

ESTUDO INTERSEMIÓTICO ENTRE MÚSICA E LITERATURA: RELAÇÕES ESTRUTURAIS ENTRE O CONTO TRIO EM LÁ MENOR DE MACHADO DE ASSIS E A 6ª SINFONIA DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

INTERSEMIOTIC STUDY BETWEEN MUSIC AND LITERATURE: STRUCTURAL RELATIONS BETWEEN MACHADO DE ASSIS'S SHORT STORY *TRIO EM LÁ MENOR* AND LUDWIG VAN BEETHOVEN'S 6TH SYMPHONY

Salomão Alexandre Coelho

PPLSA-UFPA

Alessandra Fabrícia Conde da Silva

UFPA

Sílvia Helena Benchimol Barros

UFPA

Resumo

O objetivo deste artigo é refletir sobre a capacidade da música e da literatura em expressar sentimentos por meio de signos sonoros (música) e verbais (literatura) e da fusão entre ambos. Adotando uma metodologia analítico-interpretativa, abordamos a estrutura do conto *Trio em Lá menor*, de Machado de Assis, narrativa em quatro capítulos, intitulados com as expressões rítmicas de uma partitura musical, e a 6ª *Sinfonia* de Ludwig van Beethoven, denominada por ele de *Pastoral*, composta por cinco movimentos intitulados com frases sugestivas de contemplação, direcionadas ao ouvinte e à interpretação do músico executante. Por meio de abordagem comparativa, evidenciamos uma análoga relação estrutural entre as duas obras e propomos reflexão sobre as evidências referenciando, principalmente, os estudos de François Laplantine e Trindade (1996), Ernst Schurmann (1989) e Nikolaus Harnoncourt (1900).

Abstract

*This article aims to reflect on the capacity of music and literature to express feelings via sound (music) and verbal signs (literature) and the fusion between the two. Adopting an analytical-interpretative methodology, we address the structure of the short story *Trio em Lá menor* (*Trio in A minor*) by Machado de Assis, a narrative in four chapters titled with the rhythmic expressions of a musical score, and Ludwig van Beethoven's 6th Symphony, which he called *Pastoral*, composed of five movements titled with phrases suggestive of contemplation, directed to the listener and to the interpretation of the performing musician. By means of a comparative approach, we highlight an analogous structural relationship between the two works and propose reflection on the evidence, referencing mainly François Laplantine and Trindade (1996), Ernst Schurmann (1989), and Nikolaus Harnoncourt (1900).*

Palavras-chave:

Música; literatura; *Trio em Lá menor*; Beethoven; música programática.

Keywords:

Music; literature; Trio em Lá menor; Beethoven; programme music.

INTRODUÇÃO

Partindo de uma análise intersemiótica entre literatura e música,¹ este estudo tem como base o conto *Trio em Lá menor*, de Machado de Assis, cuja estrutura textual remete à forma sonata da música clássica. Em um movimento inverso, toma-se como objeto a *6ª Sinfonia* de Ludwig van Beethoven, intitulada por ele de Pastoral, reconhecida como exemplo de música programática/descritiva. Assim, propõe-se uma investigação das relações intersemióticas entre essas duas linguagens artísticas. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de cunho bibliográfico, cujas categorias de análise dialogam com autores das áreas da literatura e da música.

Entre música e literatura há uma certa consorciação intersemiótica, ambas são linguagens sonoras, sob certo aspecto. Embora Ernert F. Schurmann (1989 p. 10), considere que conceituar a música como linguagem está sujeito a controvérsias, posto que, para alguns autores, a linguagem precisa ser discursiva - prerrogativa que se aplica à linguagem verbal - há os que, segundo ele, acreditam que "linguagem" compreende todos os códigos que expressam ideias e sentimentos. Imagem, cor, gesto e som compartilham o estatuto de linguagem na

medida em que permitem interlocuções e traduzem sentidos suscetíveis à interpretação humana por meio do seu potencial comunicativo não-verbal. Levando em consideração esse pressuposto de Schurmann (1989), podemos afirmar que a música é uma linguagem completa e complexa. Sobre o diálogo musical, Harnoncourt (1993) nos diz que

É sempre bom lembrar que precisamente as contradições - que, muitas vezes, são só aparentes - podem nos revelar as diversas abordagens possíveis de um determinado assunto. Somente os temas e pensamentos mais simples ou superficiais se prestam a uma definição do tipo "isto ou aquilo" - sendo que mesmo estes acabam, amiúde, por exibir uma complexidade maior, quando refletimos mais profundamente sobre eles (Harnoncourt, 1993, p. 9).

Essa ambivalência presente na linguagem musical nos obriga a uma investigação mais profunda, para a qual se impõe mostrar a simbiose existente entre música e literatura - linguagem não verbal e verbal - e tecer a analogia entre elas. Schurmann (1989, p. 10) define linguagem como tudo o que possa expressar sentimentos. Abaixo apresentamos um quadro comparativo entre linguagem verbal e linguagem musical proposto pelo autor.

| Linguagem verbal | Música tonal |
|--|--|
| 1) Uma voz se move no universo dos <i>fonemas</i> (<i>timbres</i>) de tal forma que da articulação deste resultem os monemas. | 1) Uma ou várias vozes descrevem trajetórias no espaço mélico de tal forma que da articulação das diversas alturas sonoras atingidas resultem as tríades. |
| 2) Os monemas tornam-se portadores de <i>significado</i> , uma vez que se lhes atribui um potencial de <i>referência</i> aos elementos de um <i>universo de denotação</i> . | 2) As tríades, concebidas como funções tonais, tornam-se portadores de sentido, vindo a constituir os elementos de um espaço tonal. |
| 3) A articulação dos monemas conduz a uma articulação análoga a dos significados, resultando deste processo os <i>sintagmas</i> . | 3) A articulação das tríades não é outra coisa além de uma articulação das funções tonais, resultando desta as <i>cadências</i> . |
| 4) Os sintagmas, ou articulação de vários sintagmas, dão origem aos atos de fala, os quais como unidade do discurso verbal, de acordo com sua extensão, podem assumir a forma de <i>frases</i> e <i>períodos</i> . | 4) As cadências, ou as articulações de várias cadências, dão origem aos atos de <i>musicar</i> , os quais, como unidade do discurso tonal, de acordo com sua extensão, podem assumir a forma de <i>frases</i> e <i>períodos musicais</i> . |

Quadro 1 - Comparação entre linguagem verbal e música tonal.

Fonte: Schurmann, 1989, p. 158.

Esse paralelo estabelece a denotação musical com seus signos como linguagem. Segundo Bonna (1982, p. 1), “a música é a arte de manifestar os diversos afetos de nossa alma mediante o som”. Essa concepção, comumente usada no processo de musicalização para definir o conceito de música, tem possibilidade de instaurar e expressar sentimentos distintos no ser humano. “A música é uma expressão do pensamento afetivo e sua função é simbólica, posto que revela e traduz uma época, um fato, ou outro objeto qualquer, de forma que é possível afirmar que seu aspecto crucial é [...] sua capacidade em compreender ‘pelo coração’”.

Em suma, a linguagem musical (puramente sonora) tem autonomia discursiva, pois suscita sentimentos diversos através de signos audíveis, e exerce sobre o dileitante efeitos comunicativos, os de instaurar sensações diversas. A música como linguagem se contrapõe ao pensamento autotélico que restringe a estrutura ao rigor musical, ou seja, música pela música. Vejamos uma definição mais abrangente. Segundo Adorno,

A música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento. Ela desperta a dança das deusas, ressoa da flauta de Pã, brotando ao mesmo tempo da lira de Orfeu, em torno da qual se congregam saciadas as diversas formas do instinto humano (Adorno, 1982, p. 173).

Diante dessas definições, assentimos que a música pode manifestar-provocar múltiplos sentimentos. Sensações diversas também ocorrem quando lemos um livro ou sentimos determinadas fragrâncias que nos suscitam reminiscências. Analogamente, tais sensações podem ser provocadas pela acuidade e sensibilidade do compositor ou autor, aspectos que perpassam por um talento bastante subjetivo e técnico. Para alcançar esse propósito, ele precisará utilizar diversas formas de linguagens: a verbal, na função de escritor; a musical, na função de músico. Vejamos um exemplo dessa relação no âmbito musical, segundo a concepção de Schurmann:

Ao ouvir atentamente, por exemplo, uma obra como “Siegfried-Idyll” de Richard Wagner, notar-

se-á que esta música, concebida por Wagner como saudação para sua mulher Cosima, por ocasião do nascimento de seu filho Siegfried, sem a interferência de qualquer verbalização, constitui um imenso poema sobre uma ampla gama de sentimentos que envolvem amor, gratidão, orgulho paternal e confiança num futuro grandioso, muito mais do que poderia ser expresso por uma simples ação como beijo (Schurmann, 1989, p. 11).

Essa odisseia pelos sentimentos, expressos de uma forma não verbal, só é possível, graças à amplitude da linguagem musical, tão densa, completa e expressiva quanto pode ser a linguagem verbal, o que nos leva a questionar: o quanto a música pode nos comunicar? Qual quadro pintamos em nossa mente ao sermos penetrados pelos sons articulados de uma música? Que histórias podemos criar a partir da música? A literatura, por meio de seus signos verbais, tem o potencial de nos conduzir a um estado de contemplação. O mesmo ocorreria com a música, por meio do som, da melodia? O que a letra (signo verbal) de uma música, compatibilizada com o signo sonoro é capaz de transmitir? A música, assim como outras artes, “fala”, comunica-nos algo, podendo narrar também uma história. Em sua essência, é uma linguagem que tem a capacidade de despertar sensações diversas. Ela também argumenta e constrói significados simbólicos, atuando como discurso sonoro, revelando um caráter descritivo e representativo.

Os signos musicais (notas, intervalos consonantes e dissonantes, ritmos etc.) criam formas simbólicas sonoras que despertam sensações sinestésicas dando certo sentido para o ouvinte a partir da faculdade da audição. Segundo Adorno (1982, p. 173), a música instaura, ao mesmo tempo, a eclosão imediata do instinto humano e a competência própria para o seu apaziguamento, em torno da qual se congregam saciadas as diversas formas das ações instintivas próprias do ser humano. François Laplantine e Liana Trindade (1996) explicam sobre a distinção entre signos e símbolos:

[...] enquanto os signos estão diretamente referidos aos objetos, formas, imagens concretas ou abstratas que apontam para uma direção única e conhecida, os símbolos são polissemânticos e polivalentes, aparando-se também no referencial

significante que lhes propicia os sentidos, os quais contêm significações afetivas e são mobilizadores dos comportamentos sociais. A eficácia dos símbolos consiste nesse caráter mobilizador e promotor das experiências cotidianas: os símbolos permitem a cura de doenças psicossomáticas e fazem emergir emoções como raiva, violência, nostalgia e euforia (Laplanche; Trindade, 1996, p. 6-7).

ora liberando a consciência, ora colocando a sua sintaxe como moldura que se interpõe entre nós e o mundo real. A expressão de nossos pensamentos é circunscrita pelas limitações da linguagem. Ao povoar o mundo de signos, dá-se um sentido ao mundo, o homem educa o mundo e é educado por ele, o homem pensa com os signos e é pensado pelos signos, a natureza se faz paisagem e o mundo uma “floresta de símbolos” (Plaza, 2003, p. 19).

São exemplos do potencial mobilizador do signo sonoro as reações de extrema emoção a que podemos ser acometidos ao escutar uma sinfonia, uma obra sacra; o estado de quase torpor que alguns experimentam diante de composições que, mesmo sem o acompanhamento da linguagem verbal, têm o poder de nos relaxar terapeuticamente e nos remover de estados de ansiedade. Outras sensações inversas podem, também, ser suscitadas por combinações mais vibrantes com a faculdade de despertar, estimular. Na literatura, alguns consagrados autores se apropriaram de elementos musicais específicos dessa linguagem para compor suas obras, como Machado de Assis no conto *Trio em Lá menor*, ou Tolstói no curto romance *Sonata a Kreutzer*, ou mesmo Mady Benoliel Benzecry no poema *Alegretto de Roçassine*. Essa similaridade metafórica é possível devido à polissemia das palavras que enriquece a obra, abrindo um leque de interpretação aos leitores e ouvintes. Ao nos referirmos às possibilidades interpretativas e as formas como palavras e sons podem resultar subjetivamente e diferentemente para cada ouvinte/leitor, adentramos no âmbito da tradução. E quando os signos mudam, penetramos no complexo âmbito da intersemiose.

Para entender o conto machadiano e suas notações musicais, procuramos compará-las às presentes na 6ª *Sinfonia* de Beethoven, ocasionando o entrelaçamento de gêneros e linguagens. De acordo com Júlio Plaza,

[...] como sistema-padrão organizado culturalmente, cada linguagem nos faz perceber o real de forma diferenciada, organizando nosso pensamento e constituindo nossa consciência. A mediação do mundo pelo signo não se faz sem profundas modificações na consciência, visto que cada sistema-padrão de linguagem nos impõe suas normas, cânones, ora enrijecendo,

A relação entre a linguagem, a percepção da realidade e a consciência humana é influenciada por regras convencionadas pelo “sistema-padrão” cultural. Esse sistema tem signos específicos para descrever emoções ou fenômenos nos levando a entender e interagir de diversas formas com o mundo. O simbólico converte o mundo em “floresta de símbolos” a partir de diferentes combinações de signos e da interação com significados e representações da linguagem musical, ou qualquer outra no âmbito das artes, criando um horizonte de interpretações que traduzem ideias metafísicas e permitem diálogo entre as artes – a Intersemiose. Neste sentido, “podemos considerar inicialmente a intersemiose como a articulação sinérgica entre diferentes sistemas sónicos, incluindo as diversas modalidades de arte como a música, o teatro, a dança, o cinema, a literatura etc” (Penna, 2013, p. 3).

LITERATURA E MÚSICA, UMA RELAÇÃO SIMBIÓTICA PERFEITA

Ao longo da história das artes, a música se entrelaça com a literatura. No livro de *Salmos* aparece 71 vezes a palavra *Selá*,² cuja etimologia e significado são incertos, mas pode representar um interlúdio³ entre as declamações dos versos. A ocorrência pode ser encontrada nos *Salmos* 3, 24, 46, entre outros. Considerando essa definição histórica, é possível afirmar que a música teria o papel de evidenciar a dramaticidade do texto ou estabelecer ritmo à declamação. Machado de Assis no conto *Trio em Lá menor*, utiliza-se de elementos musicais formais característicos para composições instrumentais, mais especificamente a sonata, para dar ritmo e fazer a marcação do andamento de sua

Sonata No. 8 "Pathétique"

2nd Movement



Figura 1 - Trecho do *Adagio cantabile*. Beethoven, Sonata nº 8 "Pathétique": op. 13, 2nd Movement, 1798. Compassos 1- 4. Projeto Mutopia, 2003.⁴
Fonte: Site Cantorion.⁵

composição.

O conto *Trio em Lá menor* apresenta quatro capítulos, cujos títulos, assim como o atribuído ao conto, referenciam elementos da teoria musical. Além disso, há os capítulos intitulados: *Adagio cantabile*, *Allegro ma non troppo*, *Allegro appassionato* e *Minueto*. O conto narra o dilema de Maria Regina, personagem principal, que oscilava entre dois pretendentes, Maciel de 27 anos e Miranda de 50 anos. O coxear de sentimentos de Maria Regina enfadou seus pretendentes, que partiram sem desposá-la.

Em uma partitura, como mostra a Figura 1, há uma indicação do compositor na parte superior esquerda da peça musical que determina o andamento, o pulso em *rpm* da obra.

Podemos nos valer da observação das relações entre os elementos da linguagem musical para respaldar que é a forma, *trio sonata*⁶ que Machado de Assis utiliza para seu enredo. No entanto, percebe-se modificação na forma, acrescentando uma gama de impressões subjetivas aos fenômenos musicais. A sonata é a forma utilizada no conto *Trio em Lá menor* - apesar desta classificação parecer clara, considerando que o autor coloca a protagonista Maria Regina, a pianista, e seu pretendente Miranda, como grandes apreciadores desse gênero musical. Essa constatação nos conduz a compreender o que são "formas" e a distinção entre *sonata* e *forma-sonata*. O mesmo deve ocorrer com *minueto* e *forma minueto*. Para melhor entendermos, vejamos o quadro 2:

| Sonata clássica | Sonata no conto <i>Trio em Lá menor</i> |
|--------------------------------------|---|
| I Movimento Rápido (forma-sonata) | I Movimento <i>Adagio cantabile</i> |
| II Movimento Lento | II Movimento <i>Allegro ma non troppo</i> |
| III Movimento Dançante (minueto) | III Movimento <i>Allegro appassionato</i> |
| IV Movimento <i>Presto (allegro)</i> | IV Movimento <i>Minueto</i> |

Quadro 2 - Comparação entre a sonata clássica e a sonata do conto *Trio em Lá menor*.

Fonte: Grout; Palisca, 2001. Assis, 2019, p. 617.

Machado de Assis constrói seu conto *Trio em Lá menor* inspirando-se na forma concreta da sonata clássica. No entanto, observa-se uma diferença significativa em relação ao modelo tradicional: enquanto a sonata instrumental clássica é composta por quatro movimentos, sendo o minueto o terceiro, Machado rompe com essa convenção estrutural ao deslocar o minueto para o quarto e último movimento de sua narrativa. Com esse gesto, o autor não apenas adapta a estrutura musical à literatura, mas também a reinventa, promovendo uma releitura crítica com criatividade, da forma musical tradicional.

Consideramos se essa troca não teria sido intencional, uma vez que o autor demonstrou grande conhecimento musical, dos elementos musicais e suas formas, como se evidencia em *Dom Casmurro*, por exemplo, quando o escritor cita a ópera no capítulo IX: “Não seria nenhuma impropriedade afirmar que a proximidade entre a obra de Machado de Assis e a música deve-se, em grande parte, à sua carreira jornalística”, segundo afirma Soares (2008, p. 155).

Por ocasião do advento do sistema diatônico⁷ torna-se possível estruturar as criações musicais em formas. Segundo o *Novo Dicionário Aurélio* (Ferreira, 2009), as formas são os limites exteriores da matéria de que é constituído um corpo, e que conferem a este um feitio, uma configuração, um aspecto particular: na música, é a estrutura, o plano de uma composição.

Com a origem das formas nas obras musicais, as peças passaram a ter um arcabouço metódico. A forma-sonata, por exemplo, surgiu no início do Classicismo, em meados do século XVIII. Embora não se saiba quem foi seu criador, Roland de Candé (2001, p. 509) afirma que a sonata em sua origem era uma peça “soada”, ou seja, produzida para ser tocada por instrumento, diferente das peças cantadas. No Barroco, o termo “sonata” foi usado para definir qualquer gênero puramente instrumental – assim como a “cantata” era um gênero vocal. É a Haydn, Mozart e Beethoven que se deve a ampliação da forma e sua consolidação definitiva.

A partir deles, a forma-sonata tornou-se o molde habitual para os primeiros movimentos de sinfonias, concertos, quartetos e, claro, sonatas.⁸ Para melhor fazermos esta distinção, vejamos o conceito de Candé:

O conceito de forma é ambíguo, pois confunde duas noções complementares, que Riemann chamava de “forma concreta” e “forma abstrata”. A forma concreta, a *gestalt* alemã, é a configuração global da obra, a expressão de sua identidade, o que define uma suíte, uma sonata, uma cantata, uma ópera... A forma abstrata é a estrutura interna de uma composição: fuga, variação ou rondó (estrofe/refrão), por exemplo. Vê-se que uma forma concreta pode utilizar várias formas abstratas em suas diferentes partes, ou então confundir-se com uma delas (Candé, 2001, p. 505).

Podemos assim dizer que sonata é a forma concreta de uma peça musical, enquanto a “forma-sonata” é a estrutura abstrata de outras formas concretas, tais como o concerto, sinfonia e sonatas. A música que acompanha uma história, em um filme, por exemplo, torna as cenas mais emocionantes. Os diretores musicais cinematográficos se preocupam em empregar a música apropriada a cada cena para que, associadas às múltiplas linguagens, corroborem à construção dos sentidos e das emoções. Como na escrita literária não é possível determinar a música de forma objetiva, o que se ouve é subjetivo e singular, variando conforme a experiência social, os hábitos e o repertório cultural de cada indivíduo.

Machado de Assis tenta evitar as birrefringências, delimitando os movimentos da sonata da seguinte forma: primeiro movimento, *adagio cantabile* (lento e majestoso, literalmente, “à vontade”, 66-76 bpm). *Adagio* significa algo de forma comodamente. Em uma visão especulativa, podemos caminhar (ler) no primeiro movimento, ouvindo uma música suave. Vale ressaltar que a audição é subjetiva e idiossincrática, portanto, consideraremos uma perspectiva pessoal e consensual dos autores.

Quando Machado de Assis fixa o andamento, *adágio cantabile*, e a tonalidade Lá menor com o contexto do enredo, ele nos convida a musicalizar

as cenas de sua obra com uma música pesarosa que desperta compunção. Nesse primeiro movimento, os protagonistas são apresentados. A visita dos namorados é rememorada em um ambiente de solidão; ouvimos, então, uma música singularmente peculiar, de profunda introspecção, captada a partir de um fragmento da obra machadiana:

Ao pé da cama, Maria Regina reconstruía agora tudo isso, a visita, a conversação, a música, o debate, os modos de ser de um e de outro, as palavras do Miranda e os belos olhos do Maciel. Eram onze horas, a única luz do quarto era a lamparina, tudo convidava ao sonho e ao devaneio. Maria Regina, à força de recompor a noite, viu ali dous homens ao pé dela, ouviu-os, e conversou com eles durante uma porção de minutos, trinta ou quarenta, ao som da mesma sonata tocada por ela: lá, lá, lá... (Assis, 2019, p. 616).

Nesse capítulo, a música de fundo tem aspecto melancólico e sombrio. Em seu devaneio, Maria Regina divaga entre as duas imagens masculinas que lhe despertam admiração. “O imaginário, como mobilizador e evocador de imagens, utiliza o simbólico para se expressar e existir e, por sua vez, o simbólico pressupõe a capacidade imaginária” (Laplantine; Trindade, 1996, p. 7). É o que Maria Regina realiza, evocando a imagem dos dois pretendentes. Segundo Laplantine e Trindade:

O imaginário, portanto, de maneira geral, é a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção. Ao contrário de Castoriadis, que afirma ser o imaginário a capacidade de “produzir” uma imagem que não é e nunca foi dada na percepção, consideramos que a imagem é formada a partir de um apoio real na percepção, mas que no imaginário o estímulo perceptual é transfigurado e deslocado, criando novas relações inexistentes no real. O imaginário faz parte da representação como tradução mental de uma realidade exterior. Percebida, mas apenas ocupa uma fração do campo da representação, à medida que ultrapassa um processo mental que vai além da representação intelectual ou cognitiva. A representação imaginária está carregada de afetividade e de emoções criadoras e poéticas (Laplantine; Trindade, 1996, p. 10).

O imaginário permeia todo o conto machadiano. Ele encerra o primeiro capítulo reproduzindo o som mental de Maria Regina (“lá, lá, lá”). Machado de Assis, no seu texto, revela ao leitor as imaginações da protagonista e o som mental resultante de sua *performance*. Sobre esse conceito, Paul Zumthor compreende que

[...] *performance* implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a *performance* manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. Que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a *performance* lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço, mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou aquilo com que o homem os representa). A poesia não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo: o objeto a ser fabricado não basta mais, trata-se de suscitar um sujeito outro, externo, observando e julgando aquele que age aqui e agora. É por isso que a *performance* é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença (Zumthor, 1997, p. 157).

A melodia da sonata executada para os dois homens fixou-se em sua mente como canção permanente; *earworm* (verme de ouvido), que ecoava lhe trazendo as emoções da presença das visitas amadas. A audição da sonata de Beethoven,⁹ a *Pathétique*, Op. 13 - II. *Adagio cantabile*¹⁰ nos daria plena noção dessa dinâmica, apesar de Machado de Assis não especificar a sonata executada. No entanto, com a indicação temática do capítulo - *Adagio cantabile* - a definição do ritmo e da tonalidade nos permite ouvir uma melodia lenta, de morosidade profunda. A contemplação imaginária dos amantes lhe revela beleza e defeitos fazendo-a perceber as imperfeições: “Os indivíduos produzem seus sonhos coletivos (mitos) e sonhos pessoais utilizando imagens que são registros transfigurados e sublimados de suas experiências individuais”

(Laplantine; Trindade, 1996, p. 6).

A música no subconsciente de Maria Regina parece suave. Tudo indica que era, de fato, suave, pois, quando executada, sua avó cochilou: “Maria Regina conversou alegremente com eles, e tocou ao piano uma peça clássica, uma sonata, que fez a avó cochilar um pouco” (Assis, 2019, p. 616). Reflexos dos sons do piano surgem em sua mente forçando-a a cantarolar a melodia de sua sonata.

Entre alguns músicos tonais, há noções sobre serem as músicas compostas em tonalidade menor, composições tristes e as de tonalidades maiores, alegres. Não obstante, não podemos categoricamente afirmar que a tonalidade menor é a essência da denotação sorumbática ou a profundidade do romantismo. Para melhor entendermos essa questão, consideremos, por exemplo, que peças de tonalidade menor, mas com elementos contrapontísticos e de ritmos vivos, podem nos transmitir alegria, como no caso de muitos carimbós, rock e sinfonias.

Esses elementos e ritmos fugazes, pontuados, representam vivacidade e alegria. Em contraste, há músicas de tonalidade maior que levam a profundos sentimentos melancólicos. É importante frisar

que estamos tratando de música tonal. Machado de Assis pontua a tonalidade do seu conto em Lá menor.

No segundo capítulo do conto, *Alegro ma non troppo* (andamento alegre, rápido, mas sem exagero, 90-100 bpm), a cena é mais enérgica. Maria Regina sai para passear com sua avó quando um garoto desatento atravessa na frente de sua carruagem. Emerge a figura do herói. Maciel surge como salvador, galgando maior admiração de Maria Regina, conforme discorre o narrador:

II ALLEGRO MA NON TROPPO

No dia seguinte a avó e a neta foram visitar uma amiga na Tijuca. Na volta a carruagem derribou um menino que atravessava a rua, correndo. Uma pessoa que viu isto, atirou-se aos cavalos e, com perigo de si própria, conseguiu detê-los e salvar a criança, que apenas ficou ferida e desmaiada. Gente, tumulto, a mãe do pequeno acudiu em lágrimas. Maria Regina desceu do carro e acompanhou o ferido até à casa da mãe, que era ali ao pé (Assis, 2019, p. 617).

A obra de Beethoven, *Symphony nº 4 in B-Flat Major, Op. 60 - IV. Allegro ma non troppo*,¹¹ poderia ser tomada como trilha sonora desse movimento

Figura 2 - Trecho do IV. *Allegro ma non troppo*. Beethoven, *Symphony nº 4 in B-flat Major: op. 60*. 1798. Compassos 1- 7. Projeto Mutopia, 2003.

Fonte: Site Cantorion.¹²

específico, cuja música deve ser enérgica, viva, alegre.

Tambores e tímpanos se coadunam com o trotar dos cavalos que puxam a carroça onde está Maria Regina. Entram os metais, dando densidade sonora à cena. Subitamente, irrompe o perigo. Na música, as escalas são executadas de forma curta e rápida; o herói entra em ação; há aceleração no movimento - a criança ferida, o desespero, a multidão. Toda massa orquestral, corrobora a expressão sonora destes sentimentos - cordas, madeiras, metais, percussão. Há, por Maria Regina, a contemplação do herói, encantamento e gratidão. Paixão emerge de seu olhar. “Maria Regina não via nada, via-o apenas, via principalmente a ação que acabara de praticar, e que lhe punha uma auréola. Compreendeu que sua natureza generosa saltara por cima dos hábitos pausados e elegantes do moço, para arrancar à morte uma criança que ele nem conhecia” (Assis, 2019, p. 617).

No terceiro capítulo, denominado de *Allegro appassionato*, o narrador deixa transparecer o tédio; o encantador Maciel agrada mais a avó que a própria Regina: “Maria Regina ia descambando da admiração no fastio; agarrava-se aqui e ali, contemplava a figura jovem de Maciel, recordava a bela ação daquele dia, mas ia sempre escorregando; o fastio não tardava a absorvê-la” (Assis, 2019, p. 619). Fica evidente que as virtudes heroicas, sucumbem ante os maus hábitos dos mexericos cotidianos. Maciel conhecia a vida da sociedade “e apontou mais três, comparou depois as cinco, deduziu e concluiu” (Assis, 2019, p. 619). Quando Maciel se expõe, se dando a mexericos com a avó, Maria Regina passa a comparar os dois pretendentes. O narrador revela a acidez e a tez dura, egoísta e má de Miranda, em contraposição ao seu porte fino, que Maria Regina admirava; ela gostava de ouvi-lo, não de contemplá-lo, o oposto de Maciel. A obra de Beethoven *Op. 132, V. Allegro appassionato*, em Lá menor, poderia com



Figura 3 - Trecho do V. *Allegro appassionato*. Beethoven, Quarteto para dois violinos, viola e violoncelo em Lá menor: op. 132, 1825. Compassos de 1-5.
Fonte: Site Musescore.¹³

graciosidade ser a trilha sonora desse capítulo.

Esse terceiro capítulo (movimento) do conto machadiano é de causar estranheza, assim como o *Allegro appassionato* de Beethoven, que tem desenvolvimento melancólico, com ritmos sincopados e deslocando-se em ondas expressivas e crescentes em compassos, com agressividade dissonante, revelando violência e paixão. Não podemos afirmar se há algum paralelo entre o conto *Trio em Lá menor*, de Machado de Assis e o *Allegro appassionato*, de Beethoven; mas, certamente, cabe apontar grande similitude entre as obras, entre as linguagens verbais e sonoras de ambas. O movimento *Allegro appassionato*, de Beethoven, é o quinto movimento (capítulo) do *Quarteto de Cordas em Lá menor*, op. 132. O tom em Lá menor é a primeira semelhança com o conto machadiano *Trio em Lá menor*. O quarteto foi escrito para ser executado, como o próprio nome indica, por quatro instrumentos de corda. No conto machadiano, a narrativa desenvolve-se com quatro personagens principais, tendo sido a obra escrita no compasso $\frac{3}{4}$.¹⁴ O compasso ternário possui três pulsos, sendo um forte e dois fracos, e o conto retira a quarta personagem da sala, sugerindo que a avó se preparou para cochilar, evidenciando Maria Regina como protagonista, divagando entre ficção e o real.

No terceiro movimento, surge a inventividade de Machado de Assis. Segundo as leis formais, o terceiro movimento de uma sonata seria o minueto, no entanto, o autor o adianta para o quarto movimento. O movimento *Allegro appassionato* (andamento alegre, com ardor, apaixonado) passa sem nenhum fato extraordinário. Parece-nos que isso se faz necessário para a acareação dos dois indivíduos realizada na mente de Maria Regina, que se coloca a fazer comparações cruéis entre seus pretendentes, o que a leva a inundar-se ainda mais na indecisão, conforme relata o narrador:

Miranda aproximou-se do piano. Ao pé das arandelas, a cabeça dele mostrava toda a fadiga dos anos, ao passo que a expressão da fisionomia era muito mais de pedra e fel. Maria Regina notou a graduação, e tocava sem olhar para ele; difícil coisa, porque, se ele falava, as palavras entravam-lhe tanto pela alma, que a moça insensivelmente levantava os olhos, e dava logo com um velho

ruim. Então é que se lembrava do Maciel, dos seus anos em flor, da fisionomia franca, meiga e boa, e afinal da ação daquele dia. Comparação tão cruel para o Miranda, como fora para o Maciel o cotejo dos seus espíritos. E a moça recorreu ao mesmo expediente. Completou um pelo outro; escutava a este com o pensamento naquele; e a música ia ajudando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada. Assim Titânia, ouvindo namorada a cantiga do tecelão, admirava-lhe as belas formas, sem advertir que a cabeça era de burro (Assis, 2019, p. 621).

Maria Regina, em sua digressão, percebe que ambos são incompletos. Laplantine e Trindade (1996) explica que o declínio do herói acontece quando a ambiguidade se estabelece:

Nessa fase final do romance, instaura-se o domínio do ilusório que conduz à decadência e à morte do herói. O ilusório opõe-se ao imaginário e conduz à degradação da imaginação e do real. A ilusão caracteriza-se essencialmente pela imprecisão, ambiguidade, confusão de discursos, perda da lógica interna do imaginário, codificado através da coerência de um discurso prático e do jogo de deslocamentos e transfigurações, que tem como fundamento último o real de um passado ou de um futuro. Existe a ilusão quando o objeto do desejo é indefinido ou quando é negado qualquer objeto preciso que faça parte do domínio do real ou do imaginário contextualizado (Laplantine; Trindade, 1996, p. 9-10).

Temas próprios e distintos para cada personagem são ouvidos; então, finalmente, decorre o quarto movimento, o minueto (andamento para dança, com compassos bem marcados, compasso ternário). O termo significa “dança de passos miúdos”, do francês *menus*, contudo, existem grandes divergências quanto ao andamento do minueto, se rápido ou *moderato*. Não discutiremos essa questão, apenas pretendemos nos ater ao caráter subjetivo dessa dança. Para Nikolaus Harnoncourt,

Todas as cores da paleta expressiva poderiam potencialmente se exaurir nos três movimentos de forma sonata – allegro, adágio, allegro; o minueto, entretanto, introduziu um elemento novo: a expressão corporal. Nos três movimentos da sonata convencional, o efeito musical é atingido por meio de um diálogo estilizado, derivado de retórica; o minueto acrescenta o elemento

| Minueto A ¹ | Minueto B (TRIO) | Minueto A ² |
|--|---|--|
| Seção do minueto- termina na tonalidade da tônica. | Trio (minueto II) Contrastante, geralmente em tonalidade diferente da anterior | Seção do minueto novamente, dessa vez sem repetição. |

Quadro 3 - Forma estrutural do Minueto.

Fonte: Bennett, 1986, p. 42.

pantomímico. Esta linguagem corporal, oriunda da dança, pode transmitir de forma incomparável a eterna oposição entre o sonho e a realidade, entra a mais enérgica vitalidade e a mais íntima sensibilidade... (Harnoncourt, 1993, p. 126).

As considerações de Harnoncourt são apropriadas para representar a bifurcação dos sentimentos de Maria Regina. Machado de Assis deixa por último o movimento mais carregado dos conceitos metafóricos, o minueto. Assim como a sonata tem formas concretas e abstratas, o minueto também as possui. Sabemos que a dança minueto é a forma concreta e a esquematização, a forma abstrata. Consideremos o esquema minueto acima (Quadro 3).

Visto na forma abstrata, o minueto, no tema B, é executado por um trio de instrumentos que geralmente são de cordas, sendo intercalados pela orquestra, numa espécie de diálogo com perguntas e respostas. Parece que o compositor pretende, de alguma forma, evidenciar os instrumentos. Ele os destaca na massa orquestral; quer ouvi-los separadamente. O título do conto *Trio em Lá menor* é polissemântico, visto que, na linguagem musical, trata-se de uma composição para três instrumentos e, no enredo literário, três personagens principais compõem a narrativa formando um triângulo amoroso, o que nos leva a considerar o paralelo tripartite entre o conto e a composição musical. O mesmo acontece com Regina em seu sonho. O narrador relata:

Sonhou que morria, que a alma dela, levada aos ares, voava na direção de uma bela estrela dupla.

O astro desdobrou-se, e ela voou para uma das duas porções; não achou ali a sensação primitiva e despenhou-se para outra; igual resultado, igual regresso, e ei-la a andar de uma para outra das duas estrelas separadas. Então uma voz surgiu do abismo, com palavras que ela não entendeu.

- É a tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá... (Assis, 2019, p. 622).

A postergação do minueto, que migrou do terceiro capítulo para o quarto, permite-nos considerar a possibilidade do escritor Machado de Assis conhecer bem, tanto a forma concreta quanto a abstrata do minueto. É evidente no seu texto que esse minueto não é alegre.

Maria Regina está absorta em seus pensamentos, momentos de alegria e tristeza apertam-lhe o coração, o som no fundo é melancólico. Uma valsa triste a conduz à sensação de desgosto. Essas evidências sonoras são percebidas em alguns minuetos de Mozart e Beethoven. O narrador alude à ambiência musical que instou o coração e as mãos de Maria Regina durante todo o conto: "É a tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá..." (Assis, 2019, p. 622).

Sabemos ser impossível uma audição orquestral¹⁵ desse trio sonata em Lá menor, de Machado de Assis. Resta-nos o caminho especulativo como tentativa de definir o que de fato o autor ouvia enquanto compunha e, certamente, esbarraremos na amplitude da ambiguidade sonora e textual presente na obra. Quando lemos *Trio em Lá menor*,

não captamos nada de concreto. Talvez apenas sugestões de sons internos em nosso subconsciente. Soa, em nosso interior, a orquestra dos sentimentos; só podemos de alguma forma imaginar o som, acreditando que Machado de Assis compôs música apenas escrevendo um texto verbal. É irrealizável a discussão sonora da obra machadiana de forma ordenada e definitiva. Segundo Nikolaus Harnoncourt (1993, p. 11), “o fenômeno sonoro é algo que escapa a qualquer descrição”. Arthur Schopenhauer (2005), considera a música uma arte grandiosa que atua dentro do homem, sendo uma linguagem comum intuitiva:

Trata-se da música. Esta se encontra por inteiro separada de todas as demais artes. Conhecemos nela não a cópia, a repetição no mundo de alguma ideia dos seres; no entanto é uma arte tão elevada e majestosa, faz efeito tão poderosamente sobre o mais íntimo do homem, é aí tão inteira e profundamente compreendida por ele, como se fora uma linguagem universal, cuja distinção ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo – que decerto temos de procurar nela mais do que um *exercitium* [...] (Schopenhauer, 2005, p. 336).

Machado de Assis soube magistralmente inserir signos simbólicos da teoria musical na literatura e revelar o metafísico numa tentativa, talvez, de projetar ou suscitar sons internos do leitor. Na música, temos as “músicas programáticas” que apresentam um programa escrito que induz o ouvinte a contemplar uma imagem, ou ações da natureza, verdadeiras prosopopeias de sons. Em um trabalho intitulado *Devaneio e Tragédia em Sinfonia Fantástica de Berlioz: O Espírito Noturno*, Alessandra Conde da Silva, Joel Cardoso e Salomão Coelho comentam sobre o gênero música programática:

Há um gênero musical chamado de música programática, isto é, música que segue uma fábula, que conta uma história. Em realidade, o autor para cada movimento atribui feixes de ações e personagens que as executam, descrevendo ainda espaços significativos. Dito de outra forma, há uma fábula não enredada, cabendo ao leitor/ouvinte a construção mental da narrativa. Trata-se do material pré-literário a ser ordenado, elaborado na construção da intriga (Conde-Silva;

Silva; Coelho, 2022, p. 327).

Para Harnoncourt, há um entrelaçamento entre gêneros e métodos, outra forma acentuada de intersemiose, o que nos leva a pensar no conceito da música programática:

Desde épocas muito antigas tentou-se utilizar a música para reproduzir ideias extramusicais; este domínio anexo à música não deve ser desprezado; os gêneros e os métodos mais diversos se entrelaçam e nem sempre são fáceis de serem separados; pode-se, contudo, distinguir quatro orientações principais: imitação acústica – representação musical de imagens – representação musical de pensamentos ou sentimentos – a linguagem dos sons. O encanto particular desta música reside no fato de que tudo isto é transmitido sem texto, por meios puramente musicais (Harnoncourt, 1988, p. 148).

Nikolaus Harnoncourt (1988), referindo-se à música instrumental com seus discursos sonoros cita os concertos barrocos do compositor Vivaldi:

A música de Vivaldi fala, pinta, expressa sentimentos, descreve acontecimentos e conflitos e tudo isto não ordenadamente, com elementos se sucedendo, mas simultaneamente interpenetrando-se, tal como o temperamento italiano da época barroca exigia de toda e qualquer teatralização da vida (Harnoncourt, 1988, p. 175).

Ludwig Van Beethoven, na 6ª Sinfonia,¹⁶ denominada por ele de *Pastoral*, dividida em cinco movimentos intitulados com frases sugestivas para a contemplação do ouvinte e inspiração ao músico executante, apresenta no programa um desenvolvimento musical com desfecho certo, representado através da retórica musical. Para Sekeff,

[...] embrenhado em emoções, expressões e em sensações com seu viés de criação de sentidos, estas últimas se sustentam na própria imanência da matéria sonora: Sinfonia n.6, Pastoral, 1808. Nos rascunhos a obra receberia o título de Sinfonia Característica: memórias da vida campestre. Por ocasião do trabalho pronto Beethoven aporia



Figura 4 - Trecho do I Movimento. *Allegro ma non troppo*. Beethoven, Sinfonia nº 6 em Fá maior, op. 68 "Pastoral". 1808. Compassos 1- 13. Domínio público.
Fonte: Site Cantorion.¹⁷

a significativa observação: "mais expressão de sensações do que pinturas" (Sekeff, 2009, p. 50).

O contexto principal dessa narrativa sinfônica é a vida campestre dos pastores que vivem em mundo bucólico.

No primeiro movimento (capítulo) da *Pastoral*,¹⁸ na forma-sonata, *Allegro ma non troppo*,¹⁹ Beethoven escreve em alemão "Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande", no cabeçalho da partitura, cuja tradução em português poderia ser "Despertar de sentimentos alegres diante da chegada ao campo". Segundo Nikolaus Harnoncourt,

É um erro bastante difundido acreditar que, para um músico, a partitura, a apresentação gráfica, seja meramente uma indicação que lhe mostra que notas devem ser tocadas, a que velocidade, com que intensidade e com que nuances expressivas. A notação, tanto das vozes separadas quanto da partitura completa, possui, além do conteúdo, puramente informativo, uma irradiação sugestiva, uma magia à qual nenhum músico sensível pode escapar, querendo ou não, tendo ou não consciência disto. (Harnoncourt, 1988, p. 219)

É o início da contemplação bucólica, fazendo audíveis os sons onomatopéicos orquestrais. Beethoven nos revela a Natureza tornando possível observarmos a similitude entre o conto machadiano e a sinfonia pastoral. No conto *Trio em Lá menor*, Machado de Assis invoca - segundo a nossa percepção digressiva -, subjetivamente, a música como fundo musical, uma trilha sonora para a dinâmica dos acontecimentos, dando ritmo e despertando sentimentos. Assim como Machado de Assis, que altera a estrutura da sonata mudando o minueto do terceiro para o quarto movimento, Beethoven acrescenta um movimento a mais na 6ª Sinfonia mudando sensivelmente a forma da sinfonia clássica, a saber: o primeiro, *Allegro ma non troppo*; o segundo, *Andante molto mosso*; o terceiro, *Scherzo* e o quarto, *Allegro* modificados respectivamente para *Allegro ma non troppo*; *Andante molto mosso*; *Scherzo*; e *Allegro*.

Beethoven sugere/desperta a alegria, induzindo o ouvinte a contemplar uma cena campestre, a alegria da chegada dos camponeses ao campo. O lirismo idílico faz-se evidente nesse primeiro movimento. A natureza é revelada - sol, campo, ar livre, pássaros cantando, ventos - e são produzidos efeitos similares permitindo a conexão do ouvinte ao imaginário mundo maravilhoso. Não há espaço

para tristeza diante da evocação da alegria.

No segundo movimento, *Andante molto mosso*,²⁰ intitulado *Szene am Bach*, cuja tradução para o português é *Cena no riacho*, ouve-se o som de águas, de modo similar ao murmúrio de um rio no início da execução do *Andante molto mosso*. Se Beethoven, ao falar de sua sinfonia, sugere que deveria ser quase como pintura, temos aqui o movimento que nos induz a uma contemplação pictórica de conversão intersemiótica. É possível, através da audição desse movimento da 6ª Sinfonia, traduzir de forma intersemiótica e metafísica, a fisionomia do lugar na percepção intuitiva do ouvinte, de acordo com a descrição realizada pelo

compositor, conforme podemos perceber na figura que revela a 6ª Sinfonia:

Os elementos bucólicos, traduzidos de forma sonora, não passam despercebidos na apreensão do ouvinte. Há uma ilustração (pintura) sonora idílica motivada a partir da audição desse movimento: “A imitação consciente da paisagem na música corresponde, historicamente, ao desenvolvimento da paisagem na pintura, que parece ter sido cultivada primeiramente pelos pintores flamengos da Renascença e evoluído para o principal gênero de pintura do século XIX” (Schafer, 1997, p. 152). Beethoven usa os instrumentos musicais para uma contrafação do canto do rouxinol, codornizes e cuco.

Scene am Bach.

Andante molto moto. ♩. 50

Flauto.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corni in B.

Violino I.

Figura 5 - Trecho do II Movimento. *Andante molto moto*. Beethoven, Sinfonia nº 6 em Fá maior, op. 68 “Pastoral”. 1808. Compassos 1- 4.
Fonte: Site Cantorion.²¹

Lustiges Zusammensein der Landleute.

Allegro. ♩. 108.

Flautl.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Figura 6. Trecho do III Movimento. *Allegro*. Beethoven, Sinfonia nº 6 em Fá maior, op. 68 “Pastoral”. 1808. Compassos 1- 13.
Fonte: Site Cantorion.¹⁷

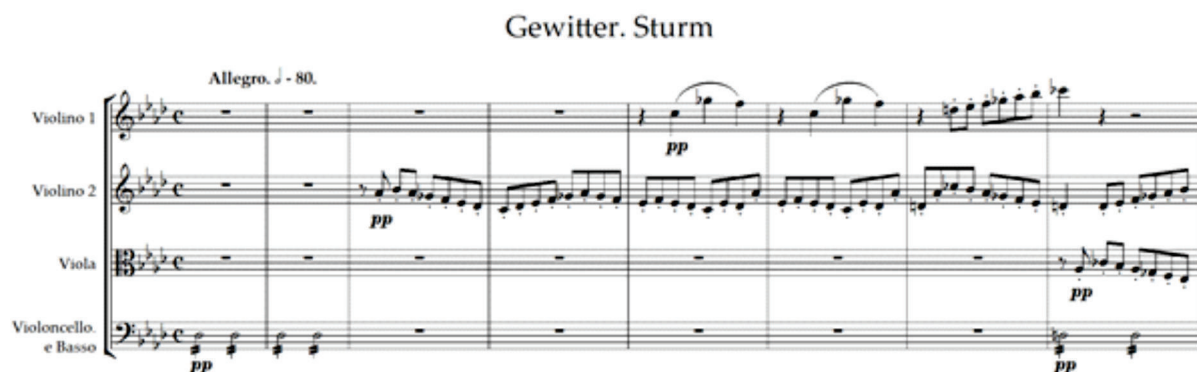


Figura 7. Trecho do IV Movimento. *Allegro*. Beethoven, Sinfonia nº 6 em Fá maior, op. 68 "Pastoral". 1808. Compassos 1- 8.
Fonte: Site Cantorion.²³

O terceiro movimento,²² *Allegro*, tem como epígrafe a frase "Feliz reunião de camponeses" ("Lustiges Zusammensein der Landleute", no original).

Neste movimento, um *Scherzo*²⁴ descreve os camponeses em seu cenário peculiar a dançar e a se divertir. Aqui, o compositor insere a imagem do homem, do camponês feliz na sua vida campestre, mas não sem preocupação, pois, vez ou outra, se ouve o anúncio da tempestade. Uma dança feliz perdura todo movimento, deixando anunciar a chegada da tempestade para o último momento quando as primeiras gotas caem. O terceiro movimento termina em Fá menor.

O quarto movimento, *Allegro*,²⁵ tem como epígrafe *Gewitter. Sturm*, cuja tradução para o português seria *Trovão e tempestade*.

Segundo Hector Belioz, a 6ª Sinfonia (A Pastoral, IV Movimento) de Beethoven apresenta:

[...] tempestade, relâmpago. Desespero de tentar dar ideia desta peça prodigiosa. É preciso ouvi-la para se conceber o grau de verdade e de sublimidade que a descrição musical pode atingir nas mãos de um homem como Beethoven. Escutai, escutai estas rajadas de vento carregadas de chuva, estes bramidos surdos dos baixos, o assobio agudo os flautins, que anunciam uma terrível tempestade preste a desencadear-se. A tempestade aproxima-se, alastra; um imenso movimento cromático, começando nos instrumentos mais agudos, abala a orquestra até ao âmago, apodera-se dos baixos, arrasta-os consigo, mas volta a subir, vibrando como furacão, que arrasta tudo à sua passagem. Depois irrompem os trombones, enquanto o trovão dos

timbales redobra de violência. Já não pode se tratar apenas de vento e chuva; é um cataclismo terrível, o dilúvio final, o fim do mundo (Belioz *apud* Grout; Palisca, 2001, p. 569).

A passagem do terceiro para o quarto movimento evolui sem mudança de tonalidade. Fá menor é a tonalidade que evocará o clima tempestuoso; cada frase musical, cada nota com sua dinâmica alcança o desejável atributo reflexivo e contemplativo da tormenta. Beethoven desperta o sistema cognitivo do ouvinte, fornecendo impressões sonoras através de toda massa orquestral, induzindo esse ouvinte às impressões externas. O quarto movimento, em razão dos sons que a tempestade produz, suscita aos ouvintes a rememoração dos já conhecidos sons. Assim como Machado de Assis, Beethoven altera as formas musicais sem desprezá-las. Ele procrastina o fim, adicionando o quinto movimento. Diante de todo ímpeto cataclísmico diluviano, raios solares perpassam as densas nuvens de chuva, eis aí o quinto e último movimento.

O quinto movimento é o *Allegretto*,²⁷ *Canção dos pastores. Sentimentos de graça após a tempestade* (*Frohe und dankbare Gefühle nach sturm*, no original)

Aqui, a flauta brilha (eco) como se fosse o sol aparecendo após a tempestade e o clarinete executa espécie de convocação, anunciando que o pior já passou; toda a tensão está mitigada pela modulação para Fá maior. Lentamente, tudo volta à normalidade: o arco-íris no fim de tarde e o pôr do sol. A sinfonia termina sem os rufados peculiares

HIRTENGESANG

Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.
Allegretto. $\text{♩} = 60$.

Figura 8. Trecho do V Movimento. *Allegretto*. Beethoven, Sinfonia nº 6 em Fá maior, op. 68 "Pastoral". 1808. Compassos 1- 10.
 Fonte: Site Cantorion.²⁸

dos *gran finales*, comuns em outras sinfonias de Beethoven.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O enxerto literário inserido por Beethoven na 6ª *Sinfonia*, intitulado cada movimento, ressalta a intenção expressiva e programática da obra, evidenciando a fusão entre música e literatura. Essa prática confere à sinfonia um caráter quase literário, guiando o ouvinte por uma experiência descritiva marcada por imagens sonoras que remetem à natureza e à vida campestre.

Nesse sentido, o texto permeado de afetividade coaduna com a experiência do ouvinte, impulsionando-o a perceber a sonoridade da orquestra e a transformar o som em imagens subjetivas, construindo assim o sentido daquela música. Surge, desse modo, um complexo representativo, determinado pelo texto verbal, que por sua vez orienta e amplia a significação sonora da narrativa musical.

O conto *Trio em Lá menor*, estruturado como uma sonata, tendo seus capítulos dialogando

com os códigos musicais e sendo tematizado com descrições próprias da linguagem musical, revela a genialidade de Machado de Assis, que transpõe os limites da literatura tradicional, propondo uma leitura marcada pela dinâmica rítmica e simbólica, impetrando uma nova estética a fim de oferecer uma experiência subjetiva. Evidencia-se, assim, como a escrita musical pode servir como modelo organizador, carregado de elementos expressivos na literatura. Nesse sentido, conforme aponta Schurmann (1989), embora a música não seja linguagem no sentido estrito do discurso verbal, ela compartilha com a literatura uma organização semiótica que permite significações complexas.

É inegável a faculdade que tem a música de nos provocar a imaginação. Ela sempre nos diz algo. Sentimentos são irremediavelmente mobilizados pela articulação de sons. Nikolaus Harnoncourt (1993, p. 149) explica que a música, desde épocas antigas, sempre tentou reproduzir ideias extramusicais, pensamentos ou sentimentos, ruídos de animais etc. Segundo ele, "a música programática consiste em representar musicalmente pensamentos ou ideias por meio de associações assaz complicadas." A literatura,

por sua vez, com elementos prosódicos, como a melodia da fala, duração, entonação, tessituras entre outros, pode, similarmente, nos conduzir a uma dimensão subjetiva.

Conforme observamos, há um consórcio, uma relação simbiótica, uma fusão entre música e literatura. Machado de Assis em seu conto utilizou termos específicos de uma partitura musical. Elementos próprios da expressão musical que, segundo Bohumil Med (1996, p. 148), são expressões para “orientar o artista ao interpretar o pensamento do autor.”

Podemos afirmar que há similitude entre a obra de Machado de Assis e as obras de Beethoven, considerando que ambas nos conduzem a contextos subjetivos. Não há um programa extenso literário na música de Beethoven para limitar a imaginação e não há uma partitura na sonata de Machado de Assis restringindo nossa “audição”. No “texto” musical de Ludwig van Beethoven e na “música” de Machado de Assis observamos manifestação expressiva, analogia estrutural, contorno sintático, que as correlaciona.

Acreditamos que literatura (leitura) e música têm o poder de nos conduzir ao imaginário mundo que se integra, de forma inequívoca e una, ao espírito de uma pessoa, despertando-nos emoções, sentimentos distintos, particulares. A interface estabelecida, entre as duas obras apresentadas neste estudo, propõe uma reflexão abrangente sobre a inserção consciente dos elementos musicais por Machado de Assis em seu conto, possibilitando ao seu leitor uma contemplação auditiva no subconsciente e aquiescendo as transposições intersemióticas. Os signos musicais inseridos determinam ritmos e intensidade dando maior fruição à leitura. Assim como os textos sobrepostos nas partituras na obra de Ludwig van Beethoven norteiam a contemplação do ouvinte, sendo um referencial interpretativo balizando emoções, não limitando-se unicamente no referencial sonoro da orquestra, mas utilizando elementos extramusicais.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: BENJAMIN, Walter. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Todos os contos**, v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BONNA, Pasquale. **Método completo para divisão**. Tradução de Simeí G. Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora GMC, 1982.

BEETHOVEN, Ludwig van. Sonata nº 8 in C menor, “Pathétique”: op. 13, 2nd movement, Adagio Cantabile. Piano, Viena, [s.d.], [1798]a. **Cantorion.org**. Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/musicsearch>>. Acesso em: 7 ago. 2024.

BEETHOVEN, Ludwig van. Symphony nº 4 in B-flat Major: op. 60 - IV. *Allegro ma non troppo*. Viena, [s.d.], [1798]b. **Cantorion.org**. Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/musicsearch>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

BEETHOVEN, Ludwig van. Sinfonia nº 6 em Fá maior, op. 68 “Pastoral” Orquestra. Viena, [s.d.], [1808]. **Cantorion.org**. Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/musicsearch>>. Acesso em: 7 ago. 2024.

BEETHOVEN, Ludwig van. Quarteto para dois violinos, viola e violoncelo em Lá menor: op. 132 - V. *Allegro appassionato*. Quarteto de cordas. Viena, 2024 [1825]. **Musescore**. Disponível em: <<https://musescore.com/user/1021946/scores/5082451>>. Acesso em: 7 ago. 2024.

BENNETT, Roy. **Forma e estrutura na música**. Tradução de Luiz Carlos Csëko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BERLIOZ, Hector. **A travers chants**. Études musicales, adorations, boutades et critiques. Paris: A La Librairie Nouvelle, 1862. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/%C3%80_travers_chants_\(Berlioz,_Hector\)](https://imslp.org/wiki/%C3%80_travers_chants_(Berlioz,_Hector))>. Acesso em: 10 set. 2025.

BERLIOZ, Hector. **A travers chants, 6ª Sinfonia de Beethoven, 4**: Trovoada, Tempestade. Tradução de C. Palisca. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. **Livre troca**: diálogos entre ciência e arte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**, v.1. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CONDE-SILVA, Alessandra F.; SILVA, Joel Cardoso da; COELHO, Salomão Alexandre. Devaneio e Tragédia em *Sinfonia Fantástica* de Berlioz: O Espírito Noturno. In: NASCIMENTO, Afonso Welliton de Souza; AZEVEDO, Antonio Gilson Barbosa; DA ROCHA, Bruna Beatriz; REIS, Diuliane Santos; IVANICKA, Rebeca Freitas; AMARAL, Ricardo Costa. (org.). **Educação, territórios e políticas públicas**: conexões interdisciplinares. Itapiranga: Schreiben, 2022. Disponível em: <https://www.editoraschreiben.com/_files/ugd/e7cd6e_28da1c6aa57d4232a40928f2a960609e.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2024.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. **História da música ocidental**. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O diálogo musical**: Monteverdi, Bach e Mozart. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KYBURZ, Rolf. Ludwig van Beethoven. String Quartet in A minor, op. 132. Media Review/Comparison. **Rolf's Music Blog. All just my personal opinion**, [s.l.], 2025. Disponível em: <<https://www.rolf-musicblog.net/beethoven-string-quartet-op-132>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

SEKEFF, Maria de Lourdes. Beethoven - O significante imaginário. **OPUS**, [s.l.], v.11, p. 37-62, 2005. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/520/440>>. Acesso em: 8 jul. 2025.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 3. ed. Brasília: Musimed, 1996.

MAHEIRIE, Kátia. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. **Psicologia em estudo**, Maringá, v.8, n.2, p. 147-153, 2003. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pe/a/Mj7QYdVRbYk5QSF7F8sDRLf/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. CD-ROM.

PENA, Luciano Nolasco Campbell. **Música e intersemiose**: apontamentos sobre concepção e

processos de criação. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea), Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2013. Disponível em: <<https://ri.ufmt.br/handle/1/578>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SCHAFER, Raymond. Murray. **A afinação do mundo**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Unesp, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tomo I. Tradução, apresentação, notas e índices: Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

SCHÖNBERG, Arnold. **El estilo y la idea**. Madrid: Ser y Tiempo, 1963.

SCHURMANN, Ernst Friedrich. **A música como linguagem**: uma abordagem histórica. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. Literatura, Música e "Trio em Lá menor". **Matraga - Estudos Linguísticos e Literários**, Rio de Janeiro, v.15, n.23, p. 155-164, 2008. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/27892>>. Acesso em: 3 jun. 2025.

ZUMTHOR, Paul. A Performance. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec, 1997.

Notas

¹ Este artigo foi originalmente construído como trabalho de conclusão de disciplina no curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Pará (UFPA), em 2010, como requisito avaliativo da disciplina *Música e suas Interfaces*. Posteriormente, foi revisto, ampliado e reelaborado com o objetivo de atender aos requisitos avaliativos de uma disciplina do Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA-UFPA).

² *Sela*, em hebraico, סֵלָה, também transliterada como *selāh*.

³ Interlúdio é uma pequena peça instrumental entre duas cenas ou atos de uma cena litúrgica ou cênica.

⁴ Projeto Mutopia disponível em: <<http://www.MutopiaProject.org/>>. Partitura transcrita e disponibilizada em domínio público por Chris Sawyer.

⁵ Disponível em: <[Artigos do dossiê 217](http://pt.cantorion.org/music/67/Sonata-para-piano-n.%C2%BA-8-%28Piano-Sonata-</p></div><div data-bbox=)

No.-8-%22Path%C3%A9tique%22%29-2.-Adagio-cantabile>. Acesso em: 7 ago. 2024.

⁶ Em meados do século XVII, as sonatas eram escritas para muitas combinações de instrumentos; uma das mais comuns era a de dois violinos com contínuo. A tessitura de duas partes melódicas agudas, vocais ou instrumentais, sobre um baixo contínuo exerceu uma atração especial sobre os compositores ao longo do século XVII. As sonatas desse tipo são geralmente designadas como “trio sonata” (Grout; Palisca, 2001, p. 348).

⁷ “Do Gr. *Diatonikós*, pelo lat. Tard. *Diatonicu*. Adjetivo. Que procede conforme a sucessão natural dos tons e semitons” (Ferreira, 2009).

⁸ A sonata clássica surgiu do século XVIII como peça instrumental de ordinário em três movimentos de caráter e andamentos diversos, condicionados entre si pela tonalização modulatória. O primeiro em andamento vivo, com o mesmo esquema da sonata bitemática; o segundo, lento e de ordinário em forma da canção estrófica e variada; o terceiro, rápido e de concepção mais livre, sendo comum intercalar, entre ele e o andante que o precede, um minueto com trio ou um *scherzo*. A estrutura da sonata clássica serviu de base a várias formas musicais, como o trio, o quarteto, o quinteto, na música de câmara, a sinfonia e o concerto, na orquestra, e as peças musicais de forma livre se diz apenas *sonata* (Ferreira, 2009).

⁹ As sugestões de audição das obras de Beethoven neste trabalho, como fundo musical ao texto machadiano, são meras sugestões para que se compreenda a similitude do conto com as obras musicais. Não há comprovação de que Machado de Assis foi influenciado por elas.

¹⁰ Essa obra pode ser ouvida na interpretação da pianista Annie Fischer, no canal Pianoplayer002, do Youtube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iCL5sHzlDOI>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

¹¹ Essa obra pode ser ouvida na interpretação da Berliner Philharmoniker com regência de Claudio Abbado, no canal oficial da orquestra no Youtube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QZRn-VbbdhY>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

¹² Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/music/1507/Symphony-No.-4-4.-Allegro-ma-non-troppo-%28full-score%29>>. Acesso em: 7 ago. 2024.

¹³ Disponível em: <<https://musescore.com/user/1021946/scores/5082451>>. Acesso em: 7 ago. 2024.

¹⁴ Cada compasso possui três tempos, sendo semínimas a unidade de tempo.

¹⁵ Sabemos que a música no conto machadiano é apenas uma inferência sugerida pelos símbolos musicais por ele inseridos no texto. Não há uma composição musical, partitura ou gravações. Não obstante, é inseparável da obra a sua natureza musical.

¹⁶ Essa obra pode ser ouvida na interpretação da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, em apresentação no Teatro Municipal de São Paulo, em 1 de junho de 2019, sob a regência de Roberto Minczuk, disponível no canal

oficial do teatro no Youtube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YZaLCiLjO4M>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

¹⁷ Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/music/1508/Symphony-No.-6-%22Pastoral%22-1.-Allegro-ma-non-troppo-%28full-score%29>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

¹⁸ Walt Disney, no filme *Fantasia* (1940) utiliza a 6ª *Sinfonia* como trilha sonora, fazendo um entrelaçar de som e imagem, trazendo à visão a contemplação do enredo narrado por símbolos sonoros. Essa obra pode ser ouvida no canal Disney Dynasty no Youtube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r7gLIlv4ito>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

¹⁹ Essa obra pode ser ouvida no canal Disney Jukebox no Youtube, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YZaLCiLjO4M>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

²⁰ Essa obra pode ser ouvida no canal Disney Dynasty no Youtube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r7gLIlv4ito>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

²¹ Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/music/1509/Symphony-No.-6-%22Pastoral%22-2.-Andante-molto-mosso-%28full-score%29>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

²² Essa obra pode ser ouvida no canal Ambervale no YouTube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gTlnBejxFW0>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

²³ Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/music/1508/Symphony-No.-6-%22Pastoral%22-1.-Allegro-ma-non-troppo-%28full-score%29>>. Acesso em: 4 maio 2023.

²⁴ Peça instrumental em estilo ligeiro e brilhante.

²⁵ Essa obra pode ser ouvida no canal Ambervale no YouTube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gTlnBejxFW0>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

²⁶ Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/music/1508/Symphony-No.-6-%22Pastoral%22-1.-Allegro-ma-non-troppo-%28full-score%29>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

²⁷ Essa obra pode ser ouvida no canal Ambervale no Youtube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1jhsKuJ8TFg>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

²⁸ Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/musicsearch>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

SOBRE OS AUTORES

Salomão Alexandre Coelho é mestre pelo Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes da Amazônia da Universidade Federal do Pará (UFPA), sob a linha de pesquisa *Língua, Cultura e Tradução na Amazônia*. Licenciado em Música (UFPA) e graduado em Pedagogia (FAVENI), também é especialista em Musicoterapia (FAVENI) e técnico em Música como mestre de bandas, pela Fundação Carlos Gomes (Belém-PA). E-mail: salomaoalexandre07@hotmail.com

Alessandra Fabrícia Conde da Silva possui doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. É professora adjunta da UFPA e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da mesma universidade. Coordena o grupo de pesquisa *NESA - Núcleo de Estudos Sefarditas da Amazônia*. E-mail: afcondesilva@gmail.com

Silvia Helena Benchimol Barros é professora associada da UFPA, docente permanente do PPG em Linguagens e Saberes na Amazônia, na mesma universidade, e do PPG em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutora em Tradução e Terminologia (Universidade de Aveiro e Universidade Nova de Lisboa - Portugal). Coordenadora do Projeto de Pesquisa *Estudos da Tradução: multifaces e multissemiótica*, líder do Grupo de Pesquisa *NET - Núcleo de Estudos da Tradução* e *ELA: Estudos em Linguística Aplicada na Amazônia*, e vice-líder do *NESA - Núcleo de Estudos Sefarditas da Amazônia*. E-mail: silbenchimol@gmail.com

Recebido em: 7/11/2024

Aprovado em: 4/7/2025