

AS RELAÇÕES ENTRE A LITERATURA E A MÚSICA NA POESIA DE LAWRENCE FERLINGHETTI

Raílda Ferreira Santos
Prof.^a Assistente do Dep. de
Letras Germânicas

RESUMO

O relacionamento entre a literatura e as outras artes revela-se efêmero, embora atado a procedimentos delimitadores que impedem a identificação entre campos artísticos diversos. Lawrence Ferlinghetti explora habilmente essas relações. O ritmo, as figuras de retórica, as estruturações fonética e gráfica constituem todo um sistema a agir em uníssono, com vista ao objetivo pretendido. O resultado é a autonomia do texto literário e a permanência dos valores poéticos. Penetrando no universo da música, Ferlinghetti dele retorna com o seu poema — símbolo da invasão de um domínio que não se pode chamar de estranho, mas, apenas, diferente.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo demonstrar que o texto sempre se impõe, soberano, no universo literário, em que pese a

existência de um relacionamento entre a literatura e a música.

René Wellek e Austin Warren pontificam, a propósito da tomada de características de uma arte pela outra, a inexistência de qualquer problema teórico, considerando que se faz sentir a presença de um denominador comum nos diferentes campos artísticos. Tal afirmativa consagra semelhante intercâmbio, resultando, de um modo geral, pleno êxito para a composição.

Todavia, os autores mencionados advertem que êxito dessa natureza acha-se condicionado à obediência, no que range a procedimentos delimitadores. Previnem contra a utopia da metamorfose de uma arte em outra, ambição esta desastrosa, considerando-se que cada uma delas pode se propor a evocar os efeitos da outra, mas nunca "sugerir realmente" tais efeitos. E os teóricos preconizam: as emoções suscitadas por uma determinada arte são específicas, não apresentando identificação em campo algum, uma vez que se encontram associados ao objeto que as gerou.

Considerando-se que os diferentes estratos de uma composição literária são elementos de uma estrutura polifônica indivisível, o seccionamento operado no poema que usaremos como ilustração tem efeito apenas metodológico. Sempre que se fizer necessária a transcrição fonética, o sistema utilizado será o IPA — Associação Internacional de Fonética [International Phonetic Association].

2 LAWRENCE FERLINGHETTI — SEU PROPÓSITO POÉTICO

No âmbito da poesia contemporânea norte-americana, Ferlinghetti pertence ao grupo denominado Beat, nome bastante adequado, considerando-se a intenção dos seus integrantes de promover o relacionamento entre a literatura e a música, especificamente, a música popular. O movimento desencadeado por esses poetas multiplica as inovações, sendo, por este motivo, conhecido como "Renascença de S. Francisco".

Por que Beat? A palavra *beat* significa, em gíria, o ritmo básico do jazz, marcado pela bateria ou pelo contrabaixo. Termo inicialmente usado de modo exclusivo por músicos de jazz, foi, mais tarde, adotado por aqueles que se dedicam à música erudita. Essa denominação caracteriza de modo perfeito o movimento em que se engajaram esses poetas.

E por que o direcionamento para a música popular? Tal preferência explica-se pelo fato de ser o jazz a única forma de música genuinamente norte-americana, vinculada às canções de campo cantadas

You're hot
 they tell him
 And they cool him:
 They stretch him on the Tree to cool
 And everybody after that
 is always making models
 of this Tree
 with Him hung up
 and always crooning His name
 and calling Him to come down
 and sit in
 on their combo
 as if he is *the* king cat
 who's got to blow
 or they can't quite make it
 Only he don't come down
 from His Tree

Him just hang there
 on His Tree
 looking real Petered out
 and real cool
 and also
 according to a roundup
 of lax world news
 from the usual unreliable sources
 real dead

3.1 O estrato fônico

Nas experiências estéticas em que se revela, como intencional, a aproximação entre a literatura e a música, o estrato fônico reveste-se de importância capital.

Num poema, a palavra se impõe pela sonoridade. Ao escolher uma delas, o poeta mentaliza que a música a ser detonada não se constrói isoladamente; resulta de um processo ambivalente: o relacionamento de uma palavra com outras que a "precedem ou sucedem de imediato"² e as associações com todo o contexto restante.

O estudo de uma determinada composição poética sob o ângulo do relacionamento literatura e música não se limita a u'a mera "aferação de onomatopéias". Necessário se faz distinguir entre a simples imitação de sons, que constitui um recurso lingüístico comum e a imagem acústica que instala clima poético. É da disposição das estruturas fonéticas, da presença de efeitos rítmicos, da sábia distribuição das consoantes que depende a

musicalidade. Semelhante observação dá a entender a dificuldade que encerra a tradução de um poema dessa natureza. Haverá fatalmente alterações no campo fônico, desvirtuando-se a musicalidade original.

Intimamente associado à melodia, o ritmo designa todo o sistema fônico organizado com objetivos poéticos. Em realidade, toda a produção da palavra humana é uma matéria para a rítmica, sobretudo, quando ela participa de um efeito estético e se organiza de maneira particular em verso. Esse elemento, que também se faz presença na esfera da música, encontra no poema o seu "habitat" natural.

Ao estruturar foneticamente seu poema, Lawrence Ferlinghetti prefere utilizar palavras em que a freqüência vocálica é mais significativa do que a freqüência consonantal, procedimento este sempre adotado quando o objetivo visado é u'a musicalidade mais efetiva. A variação dos timbres vocálicos num mesmo verso estabelece a eufonia, enriquecendo musicalmente o poema:

/u/ /o/ /ʌ/ /i/ /e/
"who shows up real late" (04)

Notamos, logo nos primeiros versos, a aliteração dos sons sibilantes /s/ e /ʃ/ a evocar, em processo onomatopáico bem evidente, o som da bateria, especificamente a vassourinha na caixa:

/s/ /ʃ/ /s/ /s/
"some", "show", "stretch", "square"

As alveolares /l/ e /r/, consideradas como rolantes, e as nasais /m/ e /n/, tidas como ressoantes, associadas a sons vogais imitam o timbre de vários metais e fazem os instrumentos tocar, à medida que pronunciamos as palavras:

a. "...real late"	(04) /r//l/
b. "like Galilee"	(07) /l/
c. "...writ down"	(17) /r//n/
d. "...some henchmen"	(19) /m//n/

Freqüentemente, o autor usa vocábulos em que as vogais claras são obscurecidas pelas nasais, utilização compreensível se atentarmos para o fato de ser o jazz um tipo de música originariamente relacionado com a escravidão.

/aI/ /aU/ /æ/
"find", "down", "hang"

Ferlinghetti agrega, repetidas vezes, em um mesmo verso, os sons /l/ e /i/:

- a. "of this Tree" (38)
 $\begin{array}{c} /l/ \quad /i/ \\ /l/ \quad /i/ \end{array}$
- b. "from His Tree" (48)
 $\begin{array}{c} /l/ \quad /i/ \\ /l/ \quad /i/ \end{array}$
- c. "on His Tree" (50)

Observando a recorrência desse procedimento, convencemo-nos da intenção melódica nele presente. Transferindo-se considerações fonéticas para a área musical, deduzimos que o posicionamento do som mais aberto — /l/ — evidencia o propósito do autor em modular o mesmo, repetindo-o em tom menor, como se fosse pronunciado, da segunda vez, com bemol. Diante da repetição tríplice, que concede ênfase ao processo adotado, inferimos que realmente houve, por parte do autor, a intenção musical.

Em relação ao metro, forma complexa e especializada da seqüência rítmica, cujo princípio consiste no agrupamento dinâmico do material do discurso, tendo por base o acento, podemos dizer que a tônica é a variedade. O poema não se acha atrelado a formas fixas, tradicionais, daí a preferência demonstrada pelos versos livres. Os versos longos, nos quais o poeta pode se expandir mais facilmente, não são comuns. Nota-se uma conjugação de versos mais longos, curtos e curtíssimos. Optando pela música popular, o autor jamais seguiria uma medida clássica.

- a. "nineteen hundred and fortyseven" (27) octossílabo
 b. "which some henchmen" (20) trissílabo
 c. "You're hot" (34) dissílabo

Predominam os versos brancos. Todavia, nos exemplos abaixo

- a. "and he starts wailing" (08)
 b. "and claiming he is hep" (09)

a palavra "wailing" faz parêntese com "claiming", numa combinação rítmica feminina, interior, soante. A rima interna, um soar de palavras no fim de um verso e no meio de outro, é considerada de grande efeito musical.

No caso de

- a. "and that the car" (12)
 b. "is his Dad" (14)

há um exemplo de rima soante emparelhada, nas palavras "cat" e "Dad" e, ainda, rima interior leonina em "that" e "cat".

O autor usa a divisão dos versos para servir a uma intenção expressiva. E assim, no conjunto de significantes da forma literária, a pausa constitui fator importante. O contexto é investido de maior funcionalidade, quando são observadas as pausas métricas determinadas pelo poeta. Nos versos

- a. "nobody really believes them" (29)
- b. "or me" (30)
- c. "for that matter" (31)

utilizando-se a pausa métrica da forma em que foi disposta, notamos que os mesmos ganham em musicalidade, o que não aconteceria se lêssemos, observando a pausa semântica, ou seja, usando o "enjambement", transformando a leitura no que segue:

- a. "nobody really believes them or me"
- b. "for that matter".

Esse procedimento modifica de modo substancial a musicalidade pretendida. Não se deve falsear o poema e ler os versos sem respeitar os silêncios determinados pelo poeta. A frase poética rende-se às ordens do metro, desobedecendo à sintaxe, sempre que se imponha a escolha entre um e a outra. Os sistemas de entoação e de pausas existem no poema independentes daqueles da língua falada e imitam os sistemas da frase musical. É no desvio da norma lingüística que reside a poesia. Em suma, afastando o verso da semântica, proclama-se a aproximação do aspecto musical. A arritmia entre pausa semântica e pausa métrica destaca a inquietude do homem, o desejo de evasão, de liberdade, aspectos associados às qualidades metafísicas da origem do jazz.

As distorções observadas em relação ao caráter sintático valorizam a composição de Ferlingheri, considerando-se que "a beleza da poesia depende menos das regularidades que das irregularidades"³.

3.2 O estrato ótico

Desde que a poesia e a música deixaram de ser um todo e, sobretudo, depois do aparecimento da imprensa, estabeleceu-se, de modo acentuado, uma ruptura: a poesia transformou-se em "algo que se escreve e se lê", ao invés de "algo que se diz e se ouve"⁴. O poema está sempre a exigir um espaço onde se possa manifestar. E a página converte-se em uma extensão ativa, não só contendo a escritura como se transformando na

própria escritura⁵. A materialização da poesia está submissa à escrita. E através da feição plástica que ela é definida de modo imediato. O elemento visual, espaço animado em que os versos se dispõem, possui relevância e exprime sua funcionalidade. A partir de tais considerações, depreende-se a oportunidade da descrição do estrato ótico, fator essencial à organicidade da obra.

No poema de Ferlinghetti, a disposição dos versos em ziguezague constitui-se em material significante. Pode-se estabelecer uma associação a partir desse tipo de estruturação: a circularidade — um fluir e refluir a evocar um início constante: a vida conduzindo à morte que conduz à vida. Correlação análoga apresenta a poesia que se revigora continuamente às expensas de procedimentos inovadores. A circularidade evocada transporta ainda a nossa atenção para o relacionamento entre a literatura e a música, artes que possuem condições semelhantes, de que servem como exemplo o ritmo, a harmonia e a melodia.

Outro aspecto a se inferir da escritura do poema em apreço é a abertura. Trata-se de uma composição que termina como se estivesse começando. O jazz também é um tipo de música aberta, a comportar transformações que se sucedem no correr das décadas. Novos ritmos com denominações específicas estão sempre surgindo, entrelaçando-se à forma original. A composição de Ferlinghetti explora o estrato ótico, revelando potencialidade de expressão via plasticização.

Allen Ginsberg, o precursor do grupo Beat — ao qual pertence o autor da composição que estamos analisando — constrói seus poemas usando versos muito longos, com o propósito de imitar o toque do saxofone. Diríamos que Ferlinghetti põe toda a orquestra a tocar: o saxofone está representado pelos versos mais longos e os demais instrumentos por versos curtos ou curtíssimos, a depender da ação mais ou menos intensa de cada um. Sem sombra de dúvida, o aspecto visual é mais um elemento significativo nessa composição polifônica. Os espaços silenciosos, plenos de sugestões, dizem aquilo que os signos não quiseram falar, contribuindo, de forma decisiva, para a expressividade do poema.

O último verso, posicionado, não no fim da linha, ou no começo, mas no meio dela, reforça a idéia de continuidade, tônica do poema. O autor não esgotou o assunto. Que apareçam as soluções: para a poesia, para a música, para o cotidiano. Projetando uma totalidade, a escritura tem por base uma carência: não sendo música nem tampouco silêncio, de ambos se nutre⁶.

3.3 - O estrato das unidades de sentido

No domínio poético, o som puro não é mais do que uma série de relações extremamente simples, elementares, a girar em torno de uma ausência — o significado. O som da música existe por si próprio, enquanto o som da língua tem existência a partir do significado. Do exposto, inferimos o valor do estrato das unidades de sentido na demonstração do relacionamento entre a literatura e a música.

Analisemos o título do poema: **SOMETIME DURING ETERNITY**. Representa uma característica existencial, já que o poeta rememora a paixão de Cristo, sua crucificação. Todavia, essa caracterização existencial não é de interesse poético, uma vez que arte e realidade não se confundem. A significação encontra-se na posição existencial conferida à expressão pelo próprio poeta, que a transforma numa objetualidade artística. A época do acontecimento é de somenos importância. Por este motivo, o autor usa o pronome indefinido *some*, desta forma revelando seu propósito de não determiná-la. Outrossim, a palavra *eternity*, também usada no título, indica continuidade, aspecto a envolver a experiência da paixão.

A regularidade rítmica, assegurada mediante a utilização de artifícios fonéticos — já analisados no estrato fônico — inclui também processos sintáticos, tais como, figuras sonoras, cláusulas paralelas, procedimentos que reforçam o esquema rítmico, aumentando a musicalidade. O poema de Ferlinghetti é rico em recursos retóricos dessa natureza. Seleccionamos alguns exemplos.

Em relação ao paralelismo anotamos:

"of this Tree"	(38)
"from His Tree"	(48)
"on His Tree"	(50)

As anáforas se fazem presente:

a. "they tell him"	(33)
"They stretch him on the Tree to cool"	(35)

- b. "And they cool him" (34)
 "And everybody after that" (36)
 "and always crooning His name" (40)
 "and calling Him to come down" (41)
 "and sit in" (42)

O paralelismo e a anáfora assumem extrema importância no presente estudo, em virtude de ser o jazz um tipo de música cuja tônica é a repetição.

O polissíndeto imprime suas características. Através da repetição do conectivo, transmite às expressões a idéia de continuidade. A interpenetração dos elementos coordenados sugere uma movimentação vertiginosa, própria do ritmo quente do jazz.

- "and always crooning His name" (40)
 "and calling Him to come down" (41)
 "and sit in" (42)
 "And they cool him" (34)
 "And everybody after that" (36)

Ferlinghetti aplica uma fórmula típica dos poetas Beat: a tomada de uma palavra como "base beat" — batida básica — a marcar o ritmo, processo que no jazz é assumido pelo contrabaixo ou pela bateria. Allen Ginsberg, em sua composição *Howl*, desenvolve procedimento análogo, mediante a utilização de uma única palavra. Ferlinghetti parodia Ginsberg ao tempo em que inova, visto que ora escolhe um vocábulo, ora outro. Este, repisado, cumpre a função a ele destinada: a marcação do ritmo. De início isso acontece em relação à palavra *some*:

- a. "Sometime during eternity" (01)
 "some guys show up" (02)
 "from some square-type place" (06)
 "on some scroll-type parchments" (18)

Posteriormente, o poeta confere semelhante tarefa ao termo *they*:

- b. "they tell him" (33)
 "And they cool him" (34)
 "They stretch him on the Tree to cool" (35)

Já nos versos abaixo a batida básica está a cargo da palavra **and**

- | | |
|-----------------------------------|------|
| c. "and always crooning His name" | (40) |
| "and calling Him to come down" | (41) |
| "and sit in" | (42) |

para, finalmente, recair em **real**:

- | | |
|--------------------|------|
| d. "and real cool" | (55) |
| "real dead" | (57) |

T.S. Eliot declara que a musicalidade não pode estar dissociada da atmosfera de atualidade que envolve a fala cotidiana. Desenvolvendo este postulado, Ferlinghetti aproveita a linguagem da gíria. Contradiz, dessa forma, aqueles que vêem nesse falar apenas o empobrecimento e envelhecimento da linguagem. O poeta serve-se, com bastante frequência, de termos do jargão característico do jazz. Tal estratégia dinamiza o discurso e aumenta a tensão. Relacionamos as seguintes palavras:

- (06) **square** - de início, usada apenas no ambiente de jazz e, posteriormente, adotada pelos estudantes. Diz-se da pessoa que não compreende as atitudes, as modas ou a música do jazz, quadrado;
- (08) **to wail** - tocar qualquer instrumento de jazz;
- (09) **hep** - neologismo específico tornado comum entre estudantes. Aplica-se àquele que sabe tudo, bem informado. Tradução por nós conferida: o tal;
- (12) **cat** - termo que se popularizou a partir de 1940. Significa músico de jazz;
- (32) **hot** - aplica-se à música de jazz tocada em tempo rápido e com um acento bem marcado, destinado a excitar, a esquentar;
- (34) **cool** - como verbo: usado a princípio somente na esfera do jazz, mas, atualmente, adotado em outros ambientes, significando esfriar, matar. Não sendo verbo, refere-se a uma forma de música de jazz que se caracteriza pelos tons suaves e improvisações. É uma espécie que utiliza técnicas de harmonia e de ritmo, adaptadas da música erudita. Semelhante estilo desenvolveu-se na década de 50, suplantando o jazz **bop**;

- (42) **to sit in** - juntar-se a um grupo de jazz;
- (43) **combo** - neologismo que designa um pequeno grupo de jazz, geralmente composto de três ou quatro pessoas;
- (45) **to blow** - tocar um instrumento musical em estilo de jazz;
- (49) **to hang** - esperar;
- (51) **to peter out** - estar inconsciente, geralmente pela ingestão de drogas;
- (52) **real** - termo usado pelos músicos de jazz, correspondendo à seguinte tradução: eu juro que é;
- (53) **to lay** - deixar cair.

A utilização deste vocabulário, tão próprio da linguagem musical, é mais um elemento a demonstrar a intenção de Ferlinghetti. O autor deixa bem claro o tipo de música a que se refere: o "cool jazz", forma contemporânea, desenvolvida na Costa Oeste, de onde o poeta é nativo. Tal certeza é adquirida através do verso 52:

"and real cool"

que, traduzido em insuficiente linguagem linear, significa: "e realmente frio". Todavia, atentando-se para a gíria musical, apresenta-se a seguinte possibilidade: "e eu juro que é cool" (forma de jazz). Semelhante afirmação, feita pelo autor, sob juramento, constitui-se em prova irrefutável do relacionamento entre a literatura e a música popular, pretendido por Lawrence Ferlinghetti neste poema.

4. CONCLUSÃO

Trabalhando uma composição literária voltada para o relacionamento entre a literatura e a música, o poeta permanece atento para o fato de que a qualidade musical não é o objetivo por ele visado. Caminhando progressivamente em direção a outra arte, promove a interrupção desta caminhada, uma vez que é imprescindível o retorno à fala. Impõe-se considerar o sentido poético da linguagem literária como um fim em si mesmo, jamais como um meio utilizado para se atingir um sentido diverso - este não poético - que se encontra alhures, isto é, em outro campo artístico.

Tudo isso nos leva a concordar com Wellek, quando diz: "A colaboração entre a poesia e a música existe, não há dúvida; mas a mais alta poesia não tende para a música, e a maior música não precisa de palavras"⁷.

NOTAS

1. Poulin Jr., ed. Lawrence Ferlinghetti. In: ———, *Contemporary ...*, p.118
2. Eliot, Musicalidade da poesia. In: ———, *A essência da poesia*, p.52
3. Ramos, p.56
4. Paz, p.117
5. *Ibid.*, p.119
6. *Loc. cit.*
7. Wellek, Literatura e outras artes. In: ——— & Warren, *Teoria da ...*, p.160-1

SUMMARY

There is no doubt about the effectiveness of the relationships of literature with music. However, one should say that they are tied to limiting proceedings that prevent the identification among different artistic fields. Lawrence Ferlinghetti skillfully explores the relationships of literature with music. His imagination makes him sense musical delight and provides the producing of it in his poetry. The rhythm, the rhetorical figures, the phonetic and graphic structures constitute a whole system acting in unison towards the intended aim. The result is the autonomy of the literary text and the endurance of poetical values. Going deep into the music universe, Ferlinghetti comes out of it with his poem — symbol of the invasion of a realm that is not strange, but only different.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia* (Esthétique et philosophie). Trad. Roberto Figurelli, rev. Paulo de Sales Oliveira e Mary A. L. de Barros. São Paulo, Perspectiva, 1972. 269p.
- Universitas*, Salvador, (27) 73-86, out./dez. 1979

- , *O poético* [Le poétique]. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylvia Kroeff de Souza. Porto Alegre, Globo, 1969. 251p.
- ELIOT, T. S. *A essência da poesia* [One Poet and One Poetry]. Trad. Maria Luiza Nogueira, introd. Afonso R. de Sant'Anna. Rio de Janeiro, Artenova, 1972. 167p.
- PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1967. 317p.
- POULIN JR., A., ed. *Contemporary American Poetry*. 2 ed. Boston, Houghton Mifflin, s.d. 473p.
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro, Forense, 1972. 254p.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. [Theory of literature]. Trad. J. P. e Carmo. Lisboa, Europa-América, 1962. 372p.
- WENTWORTH, Harold & FLEXNER, Stuart Berg. *Dictionary of American Slang*. New York, Pocket Books, 1974. 414p.