v. 2879 p.

EURÍPIDES. Medeia. In: EURÍPIDES. **Medeia, Hipólito, As troianas**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1991. p. 09-79. Original grego.

ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth (Org.). **Dicionário de Música**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1985. 424 p. Título original: Dictionary of Music.

PEREIRA, A. M. R. dos R. **A mousiké: das origens ao drama de Eurípides**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 519 p.

VIVALDI, Antonio. As quatro estações. 4. ed. Londres: Bärenreiter-Verlag Karl vötterle GmbH & Co. KG, 2006. Partituras (4 v.). violino; (4 v.) piano.