

## **Ainda restará essa “flor”? Representações contrastantes da música em duas obras literárias**

### ***Is There Still this “Flower”? Contrasting Representations of Music in Two Literary Works***

Flavio Barbeitas

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

flateb@gmail.com

**Resumo:** *Presto con fuoco*, romance do italiano Roberto Cotroneo, é uma articulada reflexão sobre a música em geral e sobre a vida mental que tipifica o músico concertista, buscando traduzir aquilo que é próprio de outra linguagem artística. A “música” que emerge do romance de Cotroneo, embora sensível e inteligentemente tratada, permanece fiel à condição do inapreensível e do inefável, cara à tradição estética ocidental. Sem propriamente refutar tal condição, mas ambientando-a numa contemporaneidade que lhe é um tanto hostil, o livro de memórias escrito pela oboísta Blair Tindall, *Mozart in the jungle: sex, drugs and classical music*, exhibe os restos da prática musical erudita após o choque com a engrenagem do *art business* e em meio a teia de vícios que obscurece o mundo das orquestras sinfônicas. O presente artigo, instigado pelo cruzamento das linguagens artísticas implicadas, analisa o sucesso e os limites das representações do universo musical nas referidas obras.

**Palavras-chave:** música; literatura; Roberto Cotroneo; Blair Tindall.

**Abstract:** *Presto con fuoco*, a novel written by Italian author Roberto Cotroneo, is an articulated reflection on music in general and on the mental life that typifies the concert musician, seeking to translate what is characteristic of another artistic language. The “music” that emerges from Cotroneo’s novel, though sensitive and cleverly treated, remains faithful to the condition of the inapprehensible and ineffable, typical of the Western aesthetic tradition. Without rebutting such a condition, but setting it in the

contemporary life that is somehow hostile to it, the memo book written by the oboist Blair Tindall, *Mozart in the jungle: sex, drugs and classical music*, exhibits the remains of classical music practice after the shock with the gear of “art business” and amid the web of vices that obscure the world of the symphonic orchestras. This article, instigated by the intersection of the artistic languages involved, analyzes the success and limits of the representations of the musical universe in the cited works.

**Keywords:** music; literature; Roberto Cotroneo; Blair Tindall.

Relativamente pobre em fatos, mas riquíssimo em memórias e elucubrações do narrador – um pianista sem nome, mas, ao que tudo indica, livremente inspirado no italiano Arturo Benedetti Michelangeli –, o primeiro e já premiado romance de Roberto Cotroneo, *Presto con fuoco*, apresenta uma intriga policial.<sup>1</sup> Entremeadado às vivências do pianista, sempre muito carregadas de referências a obras, compositores e intérpretes representativos do mundo da música de concerto, destaca-se o episódio em que, anos antes, ele fora abordado por um russo – também músico –, que afirmava ter o autógrafo completo da 4ª *Balada* de F. Chopin. O manuscrito apresentava diferenças significativas em relação à versão normalmente interpretada da obra, sobretudo quanto à parte conclusiva, cuja denominação de andamento e caráter, precisamente *Presto con fuoco*, sumira das edições impressas. No original, essa parte ocupava duas páginas freneticamente escritas, cheias de hesitações e rasuras, que suscitam no narrador inúmeras reflexões, associadas também à constatação de algumas analogias existenciais com o compositor polonês, entre elas, um breve romance com uma personagem chamada Solange, mulher de mesmo nome da “enteada” do compositor, por quem ele teria tido uma irresistível e muito comentada atração.

Entre outros aspectos, o romance chama a atenção pela longa e articulada reflexão sobre a música, feita a partir da visão de um renomado intérprete, com suas angústias, dúvidas, sucessos e fracassos, ocasionados direta ou indiretamente pela experiência musical que dominou de forma integral a sua vida.

Deixo para outra oportunidade, porém, uma análise específica sobre o modo como o romance de Cotroneo espelha ou se apropria de procedimentos musicais no nível estrutural da narrativa. Não abordarei

---

<sup>1</sup> O livro foi um dos finalistas do prestigioso Premio Campiello, em 1996.

também o potencial do romance para discussões semióticas, possíveis graças à maneira singular – pode-se mesmo dizer surpreendente para quem se debruça sobre a música, munido apenas da literatura técnica e especializada – como são colocados temas como grafia musical e comunicação, relação entre manuscritos e obra, música como linguagem, entre outros. Seriam assuntos interessantíssimos, muito mais afeitos ao que se costuma fazer nos estudos músico-literários, mas que me levariam para longe do que mais desejo enquadrar agora e que, não obstante a menor presença no campo da intermedialidade, parece-me bastante válido: a representação da música e dos músicos que o romance constrói e oferece ao leitor.<sup>2</sup> Vejo aí a oportunidade de tocar em pontos cruciais relativos ao simbolismo da prática musical, à problemática comunicação de determinados tipos de música e ao difícil e precário lugar que a chamada “música clássica” tem no mundo contemporâneo. Uma maneira, digamos, mais imediata de captar aquilo que a literatura ilumina – e obscurece – na música.

Inicialmente, destaco que nosso narrador – um concertista muito famoso, aristocrático, algo excêntrico, extremamente refinado, tendente ao isolamento em sua residência suíça – faz observações agudas a respeito da profissão. Tem, por exemplo, plena consciência da incontornável natureza “elitista” da música que faz:

Talvez não seja muito democrático dizê-lo, mas minha música é elitista, não conheço, e nem entendo, o termo “cultura de massa”: é um oxímoro ideológico, nada mais. O caminho para a compreensão é complexo, longo, quase enigmático, nada pode ser dado, cada coisa deve ser assimilada com calma, com esforço, com atenção. E antes de tudo, com rigor.<sup>3</sup>

Nessa linha, desde o início e em várias passagens, o concertista lamenta o fato de que seu público, sempre muito numeroso para o contexto, certamente não percebia uma série de intenções em suas *performances* e nem sequer eventuais hesitações:

---

<sup>2</sup> Para uma excelente tipologia da intermedialidade literário-musical, em que é possível constatar o grande interesse pelos temas citados, ver WOLF. *Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music studies*.

<sup>3</sup> COTRONEO. *Presto con fuoco*, p. 70, tradução minha.

Eu estava tocando em um Bösendorfer imperial: um piano sem a maciez dos Steinway. Perfeito para Mozart e Bach, excitante para Liszt, mas contraindicado para Debussy e naturalmente Chopin. Era um instrumento que, digamos, deixava ouvir o aço das cordas, algumas com quase três metros de extensão. E então, já nos primeiros dois compassos, sentia que havia algo estranho, que eu estava errando alguma coisa. *Eu* sentia, é claro, ninguém do público poderia imaginar que aquele início em dó maior trazia consigo uma sensação de perda; ou melhor, de inadequação.<sup>4</sup>

[...]

Naquela noite em Salzburgo, quando comecei o primeiro tema e detive um instante a mais o terceiro dedo naquele dó que serve de pivô na passagem de dó maior a fá menor, bem, naquele momento todo o público terá pensado que eu estava me expressando da melhor maneira, que tinha diante de mim a inteira Balada e que a dominava com o pensamento, antes que com as mãos. Nada mais falso. Talvez tenha sido uma grande interpretação, mas o público (e isso acontece muito) pensa coisas certas por razões erradas. [...] É desconcertante passar uma vida estudando detalhes que ninguém pode captar.<sup>5</sup>

O trecho, a que alude o pianista, vale ser observado (de preferência, escutado), é o início da 4<sup>a</sup> *Balada*, que parece prometer um rumo que não se concretiza, dada a mudança inesperada de tonalidade na passagem do sétimo para o oitavo compasso (marcado, na Figura 1, com as expressões “a tempo” e “m.v.” – “mezza voce”).

---

<sup>4</sup> COTRONEO. *Presto con fuoco*, p. 14, tradução minha.

<sup>5</sup> COTRONEO. *Presto con fuoco*, p. 24, tradução minha.

Figura 1 – “Balada n. 4”, de F. Chopin (Compassos iniciais)

**BALLADE IV.**

*Andante con moto.* Op. 52.

Fonte: CHOPIN. Ballade IV.

O narrador argumenta que a passagem é de tal maneira expressiva, que qualquer detalhe da execução é capaz de interferir em seu sentido. Todavia, as suas preocupações não podem ser transmitidas aos outros, pois são inacessíveis e ninguém as compreenderia. “Pode parecer exagerado”, concede o pianista, “talvez seja justo que nada disso deva importar às pessoas”. Mas, se é assim, trata-se de uma atividade que beira o insano. Os pianistas passam boa parte da vida tocando, e, no tempo que lhes sobra, ficam a pensar por que não conseguiram tocar melhor, “meditando sobre as notas que devem melhorar”. E tudo isso parece não levar a muita coisa. Afinal, se “ninguém entende as minhas preocupações”, lamenta o narrador, se elas são incomunicáveis, “por que me seguem, por que dizem que sou o maior pianista vivo? Por que insistem em me entrevistar quando sabem que prefiro tocar e calar?”<sup>6</sup>

Pode-se tranquilamente dizer que a angústia da incompreensão é típica de qualquer forma de arte e é um *tópos* do romantismo. Mas é

<sup>6</sup> COTRONEO. *Presto con fuoco*, p. 18-19, tradução minha.

também verdade que ela se torna concreta quando o que a arte em questão – a música – expressa é apenas um conjunto vastíssimo de possibilidades, nenhuma delas ancorada ou delimitada por uma base qualquer, por uma “mensagem” mais ou menos segura. “A história da música (mas o que digo, qual história!) é um contínuo acúmulo de referências e citações que procuram suprir aquele vazio descritivo, aquela impossibilidade de narrar uma partitura”.<sup>7</sup>

Em casos como o da música clássica instrumental, o risco de solipsismo se torna quase certo. O que, de resto, não passa despercebido ao nosso sagaz narrador:

Desde então lutei com o meu perfeccionismo, e quanto mais era rigoroso em aprimorar as minhas notas, os meus tons e semitons, e assim a minha visão do mundo e da vida, quanto mais atento estava a que a caixa harmônica restituísse um som que eu julgava perfeito, mais eu sabia que aquela era uma estrada que me deixaria sozinho, cada vez mais sozinho. A perfeição absoluta, a obsessão do ínfimo detalhe levam à solidão.<sup>8</sup>

Dessa forma, o extremo refinamento encarnado no pianista confirma o efeito simbólico socialmente estabelecido da atividade musical erudita: uma prática muito diferenciada, quase esotérica, a que se entregam seres obstinados, devotados e de rara sensibilidade. Ao mesmo tempo, a música que emerge do romance de Cotroneo se ajusta bem ao que nos ensina a estética: uma linguagem sem referentes, com pouca ou nenhuma possibilidade de descrição e de significação (ao menos se pensada como semântica) e que repousa em obras, isto é, produtos mais ou menos completos e acabados, que fundamentam todo o circuito de criação/interpretação/recepção.

O ano de lançamento do livro, e também do relato ali apresentado, é 1995. Desde então o mundo evoluiu tanto – basta lembrar que não existia Facebook nem Google, para não falar daquilo que mais impactou a música no campo tecnológico: o YouTube e os serviços de *streaming*, como Spotify – que é temerário supor o tipo de desafio mental e espiritual que teria o nosso pianista se defrontado com o cenário contemporâneo.

---

<sup>7</sup> COTRONEO. *Presto con fuoco*, p. 24, tradução minha.

<sup>8</sup> COTRONEO. *Presto con fuoco*, p. 38, tradução minha.

Até porque não é uma defasagem temporal o elemento que arrisca comprometer a credibilidade da história: mesmo do recolhimento existencial em que se encontra, nosso pianista é muito consciente do momento em que vive e, em mais de uma ocasião, se reconhece como um dos últimos expoentes de uma cultura musical que já conhecera seu apogeu.

A minha crítica ao relato, embora reconhecendo sua qualidade, é dirigida a outro aspecto da figura do narrador, o seu lado, digamos, intelectual. Afinal, não me parece muito verossímil que “o maior pianista vivo” tenha formação tão ampla, seja um leitor tão voraz (Goethe, Nerval, Schopenhauer) e uma alma dada a reflexões estéticas tão pertinentes e embasadas. Mesmo se considerarmos a sua ascendência aristocrática, sua formação em tempos com menos distrações que os atuais, e ainda acreditando que tenha sido um chiste a afirmação já citada – segundo a qual o pianista quando não está tocando, pensa apenas em como poderia tocar melhor –, mesmo também se considerarmos o seu relativo isolamento, mesmo com tudo isso, simplesmente o resultado parece fundado em muita idealização. Idealização que, de um lado, deve absorver algo da autoimagem do romancista – também poeta, crítico literário, ensaísta e fotógrafo –, mas que, fundamentalmente, repisa um desejo da cultura musical europeia que permaneceu congelado ante a modificação geral das condições de produção e atuação na música: o do intérprete-intelectual, de sólida formação humanística, personagem talvez outrora verdadeiro, cujas raízes possivelmente remontam ao Romantismo alemão. A principal questão é se tal figura não se tornou, como que defasada, uma espécie de sombra simbólica, uma personagem cujo vigor foi solapado pelas condições contemporâneas do fazer musical.

Não é exagerado dizer que esse intérprete-intelectual anda decididamente em falta no cenário cultural. E não se trata apenas de lamentar eventuais falhas na formação do músico (que existem). O que está em jogo é a impossibilidade real de conciliar, dentro do que passou a vigorar como modelo no campo musical, o ofício – duro, exigente, não raro maçante quando levado aos limites da perfeição – com o cultivo humanista, principalmente se exercido em alto nível como no caso em tela. Em uma palavra, o grau de exigência técnica e de dedicação *performática* integral que impera na cultura do espetáculo tornou-se incompatível com a mitologia que iguala arte musical e erudição cultural. Embora nosso narrador não deixe de notar e criticar o estado

contemporâneo de sua arte, como que se separando do contexto, ele o faz de modo lamentoso e nostálgico, o que deixa intacto o paradoxo, nunca tematizado, de sua própria condição.

Em contraponto, está a obra não ficcional, algo entre a autobiografia, o ensaio e o jornalismo literário, lançada em 2005, pela oboísta Blair Tindall, intitulada *Mozart in the jungle: sex, drugs and classical music*, posteriormente transformada em série televisiva. A “selva” (*jungle*) no título tem um sentido pretensamente literal, na medida em que se refere a uma viagem da Filarmônica de Nova York, em que a autora frequentemente tocava como substituta, por localidades um tanto inusitadas da América Latina, como Foz do Iguaçu. Todavia, é também metafórica e deve ser entendida ao avesso, como a cidade contemporânea, palco de um capitalismo que cerca a música (sinfônica, clássica) por todos os lados, aproveitando comercialmente tudo o que o discurso sobre ela pode render. Em troca, e interessadamente, o sistema dá todo o suporte necessário a uma atividade que, custosa e complexa, tem reduzida plasticidade como mercadoria, pois responde limitadamente aos apelos comerciais de constante renovação. O resultado, dramático, é que o mercado, ancorado em pesado simbolismo e também em farta subvenção pública, age como o parasita que engorda e acostuma mal o seu hospedeiro: deixa-o tão pesado que ele morre de excesso. A esse propósito, acenando para a crise financeira que assolou as orquestras americanas nos anos 1990, Tindall assinala que “uma geração de músicos clássicos ficara dependente de indulgências fiscais, escorados em audiências de elite, fundações e dinheiro público que os resgatariam sem questionar o valor de suas existências”.<sup>9</sup>

No primeiro plano do livro, passa-se a história dessa oboísta com suas tribulações pelo mundo da música clássica orquestral nos EUA, negativamente marcado por instabilidade, precariedade, competição árdua, relacionamentos exageradamente interessados, e também “sexo e drogas”.

É claro que as diferenças com o romance de Cotroneo, para além do fato de não se tratar de uma ficção, precisam ser evidenciadas: a cena se passa nos EUA, em Nova Iorque, não no sopé dos Alpes suíços; a narradora é uma musicista de orquestra, não um solista; é uma oboísta, não um pianista; suas origens sociais são definitivamente mais humildes

---

<sup>9</sup> TINDALL. *Mozart in the Jungle*, p. 218, tradução minha.

que as do italiano. Entretanto, são precisamente essas particularidades que dão ao relato de Tindall e à sua representação da vida musical maior densidade e abrangência. Em relação ao último aspecto tratado em *Presto con fuoco*, a conciliação da educação artística com a formação humanística, o relato da oboísta é impiedoso: ela se considera vítima de uma péssima educação geral, cuja concepção era a de não “desperdiçar” a paixão de um jovem artista com uma educação abrangente. A receita da North Carolina School of Arts (NCSA), onde estudou, era enclausurar os alunos numa espécie de laboratório criativo, apartado da influência da sociedade. Assim, o competente e precioso treinamento musical chegava inexoravelmente associado a um desastroso ensino em qualquer outro campo. Tindall, nesse ponto, não se restringe apenas à sua experiência, e cita o testemunho de uma renomada violinista, Lucy Stoltzman, que estudara na mesma instituição:

Fui criada como violinista e tive uma educação musical tradicional, que passou por cima de várias disciplinas do “ensino médio” em benefício de meu encaminhamento musical na NCSA. A coisa mais complicada que fiz em minha aula de química por lá foi ferver água com sal e sem sal... um amigo me disse que eu teria o cérebro do tamanho de uma ervilha quando me graduasse.<sup>10</sup>

E ainda acrescenta a opinião de George Seltzer, um estudioso da situação dos músicos norte-americanos:

Em muitas instituições, porque o currículo é preenchido exclusivamente com disciplinas musicais, o estudante raramente tem a oportunidade sequer de se familiarizar com o núcleo de disciplinas comumente associadas com uma educação nas artes liberais. Em outras palavras, a menos que sua formação em performance desague numa carreira musical, ele ou ela é, para todos os propósitos práticos, alguém não escolarizado.<sup>11</sup>

Se fossem outros os propósitos deste texto, valeria a pena seguir um pouco mais a história de Blair Tindall que, após duas décadas de muita labuta na típica vida urbana de uma musicista – tocando tanto

---

<sup>10</sup> TINDALL. *Mozart in the Jungle*, p. 36, tradução minha.

<sup>11</sup> TINDALL. *Mozart in the Jungle*, p. 259, tradução minha.

em prestigiosíssimas orquestras (como a Filarmônica de Nova Iorque) como em qualquer outra ocasião que pudesse lhe render um cachê –, não tendo conseguido um emprego estável – o mais perto que chegou disso foi atuando em vários musicais na Broadway –, acabou mudando de profissão. Formada posteriormente em jornalismo, tem hoje uma dedicação apenas parcial e secundária à *performance* musical; entre outras atividades, escreve para o *New York Times*, inclusive com reportagens investigativas sobre vários dos temas que aborda no livro.

Seria interessante também destacar como alguns trechos do livro de Tindall inspiraram cenas da série televisiva homônima, tendo em vista que muitas sutilezas a propósito da música e da profissão de músico não parecem fáceis de serem comunicadas, mesmo – e talvez principalmente – em linguagem cinematográfica.

Nos limites deste texto, penso ser mais oportuno formular considerações acerca da incrível força simbólica do discurso sobre as artes e principalmente sobre a música, que muitas vezes faz com que mesmo a literatura, não raro ousada, desconstrutora, impiedosa e crua em suas representações, sucumba ao senso comum e a idealizações. Tudo se passa como se uma imagem excessivamente estabilizada e sacralizada da “música” mediasse sempre qualquer abordagem sobre ela, mesmo as literárias. Registre-se, de passagem, que o livro de Tindall é de incrível raridade, pois se trata de um relato de alguém interno ao campo; coisa rara, seja porque essas pessoas, quando atuantes, não têm tempo para a empreitada, de tão massacradas pelo trabalho, seja porque não costumam ter preparo para isso, haja vista o que se disse acima sobre a formação cultural geral dos músicos.

No conjunto e em relação ao que foi dito, arrisco a caracterizar da seguinte forma um aspecto contraditório vigente no campo musical atual: 1) de um lado, uma forte perda de densidade e de significação social da prática erudita (e já essa qualificação nada mais é que um sintoma do processo), que se vê redimensionada a um espetáculo visual e espremida por desafios *performáticos* de vários tipos, desvinculados, contudo, de um horizonte de sentido mais amplo, tudo isso com reflexos evidentes na formação dos músicos; 2) de outro, um estreitamento das possibilidades de renovação dessa prática, uma vez confinada ao espaço do entretenimento e em competição com outras manifestações musicais, cujo apelo, em todos os sentidos, se apresenta mais condizente com a sensibilidade média do mundo contemporâneo. Em outras palavras, a

única possibilidade de (re)legitimação desse tipo de música passa por uma recuperação da densidade para a qual a melhor formação cultural e mesmo estética dos músicos é imprescindível.

Na literatura, a restrição da representação musical, até onde consegui pesquisar, não se limita a casos isolados. Um artigo publicado em 2009, por um professor do departamento de Música da Universidade de Montreal, intitulado “Le roman actuel à la recherche de sa musique”, lista mais de cem romances publicados em francês, entre originais e traduções, de 1988 a 2008, que se debruçam ou tangenciam de alguma forma a música. Desde simples metáforas no título até obras cujos protagonistas são músicos ou cujo enredo gira em torno de uma obra, de um concerto ou de uma partitura. Parece que, senão a totalidade, a grande maioria aborda o tema já do alto de certos pressupostos estabelecidos e garantidos por um discurso cuja força simbólica permanece incólume. Assim, afora as clássicas discussões sobre a irredutibilidade da experiência musical às palavras e toda a dificuldade para o escritor de contornar essa condição do indizível musical, parece também que, nesses livros, os músicos são retratados a partir de conflitos psicológicos, de suas frustrações e sucessos com a música, mas raramente como trabalhadores precários – e a propósito, Tindall anota: “a música não se tornou a profissão glamorosa e de elite fantasiada n[o período d]a Guerra Fria, mas sim um trabalho saturado, estagnado e mal pago”<sup>12</sup> –, e, tampouco, como praticantes de uma arte em impressionante transformação no mundo contemporâneo e que devem se defrontar com as consequências – positivas e negativas – disso. Ainda que por ora em nível de hipótese, tudo se passa como se a literatura abordasse a música prevalentemente instruída pela estética, pela psicologia e pela história. Bem menos pela sociologia e pela antropologia.

É claro: talvez a literatura se veja atraída pela música justamente pelo desafio de a contar, de se aproximar de uma arte que é a um só tempo tão próxima e tão distinta, como também, emocionalmente tão impactante. Todavia, esse caráter impreciso, indefinível e inefável exige não apenas adesão, admiração ou espanto, mas também recuo, objetividade. De outro modo, nunca ninguém de fora (e mesmo de dentro) do meio musical estará apto a perceber o quão manipulável e sujeito a toda sorte de distorções é, por exemplo, o famoso conceito de musicalidade que, aplicado a pessoas, funciona mais ou menos como sinônimo de “talento”.

---

<sup>12</sup> TINDALL. *Mozart in the Jungle*, p. 295, tradução minha.

É que tal conceito, sempre muito vago e subjetivo, na realidade concreta das relações humanas, é frequentemente usado como forma de controle, especialmente verificável em determinadas relações hierárquicas, como a de professor e aluno. A propósito, Tindall relata que “a falta de cooperação com um professor, seja ela sexual, acadêmica ou interpessoal, poderia vir a ser descrita para um eventual ‘administrador’ [de escola] de pouco conhecimento musical, como ‘afinação ruim’, ‘fraseado desinteressante’ ou ‘pouco talento’”.<sup>13</sup>

É óbvio que não se está aqui diante de nenhum caso especificamente musical. Repete-se um esquema antigo e conhecido: sem bases objetivamente verificáveis, um discurso pode carregar-se de tal maneira de simbolismo, que supera facilmente as fronteiras do território sagrado ou mítico, oferecendo enorme resistência à crítica e à desconstrução. Esse procedimento, que tende a criar um autêntico instrumento de manipulação e domínio, se repete, como se sabe, na política e na religião, por exemplo. É interessante indagar, contudo, por que a música não costuma comparecer na literatura como uma prática social que, como outras, também explicita esse traço opressor tão marcadamente humano.

Encerro esclarecendo o motivo de ter acenado a uma “flor” no título desse ensaio. Símbolo de raridade, de delicadeza, de beleza e de esperança, a flor metaforiza aquilo que costumamos também associar à música, ao fazer musical de uma maneira geral, talvez particularmente ao grande repertório da nossa tradição ocidental. Não se trata, de modo algum, de rasurar essa imagem. Acredito mesmo que a associação tem pertinência e validade. Mas uma coisa é a flor, a rosa, tão bem cantada pelo místico alemão Angelus Silesius:

A rosa é sem porquê  
Floresce por florescer  
Não olha para si  
Nem pergunta se alguém a vê.<sup>14</sup>

Outra, bem outra, é o que nós fazemos da flor. É a flor mediada e remediada por interesses humanos. Se é verdade – como é verdade – que a literatura nos obriga à consciência de um fundo humano comum, acredito que, nesse aspecto, ela ainda nos deve uma imagem menos

<sup>13</sup> TINDALL, *Mozart in the Jungle*, p. 26, tradução minha.

<sup>14</sup> SILESIUS. Sem porquê, *apud* LEÃO. *Aprendendo a pensar*, p. 209.

edulcorada e não restrita à música “enquanto flor”, mas abrangente do “fato musical” mais amplo, portanto, dessa música que é tão bela quanto mesquinha – humana, fundamentalmente humana.

## Referências

CHOPIN, Frédéric. Ballade IV. In: \_\_\_\_\_. Sämtliche Pianoforte-Werke. Leipzig: C.F. Peters, [1879]. Band II. Piano. Disponível em: <[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP41181-PMLP01649-Chopin\\_Klavierwerke\\_Band\\_2\\_Peters\\_Op.52\\_600dpi.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP41181-PMLP01649-Chopin_Klavierwerke_Band_2_Peters_Op.52_600dpi.pdf)>. Acesso em: 15 maio 2017.

COTRONEO, Roberto. *Presto con fuoco*. Milano: Mondadori, 1995.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1977.

SMOJE, Dujka. Le Roman actuel à la recherche de sa musique. *Québec Français*, Montréal, n. 152, p. 37-43, Hiver 2009.

TINDALL, Blair. *Mozart in the Jungle: Sex, Drugs and Classical Music*. London: Atlantic Books, 2015.

WOLF, Werner. Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music studies. In: BERNHART, Walter; SCHER, Paul; WOLF, Werner (Org). *Word and Music Studies: defining the field*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1999. p. 37-58.

Recebido em: 18 de maio de 2017.

Aprovado em: 14 de agosto de 2017.