

## O Universo sonoro de Da Costa e Silva

Marly Gondim C. Souza<sup>1</sup>

**RESUMO:** *O presente trabalho evidencia o vocabulário e a temática sonoro-musical na obra lírica completa do poeta piauiense Antonio Francisco da Costa e Silva. A abordagem científica dos textos poéticos foi realizada através do Método de Análise Lexical, Textual e Discursiva do professor André Camlong, cuja ferramenta matemático-estatístico-computacional é o programa Stablex.*

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia, música, Da Costa e Silva, Stablex.

Este artigo parte de um pensamento de Frank Smith (1999, p. 106) quando afirma que “nem tudo o que lemos está escrito”. O leitor interage com o texto e elabora uma obra particularmente sua, filtrada pela sua mundivivência. Assim é que não se pode acreditar em uma leitura unidirecionada de um texto literário porque, por sua própria constituição, a obra de arte se faz múltipla. Em cada peça artística convergem saberes diversos que quanto mais somados e aglutinados, mais envolvem o leitor.

“Duas aparências e uma mesma natureza”. É assim que Luis Soler (1961: 126) caracteriza o encontro das duas formas artísticas: poesia e música. As duas expressões artísticas são apenas rostos assumidos pela arte em momentos diversos e a mesma natureza é notada quando as duas podem ser consideradas como linguagem. Isso é esclarecido na afirmação de Octávio Paz (1982, p. 23):

As diferenças entre o idioma falado ou escrito e os outros – plásticos ou musicais – são muito profundas: não tanto, porém, que nos façam esquecer que todos são, essencialmente, linguagem: sistemas expressivos dotados de poder significativo e comunicativo.

Observam-se, logo de início, dois elementos comuns às artes irmãs aqui focalizadas: o ritmo e a fantasia. Entende-se por ritmo o componente que remete para algo que flui, que corre, que se movimenta. Sendo isto exatamente o que ocorre quando da execução de um poema ou de uma música, cada execução corresponde a um acontecimento próprio. Tem-se que: “nada mergulha mais profundamente ao coração da alma que o ritmo” (COLLOT, 1997, p. 296). Esta verdade permanece através dos tempos no âmago das duas artes, classificadas como artes temporais e como tal por ele mobilizadas e governadas.

Sobre a fantasia, Alfredo Bosi (2000, p. 77) afirma que “a fantasia e o devaneio são a imaginação movida pelos afetos”. E o que ocorre na escritura/leitura de um texto literário senão esse movimento dos afetos, gerando fantasia e devaneio? Afetividade é, portanto, o principal elemento introdutor de diferenças nas leituras classificadas de interartísticas. Trata-se de uma “característica dos fenômenos afetivos” (LALANDE, 1999, p. 34), envolvendo genericamente a dor, o prazer e as emoções.

Aí estão os elementos sempre presentes tanto na música como na poesia: a fantasia e o ritmo. A linguagem, seja ela musical ou literária, flui carregada de sentimentos que não são necessariamente os que o artista experimenta ao compor sua obra, podendo ser totalmente distintos no receptor da mesma obra.

Esta pesquisa se situa dentro dos estudos músico-literários, especificamente, no campo explorador da música na literatura (OLIVEIRA, 2002, p. 47).

**Localizando nosso estudo no Brasil**, recordamos o que diz DOUSSOT: “*Découvrir le Brésil, c’est rencontrer la musique, les musiques, qui accompagnent le quotidien de chaque Brésilien, dans toutes les régions et à toute heure de la journée.*»<sup>1</sup> Neste Brasil cujo povo possui música na alma e ritmo no pé, Brasil de riqueza de expressões artísticas; neste Brasil que acabou de ver criado o ritmo de sua identidade no mundo – o samba (1870); neste Brasil mestiço, de união das raças e das tradições, onde o sentimento da saudade se torna intraduzível para qualquer que seja a língua, exploramos a música na obra do poeta piauiense Antônio Francisco da Costa e Silva (23/11/1885 - 29/06/1950). Nascido na cidade de Amarante (PI), é poeta de transição entre o século XIX e o XX.

Analisando a obra poética completa do nordestino, vemos brotar a música do torrão dacostiano, exemplificada pelo “aboio” do vaqueiro, reunindo o gado no fim do dia; o canto das lavadeiras, na beira do rio, realizando seu ofício de todo dia; a música popular executada na festa do Carnaval, fonte de alucinação; também a música européia das Valquírias de Wagner, dos instrumentos musicais (clarins, cornetas, flautas, lira, zabumbas e sinos) e os hinos religiosos cristãos introduzidos no Brasil a partir da colonização; música, ainda, que brota da natureza, exemplificada no hino de louvor ao cosmos – **Zodíaco**.

Tomando o código musical como parâmetro fundante e socioculturalmente dimensionado, procedemos uma análise dos títulos e depois, dos textos dos poemas. Neste caso, a análise foi feita com a divisão da unidade maior (a obra como um todo, composta de sete coleções: **Sangue, Zodíaco, Verhaeren, Pandora, Verônica, Alhambra e Documentos**) em unidades menores (textos e vocabulários), para explorar o vocabulário sonoro-musical, através do **Méthode d’analyse lexicale, textuelle et discursive** de André CAMLONG (1996) e do programa matemático-estatístico-computacional **Stablex**, de André CAMLONG e Thierry BELTRAN (2004). Tomamos como corpus, então, toda a obra poética de Da Costa e Silva publicada: 198 poemas, abrangendo as edições de 1976 (13 poemas) e 2000 (185 poemas).

O primeiro resultado obtido pelo Stablex é que a obra de Da Costa e Silva possui vocabulário diversificado, explorando quase toda a possibilidade de distribuição lexical. Um dado intrigante, dado ao conceito que goza Da Costa e Silva de poeta erudito, é a localização da importância do vocabulário sonoro-musical na região do chamado vocabulário básico, comum (pelo método de Camlong, de -1,96 a +1,96), com peso intensivo de +1,10. Isso indica um uso trivial dos itens envolvidos, de maneira geral. Por outro lado, isso não implica que Da Costa e Silva não tenha valorizado o aspecto sonoro-musical. Ocupam lugar de destaque em preferência pelo vocabulário sonoro-musical as coleções: **Zodíaco** (+4,01), **Verhaeren** (+2,90) e **Alhambra** (+2,58).

Apreciando os títulos dos poemas, dos 198, 52 (26,2%) apresentam referência ao vocabulário sonoro-musical. O percurso traçado por tal grupo de palavras lematizadas<sup>2</sup> parte do elemento vital essencial – o sangue, em “Cântico do Sangue”, passando pelo cosmo, em **Zodíaco**, através dos elementos da terra, com “Hino à Terra”, do mar, com “Hino ao Mar”, e do céu, com “Hino ao Sol”, seguindo em frente com o exemplo de grandes mestres e modelos – Verhaeren<sup>3</sup> – em companhia da mulher amada, em “Noturno” e da mãe, em “Mater” e em “Saudade”, para atingir os níveis mais elevados e profundos da existência humana, o amadurecimento capaz de cantar a morte, conceituando-a como vida:

A Morte é a própria Vida no infinito  
Transmutação das formas da matéria,

.....

Morte! Vida a buscar a liberdade! (“O eterno ciclo”, p. 232-233)

<sup>1</sup> Descobrir o Brasil é encontrar a música, as músicas, que acompanham o cotidiano de cada brasileiro, em todas as regiões e em cada hora da jornada. (Tradução nossa).

<sup>2</sup> Lematização é o processo de agrupar os itens lexicais pertencentes ao mesmo campo semântico.

<sup>3</sup> Émile Verhaeren – 1855 – 1916 – poeta belga que evoluiu do naturalismo para o misticismo e atravessou uma crise espiritual. Depois, celebrou a poesia do povo, da multidão e das cidades industriais tão bem como a poesia das paisagens do seu país natal.

Apesar de Da Costa e Silva ser amplamente conhecido como o poeta da saudade, da melancolia, isso não nos deve nos conduzir para o campo semântico da morte. O que existe na obra dacostiana é uma pulsão extremamente forte pela vida observada desde quando fizemos o levantamento do léxico, através do programa Stablex, e constatamos que os três vocábulos nocionais de maior ocorrência na obra do autor são **vida**, com frequência igual a 205; **luz**, com frequência 163 e **amor**, com frequência 147. O item lexical **morte** aparece em sexagésimo lugar, com frequência 51.

Os três critérios que usamos para a análise dos poemas pela ótica músico-literária foram: as formas musicais, as menções ao universo sonoro-musical e as intertextualidades.

A partir das formas musicais, obtém-se uma lista de nada menos que 46 tipos diferentes, respeitando-se a grafia no singular e no plural: **Aboio, Aleluia, Aleluias, Antífonas, Ária, Balada, Baladas, Canção, Canções, Cântico, Cânticos, Cantiga, Cantigas, Canto, Cantochão, Cantos, Carmes, Carnaval, Charleston, Concerto, Ditirambo, Hino, Hinos, Jazz, Jograis, Jograal, Lamentos, Laus, Litanias, Louvor, Louvores, Madrigal, Maxixe, Miserere, Nênia, Noturno, Resposos, Rondas, Salmos, Serenatas, Súplica, Tango, Toada, Trova, Valsa, Vilancetes.**

Veja-se como se apresenta a forma **canção**, em trechos extraídos da obra dacostiana:

Os barcos, a sonhar no ancoradouro,  
Velas ao sol como asas e bandeiras,  
Agitam-se às **canções** das lavadeiras  
Que, pela riba, vão cantando em coro. (“A balsa”, p. 177)

Para a floresta o sol é o amor,  
Que em beijos tropicais lhe dá novos aspectos,  
Enchendo-a de **canções** com os pássaros e insetos,  
Tontos ao fúlgido esplendor... (“Sol na floresta”, p. 131)

O poeta ultrapassa a fronteira conceitual de música como arte produzida pelo ser humano e coloca canções nos pássaros da floresta.

Destaque seja dado ainda para a escolha das formas musicais **Nênia** e **Lamentos**, nos seguintes trechos:

Deixa o corpo a alma e desce em espirais de tênia  
Aos círculos do Inferno, à maneira de um dobre  
De sino, aos giros no ar... Dante faz-me uma **nênia**,  
..... (“Josafat”, p. 101)

Movida pelos bois tardos e sonolentos,  
Geme como a exprimir em doridos **lamentos**,  
Que as desgraças por vir, sabe-as todas de cor. (“A moenda”, p. 178)

Registrada apenas uma vez em toda a obra de Da Costa e Silva, especificamente no livro **Sangue**, possui peso lexical na faixa de vocabulário preferencial (+2,16), a **nênia** é digna de comentário pela importância que assume no texto. Todo o poema “Josafat” se volta para o momento em que soar a trombeta fatal, no dia de sua morte. O fato se desenrola em clima de final de dia, a cor roxa, as rezas, o viático, a crua, o choro da mãe. Dante, o pai da poesia italiana e conhecedor da realidade além-morte, é convidado a compor o canto fúnebre para o eu poemático.

A ocorrência da forma musical “lamento” confere o caráter melancólico e triste, geralmente usado em memória dos mortos. Ao se referir à moenda, o poema a personifica e lhe dá consciência dos males possíveis a serem causados pelo álcool nos homens a ponto de emitir “doridos lamentos”. A moenda entoia um canto fúnebre ao antever as desgraças e os tormentos que causará seu produto.

Pelo segundo critério de análise, 347 menções ao universo sonoro-musical foram classificadas em sete categorias reconhecidas como essenciais na leitura músico-literária: instrumentos musicais, grupos musicais, função de músico, elementos musicais, emissões sonoras, e ações para a produção ou para a percepção do som.

Através da Tabela de Valores Lexicais de cada coleção de poemas de Da Costa e Silva, determinaram-se as linhas de força temática, no que se refere às menções ao universo sonoro-musical. Existe a predominância da voz humana sobre os instrumentos musicais desde a primeira coleção – **Sangue** cujas menções de maior peso lexical são **choro** e **rir** (+3,75), ambas, emissões sonoras produzidas pela voz humana. Esta linha de força continua em com a emissão sonora **pranto** (+4,93), em **Verônica**, que, por sua vez, se estende e, **Zodíaco** quando, para expressar o desespero da natureza ameaçada pelo homem, o eu poemático lança mão do item lexical que se enquadra como elemento de música *lento* (+4,32), reforçado por: **pancada**, **tomba**, **sons**, **chora** e **reboa**. A **pancada** do machado, da queimada e da derrubada faz tombar reboando suas árvores e leva ao choro clamoroso todos os seres da flora e da fauna, rugindo sob o zínir das lâminas afiadas, fugindo em um tropel desesperado.

Uma coincidência na linha de força das menções ao universo sonoro-musical das coleções **Verhaeren** e **Documentos** pelo uso da pessoa do músico: **cantor** e **bardo**. O artista belga e o piauiense se encontram na missão de cantar os sentimentos mais profundos. A qualidade sonora é destaque em **Pandora**, qualificando a **nota grave** da voz e da frauta. Por fim, a expressão poética sonoro-musical atinge o auge em **Alhambra**, quando a menção de preferência recai sobre **dança** e sobre **ruidosa**.

Dos instrumentos musicais, a **lira**, cuja característica é o acompanhamento da voz cantada, é o instrumento que marca presença: está em cinco das sete coleções de poemas de Da Costa e Silva.

Mestre Supremo dos deuses da Arte,  
Guia e protege o artista exul  
Que, ante o ouro fosco do Azul,  
Uma só glória aspira:  
Fundir sua **lira**,  
Pelo arrebol,  
Ao teu hino,  
Divino  
Sol! (“Hino ao Sol”, p. 109)

Instrumento do menestrel, a lira acompanha o eu poemático dacostiano na exaltação ao Sol – “mestre supremo dos deuses da Arte” – assim como no poema “Paganismo”, da coleção **Pandora**:

Sob o límpido azul deste céu de safira,  
Eu me sinto feliz, orgulhoso e sereno  
Como um poeta pagão que, sob o céu heleno,  
Carmes de ouro arrancasse à **heptacórdia lira**. (p. 209)

A civilização helênica é aqui chamada para compor o contexto do instrumento muito apreciado e usado na sociedade grega, de onde vem inclusive, a ampliação da quantidade de cordas da lira – de quatro para sete.

O último critério proposto para esta análise é o da intertextualidade. Sendo esta um protocolo de leitura que requer a participação ativa do leitor na elaboração do sentido da obra, torna-se um recurso de sedução. Constitui-se, pois, um forte elemento de análise a ser explorado no estudo da literatura, principalmente, na abordagem intersemiótica e na literatura comparada.

Incluem-se, nesta abordagem intertextual, os títulos, os trechos ou alusões, personagens de obras musicais e nome de compositores.

Da Costa e Silva usa dois títulos de obra musicais como títulos de seus poemas:

Quadro 1: Títulos de obras musicais nos títulos de poemas

Título do poema	Coleção	Referência intertextual
De profundis	T1 – <i>Sangue</i>	“Das profundezas” – Salmo 130 (129) (“Das profundezas eu clamo para Ti, Senhor.”).
In tenebris	T1 – <i>Sangue</i>	“Em meio à treva escura” – canto tradicional católico para o período do advento.

Em “De profundis...”, o eu poemático encontra-se em situação semelhante à do salmista. Daí porque eleva o clamor a Javé:

Lágrimas a boiar no olhar dúbio dos círios!...  
E eu em ânsia, a chorar, tendo n’alma em delírios  
Braços de cruz no Azul clamando: **De profundis**.... (p. 79)

É um exemplo do fenômeno de uma arte continuada em outra. Neste caso, o poema de Da Costa e Silva chama o Salmo 130 para compor a expressão da alma do eu poemático. O poema encerra com o início da letra original do Salmo, em latim:

De profundis clamavi ad te, Domine:  
Domine, exaudi orationem meam:  
Fiant aures tuae intuentes,  
In vocem deprecationis meae.<sup>4</sup> (CULLEN, 1983. p. 140-141)

O soneto dacostiano “In tenebris” (p. 60) se aproxima do canto católico que leva o mesmo título pela situação em que se encontra o eu poemático: nas trevas.

Comparemos o hino católico e o poema:

Em meio à treva escura,  
Ressoa clara voz.  
Os sonhos maus se afastem,  
Refulja o Cristo em nós (OFÍCIO DIVINO, 1996. p. 74)

O cantor bíblico pede a Deus o afastamento dos sonhos maus que habitam as trevas. No soneto dacostiano, através de versos alexandrinos, o eu poemático está na escuridão, na dúvida, num momento de angústia, em busca do amor verdadeiro. Vejamos o último terceto da composição dacostiana:

Atroz desilusão crava-me a garra adunca...  
Cego de amor, em vão tateio a vida inteira,  
Buscando o amor feliz... e esse amor não vem nunca... (p. 60)

A situação é de desesperança para o eu poemático. Daí a imagem da noite, das trevas, onde não se distingue bem as coisas, onde não se tem firme discernimento.

O título de obra musical no corpo dos poemas dacostianos está assim evocado:

\_ **Ave Maria!** – exclama o mundo inteiro,  
Que no teu manto vai buscar guarida,  
Pelo sangue divino do Cordeiro. (“Consolatrix Afflictorum”, p. 67)

A presença da mãe, especificamente de Maria, a mãe de Jesus é um dos temas de maior recorrência na obra analisada.

Pelo critério de trechos de música nos poemas, Da Costa e Silva apresenta uma característica peculiar, como se vê no quadro abaixo:

**Quadro 2: Trechos de obras musicais nos títulos dos poemas**

<b>Trecho</b>	<b>Coleção</b>	<b>Referência intertextual</b>
Consolatrix Afflictorum	T1 - <i>Sangue</i>	“Consoladora dos aflitos” – invocação da Ladainha de Nossa Senhora (em latim).
Turris eburnea	T1 – <i>Sangue</i>	“Torre de marfim” - invocação da Ladainha de Nossa Senhora (em latim).
Mater veneranda	T4 - <i>Pandora</i>	“Mãe venerável” - invocação da Ladainha de Nossa Senhora (em latim).
Mater admirabilis	T5 - <i>Verônica</i>	“Mãe admirável” - invocação da Ladainha de Nossa Senhora (em latim).

As invocações pinçadas da Ladainha de Nossa Senhora, canto católico, são escolhidas para intitular poemas dacostianos:

<sup>4</sup> Do mais profundo clamei a ti, Senhor, / Senhor, ouve a minha voz: /Estejam atentos os teus ouvidos à voz da minha súplica.

Kyrie eleison  
Christe eleison  
Kyrie eleison

Sancta Maria, Ora pro nobis !

.....  
**Mater admirabilis** Ora pro nobis”

.....  
**Virgo Veneranda** Ora pro nobis!

.....  
**Turris ebúrnea** Ora pro nobis!

.....  
**Consolatrix afflictorum** Ora pro nobis!

..... (“Ladainha de nossa Senhora”. LEHMANN, 1928. p. 191-193)

Uma alusão à obra musical encontra-se no poema “À sombra do salgueiro”, da coleção **Verônica**:

Mas foi tamanha a minha desventura,  
Que pendurei, muda e quebrada, a lira  
No salgueiro da tua sepultura. (p. 290)

Sem sombra de dúvida, esse trecho dacostiano conduz para o Salmo 137(136). Assim como, numa situação de profunda tristeza, no momento em que Jerusalém cai como nação de poder (no ano de 587), e o salmista, no exílio, não consegue cantar com a mesma alegria que cantava no Templo de Jerusalém, o eu poemático está mudo, aos pés da sepultura da amada.

Quanto à alusão a personagens de obras musicais, a obra dacostiana apresenta o seguinte registro também alusivo a nome de compositor:

Como o concerto **wagneriano**  
Das tempestades sobre o alto oceano,  
Passam os ventos sem parar,  
Evocando as **Valquírias** invencíveis,  
Nos seus claros corcéis soberbos e invisíveis,  
Demandando as nuvens, galopando no ar... (“A ventania”, p. 137)

Interessante a seleção de Da Costa e Silva pela citação do artista alemão Richard Wagner, pois, juntamente com Franz Liszt, reclamam exatamente uma **“necessidade de maior união entre poesia e música”** (“Alemanha musical”, SINZIG, 1976).

A expressão **Valquírias** pode ser justificada pela tetralogia<sup>5</sup>, **O anel dos Nibelungos (Der Ring des Nibelungen)**, que contém a ópera **A Valquíria**. A ópera conta a história de Fricka, esposa de Wotan, impede que Brunhilde, filha e valquíria favorita de Wotan, salve a vida de Siegmund, um dos gêmeos gerados por Wotan e Erda (deusa da terra). As Valquírias eram moças que montavam muito bem.

A primeira expressão chama em cena o compositor alemão Richard Wagner, que, apesar de ser autor de treze óperas, das quais, a maioria está considerada entre a melhor produção de obras músico-dramáticas da história da música (TAYLOR, 1980. p. 393), e que atraía seus espectadores pelo espanto, pela surpresa, não exerce força pelo aspecto vocal, mas, pelo instrumental. Daí a especificação de ‘concertos’. Não seria essa a intenção do poeta piauiense no poema “A Ventania”? Não seria a ventania portadora de um som semelhante àquele que é produzido pelas cordas wagnerianas, na sua tetralogia, **O anel dos Nibelungos (Der Ring des Nibelungen)**?

Conclui-se, portanto, que a obra poética de Antônio Francisco da Costa e Silva é extremamente favorável ao estudo músico-literário, possuindo algumas características próprias. A primeira

<sup>5</sup> “Ciclo de quatro óperas de Wagner com libreto do compositor, a ser apresentado idealmente em quatro noites consecutivas. As datas de estréia foram: “O Ouro do Reno” (*Das Rheingold*), Munique, 1869; “A Valquíria” (*Die Walküre*), Munique, 1870; “Siegfried” e “Crepúsculo dos Deuses” (*Götterdämmerung*), Bayreuth, 1876 (a primeira apresentação do ciclo completo).” (“Anel dos Nibelungos”, HORTA, 1985).

delas é a capacidade de combinar as formas chamadas cultas com uma poderosa comunicação popular. Confere, ainda, importância especial para a voz humana e a oralidade, a música do povo que se transmite de geração a geração. Outro destaque é a educação formal européia, como procedimento natural de membro de família burguesa piauiense da época. Como consequência à educação européia, a cultura greco-latina se faz notar através de figuras da mitologia chamadas para compor a poética do artista piauiense. Faz-se necessário citar a música cristã na obra dacostiana, uma religiosidade mesmo católica perpassa a veia poética (cantos cristãos, Salmos e ladainha) e através da presença da mãe, incluindo o louvor à Maria, mãe de Jesus, com o canto da Ave Maria.

Finalmente, é possível concluir que o universo poético de Da costa e Silva se instala na sua cultura de origem, e pelo amor que dedica a sua terra, torna-se vanguarda no âmbito da ecologia e da preservação do meio ambiente ao expressar o sofrimento e a reação da natureza às devastadoras ações do homem.

Com a missão de provocador de sentimentos, valoriza sua gente, canta suas maravilhas, mas também os sofrimentos e as esperanças que nutrem sua existência e sua arte.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. Nova edição, revista. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional: Paulus, 1995.

BORTOLINI, José. **Conhecer e rezar os salmos**. São Paulo: Paulus, 2000.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

CAMLONG, André. *Méthode d'analyse lexicale textuelle et discursive*. Paris: Éditions Orphyr, 1996.

\_\_\_\_\_. **Macro** (tratamento estatístico). In: \_\_\_\_\_. BELTRAN, Thierry. **STABLEX Version PC 2004d**. 1 CD-ROM. Produção Editorial: Tec Art Editora Ltda. Distribuição Exclusiva: Pirus Tecnologia.

\_\_\_\_\_. BELTRAN, Thierry. **Programa Stablex**. Version PC 2004e. 1 CD-ROM. Produção Editorial: Tec Art Editora Ltda. Distribuição Exclusiva: Pirus Tecnologia.

COLLOT, Michel. **La matière-émotion**. Paris: PUF, 1997.

CULLEN, Thomas Lynch, SJ. **Música sacra: subsídios para uma interpretação musical**. Brasília: Musimed, 1983.

DA COSTA E SILVA. **Poesias completas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro (MEC), 1976. p. 355-373.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 4. ed. Rio de Janeiro (RJ): Nova Fronteira, 2000.

DOUSSOT, Michel. Les musiques brésiliennes. **Le guide Routard on line**. Disponível em: [http://www.routard.com/mag/dossiers/id\\_dm/48/ordre/1htm](http://www.routard.com/mag/dossiers/id_dm/48/ordre/1htm). Acesso em: 13 set. 2005.

HORTA, Luiz Paulo (Org.). **Dicionário de música**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LALANDE, André. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LEHMANN, João Batista (org.). **Harpa de Sião: collecção de cânticos sagrados para uma ou duas vozes com acompanhamento do harmônio**. 2 ed. Juiz de Fora (MG): Lar Catholico, 1928.

OFÍCIO DIVINO. **Oração das Horas**. São Paulo: Vozes/Paulinas/Paulus/Ave Maria, 1996.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Título original: *El arco y la lira*.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SMITH, Frank. **Leitura significativa**. Porto Alegre: Artmed, 1999. p. 106.

SOLER, Luis. «Limites e Confluências da Poesia e da Música ». **Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco**, Recife, Ano V, n. 1, p. 123-129, 1961.

TAYLOR, Deems. Compositor, dramaturgo e filósofo.... In: **Grandes vidas, grandes obras**. Seleções do Reader's Digest, S. A. R. L. (Org.). 3. ed. Lisboa: Seleções do Reader's Digest, 1980. p. 390-393.

TREVISAN, Armindo. **A poesia: uma iniciação à leitura poética**. 2. ed. Porto Alegre: Uniprom, 2001.

---

<sup>1</sup> **Marly Gondim Cavalcanti SOUZA**, Doutora em Teoria da Literatura (UFPE - BR) e em Literatura Comparada (Université d'Artois - FR).

(Universidade Estadual do Piauí, Centro de Ciências Humanas e Letras)

marlygondim@ig.com.br