



Literatura, música e os abismos inexistentes: uma reflexão sobre o universo artístico fragmentado

Fernanda Barboza de CARVALHO NERY ⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-2423-3151>

Resumo

Este trabalho expõe uma reflexão teórica acerca das infindáveis formas de habitar o universo artístico através do questionamento concernente às zonas limítrofes no seio da relação entre música e literatura, fundadas, também, a partir da sacralização da escrita sobre as questões orais (DERRIDA, 2014). Dito isso, propõe-se uma análise estruturada nas músicas *Abalos sísmicos* e *Esse filme que passou foi bom*, presentes no álbum *Letrux aos prantos*, da cantora e compositora Letrux (2020), para que seja possível identificar as variadas formas de construção do sentido poético e, por consequência, de produção de experiências mediadas pela obra de arte, indicando em última instância a impossibilidade de reduzi-las a uma questão de voz ou de escrita.

Palavras-chave: Crítica Literária; Poesia; Música.

Literature, music and the non-existent disparities: a reflection on the fragmented artistic universe

Abstract: By questioning the boundary zones established in the relationship between music and literature, this work exposes a theoretical reflection on the infinite ways of inhabiting the artistic universe. Also derived from the sacralization of writing in relation to oral issues (DERRIDA, 2014). That being said, it's proposed a structured analysis of the music *Abalos sísmicos* and *Esse filme que passou foi bom*, present in the album *Letrux aos prantos*, by the singer and songwriter Letrux (2020). With the objective of identifying, through the artwork, the various forms of poetic sense construction and, as a result, the production of experiences. Ultimately, it indicates the impossibility of reducing them to a question of voice or writing.

Keywords: Literary Criticism; Poetry; Music.

ⁱ Doutoranda em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Minas Gerais, Brasil.

e-mail: fernandabcnery@gmail.com

Introdução

Em 1923, após anos observando e estudando uma mancha luminosa no céu, caracterizada por nuvens interestelares, o astrônomo norte-americano Edwin Powell Hubble estabeleceu a compreensão de que tais corpos celestes, as nebulosas espirais, como eram conhecidas, constituíam-se, na verdade, em galáxias. Posteriormente, ao projetar suas velocidades no espaço, Hubble confirmou que as galáxias distantes estavam, constantemente, afastando-se da Via Láctea, dando início a uma das maiores descobertas científicas do século XX: o Universo não cessa de se expandir.

Desde então, as indeterminações referentes à finitude, ou não, do Universo, animam físicos e se transmutam, por vezes, nas mais diversas teorias catastróficas acerca do (nosso) fim. Mas, por oposição, apontam o desejo de perseguir o início do Universo, que seria caracterizado por uma inflexão antes de se configurar em uma expansão indefinida.

Assim como na astronomia, houve um momento em que o universo artístico se encontrava em um emaranhado de conexões que não comportavam a cisão de seus campos, tampouco suportavam classificações rígidas e estáticas acerca do que seria uma obra de arte. A sua composição se vinculava, impreterivelmente, à ideia de uma espécie de universalidade.

Ao acompanhar a contemporaneidade, o desejo de perseguir a impossibilidade de cerceamento dos fazeres artísticos anima teóricos e se apresenta como um debate fervoroso no centro de seus estudos.

Desse modo, a fim de perspectivar um pensamento concernente às relações entre música e literatura, postularei, neste trabalho, a inviabilidade de seu desmembramento definitivo, a partir, também, da aceção de que seus vínculos persistem atados e dissociá-los é um modo de restringir a experiência artística.

Para tanto, utilizarei como exemplo as músicas *Abalos sísmicos* e *Esse filme que passou foi bom*, do álbum *Letrux aos prantos*, da cantora e compositora Letrux (2020), com o objetivo de identificar as infundáveis formas de construção de experiências mediadas pelo universo da obra de arte e, nesse sentido, vislumbrar a inexequibilidade de reduzi-las a uma questão de voz ou de escrita.



Infindáveis formas de habitar o universo da obra de arte

A relação entre literatura e música perpassa, em primeiro lugar, através da ideia referente à obra de arte, como se estabelecem suas zonas limítrofes ou as suas respectivas ausências. A definição específica do que é uma obra de arte, frequentemente, encontra-se em um compilado difuso de teorias que, muitas vezes, situam-se em lados opostos.

Para muitos, é imprescindível caracterizar e definir, de forma incisiva e ordenada, em uma postura territorialista, os limites de cada objeto artístico, onde começam e onde terminam as suas fronteiras. Para outros, a essência da obra de arte se constituiria de um modo, frontalmente, oposto: a partir da inviabilidade de escapar à sua porosidade.

Em *Ser crânio*, Didi-Huberman (2009) parece acompanhar as tendências porosas da acepção artística, na contemporaneidade, e propõe uma expansão ainda maior do entendimento do que é uma obra de arte ao tensionar características visíveis e invisíveis existentes no âmago de objetos artísticos.

Ao tomar como exemplo a escultura, Didi-Huberman (2009) considera as suas partes ocultas, os elementos que a compõem por dentro, propondo, em última instância, o questionamento referente às obras consideradas *acabadas* e a impossibilidade de ignorar os processos constitutivos durante a interação com uma obra *finalizada*.

O deslocamento do conceito de obra, nessa perspectiva, estabelece-se a partir da percepção de sua complexidade e, do mesmo modo, da complexidade de suas respectivas ressonâncias. Os enigmas subjetivos da experiência artística jamais poderão ser acessados de forma acabada, ou perspectivados a partir de uma ideia de unidade artística¹.

¹ Vera Casa Nova (2009) destaca, ao longo do Prefácio de *Ser crânio*, como a construção do pensamento acerca da escultura, proposto por Didi-Huberman, promove, também, uma revisitação à ideia do que é uma obra de arte, sua constituição e sua capacidade de produzir experiências para os indivíduos, trazendo para o centro do debate a necessidade de revisitação de alguns valores críticos. “O que está dentro, e o que é a superfície são tensões que dispõem o horizonte aberto da obra. Não o aberto da semiótica de Umberto Eco, mas a abertura do vazio. Pois, para Didi-Huberman, ‘a escultura teria, então, valor de pele naquilo que ela teria capacidade de desenvolver: uma espacialidade que a experiência visível geralmente não consegue apanhar, abraçar...’ Que lugar é esse? ‘um lugar para se perder, um caminho que leva a lugar nenhum’, pois o artista inventa lugares” (CASA NOVA, 2009, p. 12).



Nesse sentido, o princípio de compreensão do que é uma obra de arte atravessa, inevitavelmente, a compreensão das formas de construir relações e projetar, a partir da passagem do tempo, infindáveis expansões.

Dito isso, seria factível a continuidade de um entendimento do espaço artístico que ignora o preceito da multiplicidade e esboça uma suposta estabilidade conceitual sobre o que é arte e, por consequência, sobre o que é obra?

Em *Expansões contemporâneas*, Ana Kiffer e Florencia Garramuño (2014) circunscrevem a imprescindibilidade da elaboração de estudos que intencionam questionar e subverter as fronteiras dos gêneros artísticos.

O literário, ou o artístico, não é dado nem construído, mas, muito pelo contrário, desconstruído, ou, pelo menos, colocado em questão. [...] Para além mesmo da noção de campo, enquanto espaço circunscrito por limites e fronteiras, a ideia de uma arte que seria autônoma e independente aparece suplantada por uma arte inespecífica que se figura como parte do mundo. [...] O limite, desse modo, deixa de se localizar enquanto uma anterioridade já dada, para se perfazer de modo transitório, tênue ou poroso enquanto lugar experiência da própria obra (Kiffer). (KIFFER, GARRAMUÑO, 2014, p. 12-13).

O pensamento subversivo acerca do que é *próprio* a cada fazer artístico ajuda a tensionar reflexões sobre a substância concernente à interrelação das artes. Paralelamente, a possibilidade de aproximar campos artísticos que estavam separados pode indicar o que a arte proporciona por excelência: a construção de experiências.

Universo em expansão? Literatura, tradição oral e tradição escrita

Como pensar a literatura no cerne desse universo de produção de experiências? Seria possível encapsular essas proposições? Para pensar sobre as fronteiras da obra literária, seu alcance e as construções possíveis, tomo emprestada a conceituação elaborada por Maurice Blanchot (2005) em *O livro por vir*.

O autor considera a impossibilidade de cercear o campo literário e de limitá-lo a gêneros estatizados. Demonstra, desse modo, que a coerência da fronteira do que é literário ou não consiste, inevitavelmente, na sua dispersão.

A literatura só é domínio da coerência e região comum enquanto ainda não existe, não existe para ela mesma e se dissimula. Assim que aparece, no longínquo pressentimento do que parece ser, ela explode em pedaços, entra na via da dispersão onde recusa deixar-se reconhecer por sinais precisos e determináveis. [...] Ela não está desunida porque estaria mais entregue ao arbitrário daqueles que escrevem, ou porque, fora dos



gêneros, das regras e das tradições, se torna o campo livre de tentativas múltiplas e desordenadas. Não é a diversidade, a fantasia e a anarquia dos experimentos que fazem da literatura um mundo disperso. É preciso exprimir-se de outra maneira, e dizer: *a experiência da literatura é ela mesma experimento de dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito - o erro e o fora, o inacessível e o irregular.* (BLANCHOT, 2005, p. 289-300, grifo meu).

A desvinculação da análise literária destinada, estritamente, aos gêneros literários estabelecidos, pauta-se na concepção de uma literatura que não aceita a subjugação e o cerceamento de seu espaço à mera restrição formal, mostrando a viabilidade do rompimento da soberania dos gêneros literários e colocando em pauta as inúmeras possibilidades de construção de sentido dos indivíduos.

A partir dessa perspectiva, em que a literatura não se compõe em uma redoma de vidro, inerte aos demais fazeres artísticos, é imperativo considerar a sua relação com a música. Como se constitui essa relação e como, de modo amplificado, procedeu-se o seu apagamento ao longo dos anos?

Primeiramente, faz-se necessário recorrer ao conceito referente à vinculação essencialista do ato literário enquanto uma prática escrita. Em *Essa estranha instituição chamada literatura*, Jacques Derrida (2014) tensiona a afirmação de que a poesia sempre pressupõe a escrita:

O termo literatura é uma invenção recente. Anteriormente, a escrita não era indispensável para a poesia ou para as belas-letas, tampouco a propriedade autoral ou mesmo a assinatura individual. Esse é um enorme problema, difícil de ser abordado aqui. O conjunto de leis ou convenções que estabeleceu o que se chama de literatura na modernidade não era indispensável para que obras poéticas circulassem. Dito isso, mesmo se um fenômeno nomeado “literatura” apareceu historicamente na Europa, nessa ou naquela data, isso não significa que seja possível identificar o objeto literário de forma rigorosa. (DERRIDA, 2014, p. 57-58).

Ao pensar a partir da dessacralização da escrita e vislumbrar que a literatura sofreu uma espécie de redução, na modernidade, que desconsiderou os seus aspectos orais, faz-se necessário perceber as possibilidades concernentes a uma perspectiva que intenciona a expansão desse universo através, nesse caso, da rememoração de aspectos que, também, chegaram a lhe constituir, como é o caso da oralidade.

Desse modo, ao considerar um álbum de música, deslocam-se as acepções estanques referentes à constituição de uma obra, proporcionando outra forma de construção da crítica literária.



Em *Introdução à poesia oral*, Paul Zumthor (1997) estabelece alguns exemplos sobre a convergência entre a tradição oral e a tradição escrita, encorpadas na música e na literatura.

O autor cita o desenvolvimento dos estudos acerca da questão homérica, e a sua relevância como precursores de pensamentos que indicam a oralidade como primeiro suporte de transmissão da *Iliada* e da *Odisséia*². Outro forte exemplo dos laços entre música e poesia é a *Chanson de Roland*, como descreve Paul Zumthor (1997) em uma sensível reflexão acerca das canções.

Tiro de minha biblioteca, ao alcance das mãos, uma edição da *Chanson de Roland*. Sei (ou presumo) que no século XII este poema era cantado, com uma melodia que, aliás, desconheço. Eu o leio. O que tenho à vista, impresso em manuscrito, não é senão um fragmento de passado, congelado num espaço reduzido da página ou do livro. Esta contradição causa um problema epistemológico que só a prática permite, quando não resolver, ao menos esclarecer empiricamente. Com o acúmulo de informações sobre as mentalidades e costumes dessa época distante, tenta-se sugerir o que ali acontecia, suscita-se uma representação imaginária da *Chanson* em ato... e esforça-se para integrá-la ao prazer que se sente (assim o espero) com esta leitura; para considerá-la, se for o caso, no estudo histórico que se faz do texto. A ambiguidade da situação só é menor se o texto poético antigo nos foi transmitido com uma notação musical. Esta constitui realmente, de forma irrecusável, uma prova da oralidade. Ela autoriza uma reconstituição parcial da performance: é desta forma que os discos, algumas vezes excelentes, gravados por diversos medievalistas musicólogos até G. Le Vot, nos permitem *ouvir* as canções de vários trovadores mais ou menos contemporâneos do *Roland*. O efeito de distância temporal e de opressão sensorial é fortemente atenuado. (ZUMTHOR, 1997, p. 62).

A questão da oralidade e da melodia, embora intrínseca à noção de uma *literatura* na Antiguidade (e, como no exemplo acima, aparente na Idade Média), passou a ser desconsiderada com a primazia do suporte escrito, intensificada, a partir da invenção da imprensa, pela possibilidade de leitura solitária³.

² “Referência derradeira de toda Poesia, imagem arquetípica do Poeta, Homero tornou-se efetivamente, por volta de 1780, na Alemanha, objeto de aplicação de uma nova idéia, dialética, do tempo, da História e da filologia. Wolf foi o primeiro a levantar a questão da oralidade inicial da *Iliada* e da *Odisséia*” (ZUMTHOR, 1997, p. 107).

³ “A leitura solitária e puramente visual marca o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo do zero. Ainda é preciso ter em conta, no sentimento que experimentamos a respeito disso, a espécie de surdez particular que nos inflige nossa educação literária. A escrita, no curso da luta em que ela se empenhou, por alguns séculos, para garantir sua hegemonia na transmissão do saber e expressão do poder, deu-se como alvo confesso a suspensão ou a negação de todo elemento performancial na comunicação” (ZUMTHOR, 2007, p. 69-70).



A escrita, nesse contexto, passa a ter um status de superioridade em relação à oralidade. Para Flusser (2010), a escrita torna possível condensar a orientação do pensamento, transmitindo o que está dentro e organizando a nossa expressividade.

Portanto, escrever é um gesto que orienta e alinha o pensamento. Quem escreve teve de refletir antes. E os sinais gráficos são aspas para o pensamento [...] Escreve-se para se colocar os pensamentos nos trilhos corretos [...] O motivo que está por trás de escrever não é apenas orientar pensamentos mas dirigir-se ao outro. Escrever não é apenas um gesto reflexivo, que só volta para o interior. É também um gesto (político) expressivo que se volta para o exterior. (FLUSSER, 2010, p. 20-21).

Ao conceber a sociedade atual enquanto *pós-industrial-grafocentrada*, demonstra-se a soberania da escrita na literatura. Nesse contexto, percebe-se por que a aceção do que é uma obra, nos termos dos estudos literários, entrou em um processo de individuação pela escrita.

Na contramão de proposições em que a escrita exerce, primordialmente, o lugar de expressividade, Jean Luc-Nancy (2014), em *À escuta*, expõe reflexões acerca da escuta, a fim de conjecturar como a sociedade tem subalternizado a elaboração de sentidos construída pelo som. Muito além da escrita como fonte principal de produção de significação, a estrutura sonora se propõe, também, à composição da orientação do sentido.

Escuta-se aquele que profere um discurso que se quer compreender, ou então escuta-se o que pode surgir do silêncio e fornecer um sinal ou um signo, ou então ainda escuta-se aquilo a que se chama de música. No caso dos dois primeiros exemplos pode dizer-se, pelo menos para simplificar (se se esqueceram as vozes, os timbres), que a escuta está atenta a um sentido presente para além do som. *No último caso, o da música, é mesmo o som que o sentido propõe à auscultação.* Num caso, o som, tendencialmente, desaparece, no outro, o sentido torna-se, tendencialmente, som. Mas não há aqui senão duas tendências, precisamente, e a escuta endereça-se – ou é suscitada por – àquilo onde o som e o sentido se misturam e ressoam um no outro ou um pelo outro. (NANCY, 2014, p. 17-18, grifo meu).

Por entender o som enquanto produtor, por excelência, de sentido, Nancy (2002) demonstra que a nossa experiência vivida se compõe por uma multiplicidade de formas de elaboração de sentido, estabelecidas também através da sonoridade.

Como consequência dessas formulações, é inevitável considerar, na perspectiva deste trabalho, que a experiência fabricada por um objeto artístico, mais especificamente um álbum de música, não comporta uma suposta ordem ou hierarquia



no centro da linguagem. Mas, constitui-se a partir de um conglomerado de elaborações que culminam na experiência com a obra de arte.

Da ordem ao caos: música e literatura na contemporaneidade

A partir do entendimento que, em termos ideais, aponta a impossibilidade de cercar o espaço da obra arte, faz-se necessário observar a construção de poéticas que não são elaboradas no suporte do livro e propõem, desse modo, o questionamento referente à noção acerca da redução da literatura a gêneros fixos.

Nessa esteira, a fenda proporcionada no universo da percepção do que é uma obra de arte abre caminhos para que seja factível discutir as confluências existentes entre literatura e música e seus ecos produzidos na arte contemporânea.

Um forte exemplo do questionamento da diluição dos limites concernentes à conceituação de obra de arte, e da rejeição à *ordem* que estabelece fronteiras entre a música e a literatura, diz respeito ao anúncio do prêmio Nobel de Literatura, no ano de 2016, conquistado por Bob Dylan. O fato provocou uma atmosfera de surpresa e estranhamento ao redor do mundo: pela primeira vez, um compositor conquistou tal honraria.

Durante uma entrevista, ao justificar o prêmio, a Secretária Permanente da Academia Sueca, Sara Danius (2016) foi taxativa: “Se você olhar para trás, para 2500 anos ou mais, descobrirá Homero e Safo. Eles escreveram textos poéticos para serem escutados e interpretados, muitas vezes com instrumentos. Acontece o mesmo com Bob Dylan” (DANIUS, 2016, tradução minha)⁴.

Assim, o trabalho da linguagem realizado por Dylan em nada difere do trabalho poético empregado na poesia, visto que as bases da poesia se constituem, inegavelmente, também, na tradição oral⁵.

Ao apontar que a escrita poética pode perpassar por questões orais e musicais, a Academia promoveu a amplificação do debate sobre os limites artísticos

⁴ “If you look back, far back 2500 years or so you discover Homer and Safo and they wrote poetics texts that were meant to be listened to, that were meant to be performed, often together with instruments. It’s the same way with Bob Dylan” (DANIUS, 2016).

⁵ Importa falar que o discurso de Sara Danius (2016) difere da perspectiva apontada por Paul Zumthor (1997), que considera que as obras homéricas foram elaboradas a partir da oralidade. A relevância de sua afirmativa, no seio deste texto, consiste na percepção de que o trabalho poético pode se estabelecer em conjunção com questões referentes à oralidade e à musicalidade.



concernentes a dois objetos que, à primeira vista, pareciam diversos: o livro e a música que, muitas vezes, é suplantada por um suporte midiático. Esse discurso fortificou o coro de parte dos acadêmicos que apontam para a impossibilidade de estabelecer conceituações rígidas no âmbito da crítica de arte.

O som e a letra: a produção de experiência em Letrux aos prantos

Para perceber os rastros literários persistentes na esfera musical do Brasil contemporâneo, propõe-se, enfim, uma breve análise das músicas *Abalos Sísmicos* e *Esse filme que passou foi bom*, do álbum *Letrux aos prantos*, de Letrux (2020).

Leticia Novaes, que tem o nome artístico de Letrux, é uma escritora, cantora, compositora e atriz carioca. Letrux é uma artista que habita o universo alternativo, entretanto suas obras têm sido evidenciadas em algumas esferas de legitimação, como, por exemplo, a conquista do prêmio de melhor disco, na categoria SuperJúri do Prêmio Multishow de 2017, referente ao seu primeiro álbum *Letrux em noite de climão*.

Em 2020, o álbum *Letrux aos prantos*, objeto deste artigo, recebeu uma indicação ao Grammy Latino na categoria Melhor Álbum de Rock ou de Música Alternativa em Língua Portuguesa.

Composto por treze faixas, o álbum retrata as questões políticas associadas às questões próprias da individualidade, e demonstra que a melancolia, sob o escopo das lágrimas, pode ser reverberada, também, pelo som.

Para Gaston Bachelard (2013), em *A água e os sonhos*, as lágrimas se constituem enquanto uma matéria, por excelência, humana: “Pesadas lágrimas trazem ao mundo um sentido humano, uma vida humana, uma matéria humana” (BACHELARD, 2013, p. 67).

Em *Abalos sísmicos*, observa-se uma acentuação melancólica através do pranto que irrompe a performance oral de Letrux (2020). Anuncia-se, pela força do pesaroso embargo de sua voz, o prenúncio do sentido humano de que fala Bachelard (2013): abalar-se é um modo de afirmar a própria vida, demonstrando que a existência não é processada através de uma espécie de letargia.

Me abalo e me abalo muito
Nasci abalada um tanto enrolada
Por isso eu canto com essa cara de espanto
E não entendo quem mente que nem sente
Mente que nem meme, gargalha, dá teu showzinho na sala, faz tua mala



Bota pra fora os demônios pendurados na tua orelha dizendo “vai lá, vai”

Você não pediu desculpa e seguiu sua vida achando tudo ok
Perdi meu sono que eu só me apaixono
E não entendo quem sente que é crente
Crente que sabe tudo mas não sabe de nada e ainda nem pede ajuda
Joga na cara na hora mas depois se arrepende mandando mensagem

Você demorou pra se abalar
Enquanto eu
Me debilitei em tanto hotel
E jurei que calma não me cala
Jurei que culpa não me move
Eu jurei e me lasquei
Eu jurei e me lasquei

Acordei bem mas o país não colabora e nem você
Você diz que não sente nada mas tá toda deslumbrada
Me abalo e me abalo muito
Me abalo e me abalo muito
Não fui acostumada com terremoto
Eu me abalo, me abalo muito
(LETRUX, 2020).

Ao publicar, no dia 4 de novembro de 2020, a coluna Abalos Sísmicos, na *Revista Gama*, a cantora afirma que a referida música foi a única do álbum que, de fato, foi gravada aos prantos.

A música se chama “Abalos Sísmicos”, foi a única música que gravei chorando. *Quando você chora, a voz fica embargada e fica difícil continuar, mas dependendo do tom, da letra, você pode usar a seu favor. Eu usei. É um belo registro vocal, sinto. [...] Acho que as pessoas se identificam tanto com essa música porque é nosso lema: apesar de todo horror, a gente vai levando conforme dá.* (LETRUX, 2020, grifo meu).

Dessa perspectiva, emerge a relevância de considerar a materialidade vocal no seio da construção de experiências artísticas, afinal como afirma Paul Zumthor (2007) em *Performance, recepção e leitura*: “A voz é uma coisa. Ela possui plena materialidade. Seus traços são descritíveis e, como todo traço do real, interpretáveis” (ZUMTHOR, 2007, p. 82).

A escuta de *Abalos sísmicos* demonstra, de forma imperiosa, como as nuances interpretativas, promovidas pela cantora, ajudam a produzir um sentido que apenas a leitura de sua respectiva letra não seria capaz de construir. Nesse caso, através do embargo de sua voz e do pranto durante a música.

A outra música utilizada, neste trabalho, trata-se da penúltima faixa de *Letrux aos prantos*, intitulada *Esse filme que passou foi bom*, em que o sentido



humano, descrito por Bachelard (2013), parece estar circunscrito na particularidade inevitável da transitoriedade da vida.

Todos os anos da sua vida você passa pelo dia da sua morte sem saber
 Todos os truques que cê usa sempre saem da sua boca pra tu sobreviver

Terminar como se começou: Estranho
 Terminar como se conheceu: Estranha
 Terminar como se começou: Estranho
 Terminar como se conheceu

Eu tô cheia de questão
 Não vou dar mole pra esse vão
 Não preciso entrar no mar
 Só de ver fica esse frisson seu

Morrer é passear
 Quem já foi pode estar vendo a gente aqui
 Transando, mentindo, usando droga
 Esquecendo de ligar pra mãe
 Perdendo tempo, com bobagem, no direct
 Esquecendo de ligar pra vó

Quando eu morrer, quando eu voltar, eu vou estar
 Te lembrando que chorar é som
 Se a gente morre e se encontra em outro canto
 Esse filme que passou foi bom
 (LETRUX, 2020)

Ao descrever vida e morte enquanto características próprias da existência, Letrux (2020) demonstra, no seio da escrita da letra, um tom que beira a uma espécie de nostalgia melancólica. A referida percepção é construída através de um jogo imagético acerca das possibilidades experienciadas, ou não, no interior de cada existência. O fúnebre passeio da morte como destino da humanidade se estabelece, também, pela viabilidade de um retorno nostálgico, proporcionado pela persistência do testemunho da vida: “Morrer é passear/Quem já foi pode estar vendo a gente aqui” (LETRUX, 2020).

No que tange à performance oral, ao arrastar a pronúncia das palavras e imprimir uma entonação mais taciturna, que rememora uma espécie de cortejo fúnebre, intensifica-se, na escuta da música, a característica da morte e, por consequência, da vida como um passeio do qual não se pode fugir, persistindo a perplexidade da consciência de que a morte compõe a vida.

Devido à relevância da oralidade, faz-se necessário construir pontes que possibilitem pensar a escuta. Para Nancy (2014), em *À escuta*, estar à escuta é, também, um ato de perseguir um sentido.



Estar à escuta é sempre estar à beira do sentido, ou num sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse precisamente nada de outro que não este bordo, esta franja ou esta margem [...] recolhido e perscrutado por ele mesmo, não todavia como fenômeno acústico (ou não somente), mas como sentido ressoante, sentido de que o sensato é suposto encontrar-se na ressonância, e não se encontrar senão nela. (NANCY, 2014, p. 19, grifo meu).

Ao proporcionar o enlace entre o indivíduo e o universo que o cerca, escutar uma música e, nesse caso, escutar *Esse filme que passou foi bom*, estabelece, uma conexão íntima com o próprio Eu, alcançada, em certa medida, pela leitura da letra da música, como, por exemplo, no trecho: “Eu tô cheia de questão/Não vou dar mole pra esse vão” (LETRUX, 2020).

O soturno deslumbramento provocado pelas incertezas e incoerências existentes na relação vida-morte, refletido nos questionamentos, não promove o ofuscamento de seus pensamentos. Afinal, questionar-se acerca da própria existência faz parte da composição da vida.

Dito isso, importa dizer que da leitura das músicas de Letrux (2020) é possível extrair uma série de sentidos promovidos pela construção de imagens poéticas. Entretanto, não se pode ignorar que a interpretação da artista estabelece novos sentidos. Considera-se, assim, a primazia da performance de Letrux (2020) para a construção da significação das músicas.

As questões sonoras em consonância à escrita se mostram imperativas para a análise literária que intenciona um maior entendimento das canções, o que demonstra a impossibilidade de redução das referidas experiências a uma questão, essencialmente, de escrita.

Considerações finais

Em *The value of science*, o físico Richard Feynman (1955) propôs, a partir de conceituações científicas mediadas por uma linguagem poética, uma das formas de explicar o que é Universo e, por consequência, o que é a existência humana: “De pé a encarar o mar... refletindo sob espanto... Eu... um universo de átomos... um átomo no universo” (FEYNMAN, 1955, p. 14, tradução minha)⁶. Feynman (1955) apresentava

⁶ “Stands at the sea... wonders at wondering... I... a universe of atoms... an atom in the universe” (FEYNMAN, 1955, p. 14).



uma sensível reflexão sobre a impossibilidade de estabelecer limites entre o Eu e o Universo, demonstrando a dança cósmica que compõe cada pessoa, e compõe, igualmente, a relação dos indivíduos com o Todo.

A compreensão da multiplicidade dos corpos existentes no universo artístico e da relação inevitável que exercem uns com os outros, e com o Todo, ajuda a estabelecer por que os seus limites e a própria noção de corpo como algo individuado, no âmbito da obra de arte, passa a ser questionada na contemporaneidade.

Assim como a ideia de Universo e de experiência humana, proposta por Feynman (1955), a ideia de obra de arte parece ser melhor configurada a partir da percepção contemplativa, existente no seio da experiência artística.

Através da perspectiva de que o conceito referente à literatura foi metamorfoseado, ao longo do tempo, foi possível perceber que a cisão entre música e literatura se postulou, também, a partir da sacralização da escrita como forma literária primordial de produção de significação.

O entendimento de que nem sempre essas divisões estiveram no centro da literatura ajuda a estabelecer o questionamento sobre as formas estáveis relacionadas à compreensão da produção artística. Visto que marcas de oralidade e musicalidade compõem, igualmente, a experiência literária e anulá-las é um modo de encapsular a experiência artística e de ignorar o seu caráter, por excelência, fragmentário.

Ao indicar essa relação, observou-se a imprescindibilidade de conceber a presença da linguagem poética e de sua vinculação intrínseca com a sonoridade, exemplificadas em *Abalos sísmicos* e *Esse filme que passou foi bom*. A interpretação proporcionada por Letrux (2020), sua voz e entonação, ajuda a construir uma rede de sentido nas músicas, demonstrando a relevância da percepção escrita atrelada à performance oral da cantora.

Dito isso, por considerar que a experiência é o elemento primordial para a conceituação do que é uma obra de arte, postulam-se questionamentos que não ensejam respostas imediatas, mas reflexões: Como sou afetado por uma obra? Que ressonâncias esse contato faz criar?

Os respectivos questionamentos se estabelecem, de forma muito similar, e meditativa, à percepção exposta por Richard Feynman (1955) diante do Todo, sugerindo a constituição, irremediavelmente, ambivalente da obra literária: sempre em trânsito, sempre em construção.



Perceber essas questões se apresenta enquanto condição essencial para a compreensão das infindáveis formas de experienciar a arte, demonstrando, nesse caso, a relação, inevitavelmente, entrecruzada da literatura e da música, constituída pelo elo milenar entre a voz, o som e a escrita.



Referências

- ANÚNCIO DO PRÊMIO NOBEL DE LITERATURA 2016. *The Nobel Prize*, Estocolmo, 2016. Disponível em: www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/prize-announcement. Acesso em: 10 ago. 2021.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CASA NOVA, Vera. Être crane ou a paixão morfológica. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Tradução de Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Tradução de Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- FEYNMAN, Richard. The value of science. *Engineering and science*, Califórnia, v. XIX, 1955. Disponível em: www.calteches.library.caltech.edu/40/2/Science.pdf. Acesso: 28 ago. 2021.
- FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.
- INDICADOS 21.a ENTREGA ANUAL DO LATIM GRAMMY. *Grammy Latino 2020*. Disponível em: www.latingrammy.com/pt/nominees. Acesso em: 20 set. 2021.
- KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. Apresentação. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (Org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LETRUX. *Letrux aos prantos*. Rio de Janeiro: Edição Independente; Natura Musical, 2020. 1 CD.
- LETRUX. *Letrux em noite de climão*. São Paulo: Tratore, 2017. 1 CD.
- LETRUX. Abalos sísmicos. São Paulo, *Gama*, 4 nov. 2020. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/letrux/abalos-sismicos/>. Acesso em: 10 out. 2021.



SÚPERJURI PRÊMIO MULTISHOW 2017. Prêmio Multishow. Disponível em: especi-ais.multishow.globo.com/infografico/galeriaPMMB2017. Acesso em: 10 jun. 2021.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. (1983). Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec; EDUC, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Recebido em 25 de outubro de 2021.

Aprovado em 26 de janeiro de 2022.

