

## A ressignificação da música em *Todas as manhãs do mundo* de Pascal Quignard<sup>1</sup>

Gibran Araújo de Souza<sup>2</sup>

**Resumo:** No romance *Todas as manhãs do mundo*, Pascal Quignard reimagina a música de Sainte-Colombe – em particular, o seu *Tombeau les Regrets* – como uma manifestação artística cujas características sobre-humanas desafiam a razão e a explicação verbal. Ao longo do texto, o *Tombeau* é ressignificado através de referências (reais e ficcionais) que culminam em uma performance, envolvida em mistério e revelação. Pela descrição do narrador, sabemos que há algo além da música acontecendo e que parece estar intrinsecamente ligado a ela, mas que parece fora do alcance do leitor. Partindo da premissa de que a aquisição de familiaridade com a obra musical aproximaria o leitor da dimensão criativa músico-literária do texto e contribuiria com a sua interpretação, este artigo se propõe a explorar uma solução pragmática. Para isso, tomarei os desenvolvimentos teóricos mais relevantes sobre o fenômeno de descrições literárias de música (CLÜVER, 1999; ELLESTRÖM, 2021; SCHER, 1968; WOLF, 1999, 2015) como ponto de partida para construir um modelo de análise que oriente a interpretação músico-literária da performance descrita e que seja consistente com a relação texto-música construída no romance. Uma aplicação do modelo demonstrará o processo de análise e construção da interpretação.

**Palavras-chave:** Pascal Quignard; Jean de Sainte-Colombe; Leitor-ouvinte; Transformação literária de música; Sentido músico-literário.

### Introdução

*Todas as manhãs do mundo* (1991) é um romance musical de Pascal Quignard que reconta, numa mescla de ficção e história, a relação professor-aluno dos compositores seiscentistas Jean de Sainte-Colombe (16??-169?) e Marin Marais (1656-1728).<sup>3</sup> A obra apresenta uma versão expandida e elaborada do primeiro capítulo de *La leçon de musique* (1987), intitulado “Um episódio da vida de Marin Marais”. Neste ensaio ficcional, Quignard introduz temas que são caros ao romance como a indesejada muda vocal na infância e a relação artística entre a viola da gamba e a voz humana. No entanto, o romance vai além desses temas e desdobra, por meio de inúmeras referências à jornada órfica, uma profunda reflexão sobre o amor, a morte, a dor da perda e o consolo através da música.

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutor em Artes Musicais e Mestre em Música pela Arizona State University. Diploma Artístico em violão (especialização) pela Universidade de Denver. Bacharel em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais. Orcid ID: <https://orcid.org/0009-0009-0404-4995>. E-mail: [gibrandesouza1@gmail.com](mailto:gibrandesouza1@gmail.com).

<sup>3</sup> Uma adaptação fílmica homônima, com roteiro de Quignard em parceria com o diretor Alain Corneau, foi lançada no mesmo ano da publicação.

Em *Todas as manhãs*, a trama começa com a morte da esposa de Sainte-Colombe, que o deixa tão inconsolado que o leva a viver recluso e de forma austera com suas duas filhas. Nem mesmo as insistências do rei Luís XIV o convenciam a deixar a pequena cidade de Bièvre para compartilhar sua música na corte real em Versalhes. De fato, Sainte-Colombe não se interessava pela prática musical de seus contemporâneos – seus objetivos artísticos eram outros. Ele preferia ficar sozinho em sua cabana de estudos, dedicando-se à arte de tocar a viola da gamba. E foi assim que ele criou obras musicais de uma expressão singular e capazes de evocar até mesmo a imagem de sua falecida esposa. Vários anos mais tarde, o jovem violista Marin Marais se torna seu aluno. Muito talentoso e ambicioso, Marais desenvolve sua identidade artística rapidamente ao seguir os ensinamentos do mestre. Porém, devido ao seu ávido desejo pela fama e o sucesso, ele abandona seus estudos para seguir a desejada carreira de músico na corte real – a despeito da censura de Sainte-Colombe quanto à superficialidade artística da prática musical em Versalhes. Com o passar do tempo, Marais se vê cada vez mais convencido de que as composições de seu antigo mestre, as quais ele nunca conhecera, poderiam responder a sua busca pelo verdadeiro sentido da música. O medo de nunca chegar a conhecer tais obras após à morte de Sainte-Colombe leva Marais de volta à Bièvre para uma última aula.

E é exatamente esse reencontro que nos interessa, pois nele, o texto descreve uma performance (imaginária) de uma obra musical (real). Ao refletir temas centrais do romance, como a relação entre música e morte e a significância dessa obra na vida do compositor, o narrador parece nos contar algo além da música. Segue abaixo a passagem em questão:

O Senhor de Sainte-Colombe entreabriu o caderno de música de marroquim enquanto o Senhor Marais entornava em seu copo um pouco de vinho tinto cozido. O Senhor Marais aproximou a vela do livro de música. Eles olharam, fecharam o livro, sentaram-se, afinaram [suas violas]. O Senhor de Sainte-Colombe contou um compasso vazio e eles posicionaram seus dedos. Foi assim que tocaram *les Pleurs* (os Prantos). No instante em que o canto das duas violas se elevou, olharam um para o outro. Choravam. A luz que entrava na cabana pela claraboia que estava aberta tinha ficado amarela. Enquanto as lágrimas escorriam lentamente pelas faces, pelo nariz, pelos lábios, sorriram ao mesmo tempo um para o outro. Foi somente na aurora que o Senhor Marais voltou para Versalhes. (QUIGNARD; VINCENT; VERLET, 2010, p. 79-80, tradução nossa).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> “Monsieur de Sainte Colombe entrouvrit le cahier de musique en maroquin tandis que Monsieur Marais versait un peu de vin cuit et rouge dans son verre. Monsieur Marais approcha la chandelle du livre de musique. Ils regardèrent, refermèrent le livre, s’assirent, s’accordèrent. Monsieur de Sainte Colombe compta la mesure vide et ils posèrent leurs doigts. C’est ainsi qu’ils jouèrent les Pleurs. À l’instant où le chant des deux violes monte, ils se

À primeira vista, percebemos que o narrador se volta às circunstâncias da performance de *les Pleurs* – a qual se limita a uma única referência à música propriamente dita: o canto das violas. Podemos nos perguntar que tipo de relação o texto estabelece com a música. Deveria o leitor saber algo sobre ela para entender o que transcorre no texto? Que significância teria o canto das violas na composição musical? O que a reação emocional dos intérpretes poderia nos dizer sobre a música? E ainda, o amarelecer da luz seria um efeito da música ou a manifestação de um evento não musical?

De fato, o texto parece nos contar, de forma muito sutil, algo profundo e misterioso sobre essa música e a sua importância para os intérpretes. Sabemos que o romance gira em torno dela e que Sainte-Colombe a teria composto após a morte de sua esposa. Também sabemos que Quignard baseou seu romance em textos históricos sobre a vida e obra do compositor (QUIGNARD; VINCENT; VERLET, 2010). O que não sabemos é o que a música (ou o que se pode saber sobre ela) nos diria sobre o texto, em particular, aquilo que o narrador não nos conta. Em outras palavras, até que ponto a familiaridade do leitor com essa música contribuiria com a compreensão de sua resignificação literária?

Para melhor entender esse possível papel da familiaridade do leitor na relação entre texto e música, o presente artigo se dividirá em três partes. A primeira revisitará quatro maneiras de abordar o fenômeno das descrições literárias de música: a ‘música verbal’ de Stephen Paul Scher, as ‘analogias de conteúdo imaginário’ de Werner Wolf, a ‘representação verbal de música’ de Claus Clüver e a ‘transformação de mídias’ de Lars Elleström. Serão discutidas semelhanças e diferenças, vantagens e desvantagens, e principalmente, como elas acomodam as particularidades da passagem de *Todas as manhãs*. A segunda parte do artigo apresentará um modelo analítico baseado em considerações teóricas e terá como finalidade orientar o processo de interpretação a partir da relação entre a leitura do texto e a escuta da música. Nosso interesse será o de entender como o texto resignifica a música e influencia nossa relação com ela, mas também, como a escuta da música, por sua vez, influencia nosso entendimento do texto. A terceira e última parte consistirá na aplicação do modelo proposto à passagem do romance.

---

regardèrent. Ils pleuraient. La lumière qui pénétrait dans la cabane par la lucarne qui y était percée était devenue jaune. Tandis que leurs larmes lentement coulaient sur leur nez, sur leurs joues, sur leurs lèvres, ils s’adressèrent en même temps un sourire. Ce n’est qu’à l’aube que Monsieur Marais s’en retourna à Versailles”.

SOLETRAS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – PPLIN

Faculdade de Formação de Professores da UERJ

Número 46 (set.-dez. 2023) - ISSN: 2316-8838

DOI: <https://doi.org/10.12957/soletras.2023.74629>

## Descrição literária de música: abordagens teóricas

### A música verbal de Stephen Paul Scher

Em *Verbal Music in German Literature*, Stephen Paul Scher introduz o termo música verbal para propor um entendimento específico das descrições literárias de música. Seu intuito é o de facilitar o estudo de um fenômeno complexo, mas comum a centenas de obras literárias, tanto em verso quanto em prosa. Desta forma, ele define música verbal como

[...] qualquer apresentação literária [...] de composições musicais existentes ou fictícias: qualquer textura poética que tenha uma peça musical como seu ‘tema’. Além de tais poemas ou passagens se aproximar por meio de palavras de uma partitura real ou fictícia, eles frequentemente sugerem a caracterização de uma performance musical ou de uma resposta subjetiva à música (SCHER, 1968, p. 8, tradução nossa).

Em “Notes Toward a Theory of Verbal Music”, Scher esclarece que o texto da música verbal se relaciona com a música apenas na sua tentativa de sugerir a experiência ou os efeitos da música sobre o ouvinte (SCHER, 1970, p. 26). Mais especificamente, a música verbal não teria como objetivo estético a imitação acústica dos sons musicais nem a imitação formal de estruturas musicais, mas a “atualização poética [*poetic rendering*] das implicações intelectuais e emocionais da música e de seu conteúdo simbólico” (SCHER, 1970, p. 30). Em outras palavras, os recursos de imitação teriam apenas a função de facilitar o entendimento daquilo que a música provoca, comunica e representa para um narrador-ouvinte. A partir desses esclarecimentos, me parece mais adequado entender o termo proposto por Scher como uma apresentação literária, não necessariamente de música, mas de uma resposta subjetiva à música que recorre ao uso ocasional de imitações e reflexões.

Quanto à leitura de música verbal, Scher nos diz que, “assim como uma performance musical pode ser realizada a partir de uma partitura, a experiência de reviver a música pode ser repetida a partir de uma representação verbal” (SCHER, 1968, p. 125). Desta forma, a música verbal seria “uma tentativa de capturar o que um ouvinte poderia vivenciar como conteúdo extramusical [imagens e pensamentos evocados] no ato de ouvir uma obra musical” (SCHER, 1970, p. 32). Como ele explica, a textura descritiva da música verbal (de passagens como o capítulo XV de *Doutor Fausto* de Thomas Mann) é o que permite que “leitores *iniciados*

recriem em sua experiência de leitura o efeito de ouvir a composição [musical]” (SCHER, 1982, p. 190-191, grifo nosso). Nesse sentido, para “recriar o efeito de ouvir” o leitor precisaria não apenas de conhecimentos musicais, mas da capacidade de decodificar um conteúdo musical a partir do texto literário.

### As analogias de conteúdo imaginário de Werner Wolf

No quarto capítulo de *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Werner Wolf propõe uma alternativa à música verbal que também se volta à evocação da música e do seu efeito sobre um narrador-ouvinte. Ele chama essa alternativa de analogia de conteúdo imaginário. O ponto de partida para fundamentação do termo é a premissa de que a música seja capaz de evocar um conteúdo imaginário na mente do ouvinte (WOLF, 1999, p. 28). Desta forma, uma analogia de conteúdo imaginário deve ser entendida como a tradução literária de uma passagem musical específica da perspectiva de um narrador-ouvinte, que atribui imagens poéticas a ela numa tentativa de capturar o efeito que a música lhe causara.<sup>5</sup> A maneira como esse narrador fala da música também é um aspecto importante, pois reflete – nos casos em que a voz narrativa coincida com o ponto de vista –, aspectos de sua experiência subjetiva, de seu entendimento, e principalmente, do seu posicionamento histórico e estético com relação a música.<sup>6</sup>

Como Wolf nos esclarece, essas imagens poéticas não são meras evocações arbitrárias da música, mas tentativas de imitá-la no meio literário através de recursos poéticos e narrativos (WOLF, 1999, p. 63). Desta forma, as analogias (tanto à música quanto ao seu efeito) têm como finalidade principal a criação de um tipo de *Anschaulichkeit* musical, isto é, a qualidade evocativa de vividez que é característica de textos poéticos (WOLF, 1999, p. 62). E para que um autor alcance essa qualidade, suas analogias precisam ser acompanhadas de referências específicas (ao contexto ou às características da música) para facilitar a identificação na leitura das relações entre palavra e música construídas no texto literário (Ibid., pp. 63-64). Sobre essas relações, Wolf destaca que o conteúdo imaginário de uma analogia poderia corresponder ao

<sup>5</sup> Em um texto subsequente, Wolf (2015) aborda suas analogias como exemplos de ‘referências intermediárias’ do tipo evocativo, seguindo o esquema de Irina Rajewsky (2002).

<sup>6</sup> Principalmente, nos casos em que a voz narrativa coincida com o ponto de vista.

conteúdo referencial (ou extramusical) da música (WOLF, 1999). Tal conteúdo apenas poderia ser sugerido pela materialidade acústica dos signos musicais.

Em contraste com a música verbal de Scher, as analogias de Wolf priorizam o conteúdo imaginário, mas deixam de lado os comentários técnicos, analíticos, e críticos sobre uma obra e seu compositor – talvez porque eles não exerçam a função de referência específica à música. É verdade que essa priorização facilita a consideração das relações texto-música mais salientes (a descrição poética de uma melodia), mas por outro, ela dificulta a consideração das menos salientes (a opinião crítica sobre o estilo de uma obra).

A despeito disso, o foco no conteúdo imaginário não torna a leitura do texto como uma tradução de música necessariamente mais fácil ou mais intuitiva (WOLF, 1999). Isso se deve à alta subjetividade desse conteúdo, por um lado, e à falta de um meio para verificar a relação entre analogia e objeto análogo (música e o seu efeito), por outro. Sobre essa dificuldade na recepção das analogias, Wolf reconhece que o conhecimento musical do leitor e a sua capacidade de decodificar o sentido da música no texto são necessários para a compreensão das analogias. Porém, não havendo estudos empíricos sobre associações musicais na recepção literária [*reader response*], ele parte da premissa de que – não muito diferente de Scher – os textos literários em questão pressupõem “um leitor *informado* que participa da cultura musical de seu tempo e que tenha um certo conhecimento sobre música e sobre formas musicais” (WOLF, 1999, p. 72, grifo nosso).

Ao comentar sobre uma descrição de música em *Point Counter Point* de Aldous Huxley, Wolf nos mostra que o papel do leitor “informado” seria o de reconhecer no texto aspectos de sua própria resposta subjetiva à música (WOLF, 1999). E é a partir desse reconhecimento que o leitor faz inferências sobre as relações parecerem mais relevantes entre texto e música.

### **A representação verbal de música de Claus Clüver**

Em “Ekphrasis Reconsidered” e “The Musikgedicht: Notes on an Ekphrastic Genre”, Claus Clüver propõe o entendimento de descrição de música (tanto literária quanto não literária) como um tipo de representação verbal caracterizada pela transposição ou reescrita de uma configuração musical, e que reflete, em alguma medida, a resposta subjetiva de um narrador-



ouvinte.<sup>7</sup> Tomando como objeto de estudo os poemas de *Arte de Música* de Jorge de Sena, Clüver destaca que, em textos desse tipo, o narrador se apresenta como o ouvinte da música. E por isso, é ele quem descreve, interpreta, medita e traduz em palavras aquilo que a música parece lhe dizer ou deixar de dizer (CLÜVER, 1999, p. 194-196). Em contraste com Scher (e Wolf), percebemos que a representação verbal de música não prioriza a atualização poética sobre a transposição e nem sobre a reflexão, mas trata as três como manifestações possíveis e complementares do mesmo fenômeno.

Uma outra diferença se dá no ato de leitura. Para Clüver, devido à ocorrência de referências nominais a obras musicais específicas (por exemplo, no título de um poema), o leitor escolhe adotar uma de duas abordagens. A primeira consiste no reconhecimento dos aspectos musicais e depende de um certo nível de familiaridade do leitor com a música e seu contexto – não muito diferente da ideia de leitor informado ou iniciado. Já a segunda consiste na realização de uma imagem mental dessa música a partir de sua representação verbal e de forma livre (CLÜVER, 1999, p. 200). Nesse caso, o leitor não precisaria conhecer a obra referida previamente, mas sua realização dependeria de familiaridade com representações verbais semelhantes.

A leitura que Clüver faz dos poemas de Sena é um exemplo da primeira abordagem, pois se volta à maneira como cada poema diz aquilo que a música parece comunicar (do ponto de vista de um narrador), mas também, como o poeta utiliza certos recursos compositivos para reescrever e transformar a música em poesia (CLÜVER, 1999, p. 193). Apesar da semelhança com a abordagem de Wolf (leitor informado), Clüver dá um passo adiante ao considerar os elementos de conteúdo imaginário e não imaginário – incluindo desvios criativos, elaborações imaginativas e reflexões motivadas pela música – como parte integral de um mesmo fenômeno. Isso resulta em uma maior unidade de sentido, pois o que o narrador-ouvinte diz sobre ou a partir da música sempre tem o potencial de revelar algo sobre a sua relação com ela e com o seu narratário (implícito).

Desta forma, a abordagem de Clüver sugere que uma descrição de música seja um ato de comunicação entre um autor e um leitor, cujo conteúdo inscreve um narrador que se dirige

---

<sup>7</sup> Apesar de, inicialmente, Clüver entender as descrições como écfrases ou transposições intersemióticas, anos mais tarde, ele reconsidera sua posição. Conforme ele nos explica, uso do termo écfrase deveria se voltar à verbalização do encontro de um narrador com uma configuração visual e o da transposição intersemiótica (ou intermediática) à verbalização de uma configuração não verbal, de forma predominantemente objetiva e que não sugira uma reação ou interpretação subjetiva (CLÜVER, 2018, p. 247). Desta forma, as descrições passariam a ser, para Clüver, apenas representações verbais de música.

a um narratário para lhe dizer algo sobre uma obra musical. E ao enunciar sua representação verbal dessa obra, ele instiga o (re)encontro imaginário entre o narratário (mas também o leitor) e a música. Nessas circunstâncias, a leitura do texto se torna a realização imaginativa do ato de comunicação inscrito nele. E é por meio desta realização que o leitor contempla aquilo que o texto diz, e com isso, faz com a música.

### A transformação de mídias de Lars Elleström

No primeiro capítulo de *Beyond Media Borders: Intermedial Relations among Multimodal Media*, Lars Elleström revisa seu entendimento das relações intermidiáticas e propõe o termo transformação de mídias para designar o processo e o resultado da transferência de conteúdo e sentido potencial [*cognitive import*] entre dois produtos midiáticos de naturezas distintas (por exemplo, uma sonata para piano e um poema).<sup>8</sup> Nesse tipo de transferência, há sempre um grau de transformação, o qual depende das mídias envolvidas. No caso das descrições de música, esse grau de transformação dependeria dos limites técnicos do texto na representação da música, mas principalmente, de suas vantagens técnicas. Ou seja, a sua capacidade de explorar novas possibilidades criativas na representação do conteúdo de uma configuração musical, do seu sentido e do que ela pode provocar em um ouvinte.

Do ponto de vista da produção, a transformação de mídias é caracterizada por pelo menos um de dois subprocessos: a transmídiação e a representação de mídias (ELLESTRÖM, 2021, p. 80-81). A transmídiação consiste na transferência de características midiáticas, como objetos já representados e aspectos estruturais, de uma mídia para outra. Por exemplo, um poema organizado de acordo com a forma sonata.<sup>9</sup> A representação de mídias consiste, como o próprio nome diz, na representação de aspectos de uma mídia, ou de um produto midiático associado a ela, em outra (por exemplo, um poema que representa uma passagem musical específica ao descrevê-la de forma evocativa). É importante ressaltar que, no caso das descrições de música, os dois subprocessos se encontram combinados, não havendo uma

<sup>8</sup> Apesar de *cognitive import* já ter sido traduzido como “valor cognitivo” (ELLESTRÖM, 2017, p. 14), “sentido potencial” me parece mais intuitivo e próximo à ideia sugerida pelo próprio autor de um sentido não determinado que é comunicado através de uma configuração midiática e que está sujeito a transformações em sua recepção (ELLESTRÖM, 2021, p. 12).

<sup>9</sup> A transmídiação pode ser entendida como uma forma híbrida que inclui aspectos de transposição midiática e referência intermidiática (do tipo imitação/simulação) que encontramos no esquema de Rajewsky (2002, p. 19) e Wolf (2015, p. 468).



separação clara entre eles. Mais precisamente, a representação literária de uma passagem musical, inevitavelmente, inclui, em alguma medida, a transmediação das características musicais que ela instancia (motivos, texturas, caráter expressivo etc.).

Por um lado, Elleström trata as relações transmidiáticas entre música e texto de uma forma bastante técnica e que parece exigir do leitor-ouvinte um domínio razoável das duas mídias envolvidas, especialmente, se tivermos em mente a construção de uma interpretação músico-literária detalhada. Por outro lado, as características do fenômeno em si, que são contempladas pelo entendimento dos subprocessos de transformação, não são muito diferentes daquelas apontadas pelos teóricos discutidos anteriormente. Isto é, uma transformação literária de música também teria elementos de tradução, de atualização poética e de reflexão – apesar de não se limitar a eles.

Com relação à recepção das transformações, Elleström discute o processo de interpretação, desde o primeiro contato sensorial até a construção de sentido, apenas de forma conceitual. Com isso, ele deixa em aberto as questões mais práticas (e que nos interessam) sobre o ato de leitura e o ato de escuta. Mas isso não quer dizer que ele não se posicione. Na verdade, Elleström parece concordar com as abordagens de leitura de Clüver ao sugerir (em um outro texto) que a música, inevitavelmente, se tornaria parte do contexto interpretativo do texto se a relação transmidiática entre eles fosse identificada pelo leitor (CLÜVER, 2014, p. 24). E nessas circunstâncias, ele poderia interpretar o texto a partir do que ele já conhece ou imagina sobre a música.

Em resumo, Elleström trata o fenômeno das descrições como um ato de comunicação intermediário entre um emissor e um receptor, entendido tanto como o processo quanto o produto da transformação de música em texto. Os recursos característicos de uma descrição (mencionados pelos outros autores) como referência, tradução, atualização poética e reflexão, corresponderiam a algumas das várias possibilidades de transmediação e representação. Porém, Elleström não discute as particularidades mais práticas do fenômeno, como a relação entre as possibilidades de transformação e o papel do leitor-ouvinte na recepção do texto. Além disso, apesar de avançar a ideia de um entendimento técnico da relação transmidiática, ele deixa em aberto, não apenas qual seria a sua função na construção de um sentido intermediário, mas também, quais seriam e como obteríamos os pré-requisitos necessários para alcançar esse entendimento.

### **Algumas considerações sobre as abordagens**

De maneira geral, podemos dividir as quatro abordagens em dois grupos. O primeiro incluiria as propostas de Scher e Wolf e entenderia o fenômeno das descrições de música como a apresentação literária da resposta subjetiva de um narrador à música. O segundo grupo incluiria as propostas de Clüver e Elleström e entenderia o fenômeno como a reescrita ou a transformação literária da música segundo a resposta subjetiva de um narrador.

Para considerar qual delas se adequaria melhor à análise da passagem de Quignard, relembremos algumas de suas particularidades músico-literárias. Primeiro, trata-se de uma descrição de uma performance musical. Segundo, as suas circunstâncias sugerem o transcorrer de um evento não musical, que é vivenciado pelos intérpretes e testemunhado pelo narrador. Terceiro, esse evento não parece ser imaginário ou uma reflexão.

Como a abordagem de Elleström, diferentemente das de Scher, Wolf e Clüver, não se restringe à representação da música e os seus efeitos sobre o ouvinte, ela nos parece mais adequada para explorar as circunstâncias extramusicais da performance descrita em nosso objeto de estudo. Além disso, ela nos permitiria a consideração de referências intratextuais variadas como parte do contexto interpretativo da transformação. Isso se mostra relevante à leitura da passagem, dado que a ressignificação da música de Sainte-Colombe se divide em vários momentos que culminam na performance final – que analisaremos mais adiante.

Porém, como mencionado anteriormente, Elleström deixa as questões de recepção de lado, que precisam ser consideradas na construção de um modelo analítico, em particular, em que consistiria a escuta da música a partir da leitura do texto e a releitura do texto a partir da escuta da música. Como os outros autores nos oferecem um entendimento, pelo menos da leitura, tomaremos suas considerações como ponto de partida para estabelecer uma relação mais aproximada entre ler e escutar. Refiro-me aqui à leitura como o reviver da experiência de escuta (Scher), como o reconhecimento de familiaridade (Wolf) e como a contemplação de uma relação entre um ouvinte e a música (Clüver).

### **A análise de uma transformação literária de música**

O modelo analítico proposto será dividido em três partes: a leitura inicial do texto, a escuta imaginativa da música e a interpretação músico-literária. Na leitura inicial, faremos

nossas primeiras considerações semânticas sobre o conteúdo do texto à luz de seu contexto e da forma como um narrador aborda a música e se dirige ao seu narratário. A partir da identificação de referências intratextuais (às circunstâncias da música) e extratextuais (à música e ao seu efeito), podemos levantar pressuposições de sentido intermediático a serem verificadas na interpretação músico-literária.

Na escuta imaginativa da música, voltaremos nossa atenção à construção de uma interpretação extramusical da obra (ou passagem musical) referida a partir da aquisição de familiaridade com a música e com o que ela se propõe a comunicar na sua relação com o texto. Isso nos permite traçar paralelos semânticos entre transformação literária e música. Para isso, tomaremos como ponto de partida (1) as referências extratextuais identificadas no texto e (2) os *indicadores semânticos verbais* presentes na partitura. Por exemplo, o nome da obra, os nomes dos movimentos e outros paratextos relevantes para sua performance.

O ato de escuta em si é caracterizado pela interação sensorial e imaginativa entre ouvinte e música. No entanto, algumas explicações são necessárias.

Primeiro, o entendimento proposto de interação parte da premissa de que a música tenha uma caráter *proto-referencial*. Isto é, o *modo de ser* musical representa em alguma capacidade o *modo de ser* de um conteúdo extramusical possível, mas que só pode ser realizado imaginativamente pelo ouvinte. Por exemplo, uma linha melódica que se intensifica ritmicamente e se torna agitada poderia evocar a imagem de alteração gradual no comportamento de um agente imaginário (uma pessoa, um fenômeno da natureza etc.).

Segundo, o entendimento do modo de ser (musical) parte da premissa de que um evento musical (tema, acompanhamento, contraponto etc.) consista, pelo menos em parte, na imitação e na exploração criativa do modo de apresentação da voz e do corpo. Não é à toa que conseguimos perceber uma certa *vocalidade* no ritmo linguístico de recitativos instrumentais, pois estes são claramente (como o próprio gênero sugere) inspirados no modo de apresentação do recitativo vocal. De forma semelhante, também não é uma coincidência que o movimento rítmico-melódico de danças instrumentais (minuetos, valsas etc.) evoque uma certa *corporalidade*, como se algo se movesse em um espaço imaginário. Essas considerações sobre o modo de ser de um evento musical se ancoram no vasto repertório de música instrumental e no desenvolvimento da prática composicional e da relação dialógica e artística entre música, voz e corpo ao longo dos séculos.

Terceiro, o modo de ser (extramusical) é inferido da maneira como um evento musical se apresenta ao ouvinte, através de gestos rítmicos e melódicos específicos. É verdade que estes gestos são estritamente musicais e essencialmente autorreferenciais. Porém, não é incomum que eles evoquem na mente do ouvinte um conteúdo expressivo (como caráter melancólico) que, motivado pela curiosidade, pode levá-lo a realizar imaginativamente o suposto proto-referente de tais gestos. Por isso, eles têm a função de *indicadores semânticos não verbais*. Por exemplo, o que a expressão de alegria infantil que se dissolve aos poucos em melancolia profunda poderia comunicar a esse ouvinte? Isso dependeria da sua interação com a música. Como percebemos, o processo de realização imaginativa é subjetivo, mas orientado pelas possibilidades de sentido extramusical sugeridas pelas referências extratextuais (da transformação) e os indicadores semânticos verbais (da partitura) e não verbais (da configuração musical).

Para fechar a apresentação do modelo, consideremos agora a interpretação músico-literária. Assim como as possibilidades semânticas sugeridas inicialmente pelo texto transformam a nossa percepção da música e do que ela nos comunica, a familiaridade musical que adquirirmos durante a escuta imaginativa transformará o nosso entendimento do texto durante a sua releitura. Desta forma, nossa interpretação músico-literária deve se basear no estabelecimento de uma relação entre transformação e música, mas sempre visando a coerência de sentido. Para isso, devemos reconsiderar as pressuposições semânticas levantadas inicialmente à luz do que sabemos (agora) sobre o texto e a música. E ao fazer isso, podemos começar explorar as possibilidades de sentido a partir de três pontos de vista: o do narrador-ouvinte, o dos intérpretes e o do narrador-câmera que nos mostra aquilo que não é narrado.<sup>10</sup> Lembrando que, no terceiro caso, o discurso do narrador-ouvinte se tornaria a representação (no sentido dramático do termo) de uma interpretação extramusical associada a esse agente.

## A aplicação do modelo

Passando do modelo à análise, veremos a seguir como a metodologia proposta pode ser aplicada ao estudo de transformações literárias de música. Para isso, priorizaremos o seguinte propósito analítico: possibilitar o entendimento da relação entre a performance, a música e o misterioso evento não musical, que parece se manifestar a partir dela, à luz do que ela representa

<sup>10</sup> Sobre a noção de narrador como câmera, cf. Friedman (1955).

no romance – a relação com os mortos e a sensação de plenitude e falta que escapa o domínio da palavra. Dado que o narrador não nos conta muito sobre essa música, falaremos dela a partir da nossa experiência, e interpretaremos o que transcorre mediante o preenchimento da lacuna de sentido deixada no texto.

Com essas considerações em mente, seguimos com a análise (leitura inicial, escuta imaginativa e interpretação músico-literária) da passagem, isto é, da transformação literária de Quignard, citada ao início deste trabalho e repetida aqui para facilitar o entendimento:

O Senhor de Sainte-Colombe entreabriu o caderno de música de marroquim enquanto o Senhor Marais entornava em seu copo um pouco de vinho tinto cozido. O Senhor Marais aproximou a vela do livro de música. Eles olharam, fecharam o livro, sentaram-se, afinaram [suas violas]. O Senhor de Sainte-Colombe contou um compasso vazio e eles posicionaram seus dedos. Foi assim que tocaram *les Pleurs* (os Prantos). No instante em que o canto das duas violas se elevou, olharam um para o outro. Choravam. A luz que entrava na cabana pela claraboia que estava aberta tinha ficado amarela. Enquanto as lágrimas escorriam lentamente pelas faces, pelo nariz, pelos lábios, sorriram ao mesmo tempo um para o outro. Foi somente na aurora que o Senhor Marais voltou para Versalhes. (QUIGNARD; VINCENT; VERLET, 2010, p. 79-80, tradução nossa).

## Leitura inicial

Em um dado momento, Marais lamenta nunca ter ouvido as composições *les Pleurs* (os Prantos), *les Enfers* (os Infernos), *l'Ombre d'Énée* (a Sombra de Enéias) e *la Barque de Charon* (a Barca de Caronte) de Sainte-Colombe.<sup>11</sup> Ele temia que com a morte de seu antigo mestre essas peças se perdessem para sempre. Por três anos, Marais teria viajado quase todas as noites de Versalhes à Bièvre para tentar escutá-las escondido (embaixo da cabana de estudo), mas nunca obteve êxito. Numa noite fria e com uma lua cheia brilhante, Marais aguardava ansiosamente, como de costume, a execução de uma daquelas obras. Porém, ao invés disso, ele escuta Sainte-Colombe se queixar que os mortos já não se movem com sua música e que ele

<sup>11</sup> Apenas *les Pleurs* é uma composição (real) de Sainte-Colombe; as outras são invenções do autor. No entanto, seus títulos sugestivos fazem alusão ao caráter fúnebre, mas, principalmente, ao conteúdo programático do *Tombeau les Regrets*. Vale lembrar que, como gênero musical, o *tombeau* é um tipo de composição instrumental lenta e melancólica que homenageia uma pessoa célebre falecida, mas não possui uma forma predeterminada nem instrumentação específica. O gênero é bastante comum na prática artística dos compositores franceses do séc. XVII.

gostaria de confiá-la a alguém que a apreciasse, para que então ele pudesse morrer tranquilo (QUIGNARD; VINCENT; VERLET, 2010, p. 74-77).

Nesse exato momento, ele ouve os suspiros de frio de Marais e logo questiona sua presença. Em resposta, o compositor da corte se identifica como alguém que “foge dos palácios em busca da música” (QUIGNARD; VINCENT; VERLET, 2010, p. 77). Sainte-Colombe o convida para entrar. Lá, eles conversam sobre o verdadeiro propósito da música de dizer o que as palavras não podem dizer e, principalmente, de despertar os mortos. O velho mestre acredita que Marais seja capaz de entender sua música e pede para que ele o acompanhe na execução do *Tombeau des Regrets*.<sup>12</sup> Ambos vão até a casa de Sainte-Colombe para buscar a viola de sua filha morta (Madeleine) e pegar um prato de beijus e uma botija de vinho. Os beijus e o vinho simbolizam uma oferenda aos mortos, um hábito que em outros momentos teria trazido a presença (real ou imaginada) da falecida Senhora de Sainte-Colombe.

A abertura do caderno de música marca o início da performance, que se apresenta como parte de um rito musical que carrega um mistério não musical. O servir do vinho simboliza a aceitação tácita de Marais em participar desse rito e desfrutar de uma música de qualidade sobre-humana e que, diferente da música da corte de Versalhes, não serve aos prazeres dos vivos, mas ao despertar dos mortos. O narrador nos conta apenas da execução do terceiro movimento: “Os Prantos”. Porém, como o próprio Sainte-Colombe teria mencionado, é bem provável que eles tenham tocado o *Tombeau* inteiro. Em todo caso, talvez o movimento descrito seja o que melhor evidencie a relação entre a expressão musical e a separação entre mundo dos vivos e dos mortos. Como veremos mais adiante, o canto melancólico e indeciso das violas evoca ao mesmo tempo o lamento dos que ficam e o descanso dos que se vão. De qualquer forma, é aqui que encontramos a única referência específica à música: o elevar do canto das violas (Figura 1). Imaginamos que esse seja um momento significativo por simbolizar a união das violas na música e dos intérpretes na performance. Os olhares e as lágrimas sugerem um entendimento mútuo na realização desse rito. O misterioso amarelecer da luz branca da lua, no meio da noite, parece confirmar que há algo no rito (ou na música) que escapa à razão. Seria esse amarelecer um efeito da essência da música sobre os dois compositores ou talvez um símbolo da imortalização da obra de Sainte-Colombe? A aurora do dia que nasce anuncia o retorno do transcendental ao mundano.

<sup>12</sup> A diferença entre *les* e *des* no título do *Tombeau* será discutida adiante.





**Fig 1** Les Pleurs (Tombeau les Regrets), compassos 1-4, de Jean de Sainte-Colombe. Fonte: Sainte-Colombe, [s.d.]

### Escuta imaginativa

Quignard teve o cuidado de mudar o nome da obra de *Tombeau les Regrets* (as Lamentações) para *Tombeau des Regrets* (das Lamentações). Eu não acredito que seja um erro, mas uma mudança proposital para sugerir aos familiarizados com a obra de Sainte-Colombe que a peça do romance seja, sim, uma variação literária, mas coextensiva à música que podemos ouvir fora do romance. Vamos a algumas de suas diferenças.

No romance, o *Tombeau des Regrets* foi composto em homenagem à Senhora Sainte-Colombe, que falecera na primavera de 1650. Sabemos os nomes de pelo menos dois de seus movimentos: “Os Prantos” e “A Barca de Caronte”.<sup>13</sup> Como ponto central do romance, o *Tombeau*, devido ao seu caráter intimista e profundo, exemplifica a música que transcende o mundano – em particular, a música e a vida na corte real. A obra tem algo sobre-humano e se volta ao indizível e ao despertar dos mortos. Sua performance, quando acompanhada de uma oferenda (vinho e beijos), está associada ao rito de despertar os mortos, em especial a Senhora de Sainte-Colombe.

Quanto ao *Tombeau les Regrets*, pouco se sabe sobre seu contexto de criação. No entanto, a partir dos indicadores semânticos verbais da partitura (SAINTE-COLOMBE, [s.d.], pp. 106-107), temos uma ideia do conteúdo programático que a música se propõe a comunicar.<sup>14</sup> Primeiro, ela é composta de quatro movimentos: Introdução [sem nome], “*Quarrillon*” (Carrilhão), “*Les Pleurs*” (os Prantos) e “*Joye des Elizées*” (Alegria dos Elíseos). Na partitura, também encontramos duas referências nominais a seções desses movimentos. São elas: “*Appel*

<sup>13</sup> “A Barca de Caronte” só existe no romance. No entanto, na peça musical (real) há uma referência a Caronte no segundo movimento.

<sup>14</sup> Fac-símile do manuscrito.

Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Concerts\\_%C3%A0\\_deux\\_violes\\_esgales\\_\(Monsieur\\_de\\_Sainte-Colombe\)](https://imslp.org/wiki/Concerts_%C3%A0_deux_violes_esgales_(Monsieur_de_Sainte-Colombe)). Acesso em: 14 jun. 2023.

*de Charon*” (Chamado de Caronte) no segundo movimento e “*Les Elizées*” (os Elísios) no quarto movimento. Há também uma indicação de “fim” ao final de “*Les Pleurs*” que sugere uma reprise deste movimento logo após “*Joye des Elizées*”.<sup>15</sup> Partindo destas informações, podemos entender o *Tombeau* como uma espécie de jornada órfica que se apresenta da seguinte maneira: I) “Introdução”; II) “Carrilhão” e “Chamado de Caronte”; III) “Os Prantos”; IV) “Alegria dos Elísios” e “Os Elísios”; e finalmente, V) a reprise de “Os Prantos”.

Como a proposta da escuta imaginativa se volta à interação sensorial e imaginativa com a música a partir do texto, é esperado que o ouvinte forme suas expectativas de sentido à luz do que o romance e a partitura nos informam sobre o contexto, o propósito, a significância da obra na vida do compositor e o que ela poderia nos comunicar. É nesse sentido que o texto transforma nossa experiência de escuta, ao apresentar um possível contexto extramusical capaz de complementar aquele sugerido pela música.

Durante o ato de escuta, voltamos nossa atenção, principalmente, aos indicadores semânticos não verbais (o modo de ser dos eventos musicais) que dão forma à representação musical da jornada órfica.<sup>16</sup> Nas várias instanciações de vocalidade e de corporalidade das violas, percebemos algumas características de proto-referência. Na “Introdução” e em “Os Prantos” (disco 2, faixas 1 e 4), ouvimos o timbre delicado e maleável das violas, que cantam com leveza e profundidade e evocam nuances expressivas da voz humana. Em “Carrilhão” (faixas 2 e 3), elas imitam o som dos sinos e o transformam em um longo caminhar por um espaço imaginário. Em “Alegria dos Eliseos” (faixa 5), suas figuras melódicas curtas e leves se apresentam de forma rítmica e ordenada como se coreografassem uma dança alegre e graciosa. Junte-se a todas essas características, os contrastes motivicos, os desvios harmônicos, os deslocamentos rítmicos, mas também, o reestabelecimento do equilíbrio e da regularidade.

Como podemos antecipar, o aprofundamento na estrutura musical possibilita um entendimento mais amplo das relações internas e suas possibilidades de interpretação. No entanto, não é nosso objetivo fazer uma análise minuciosa da música. Por isso, vamos nos concentrar no modo de comunicação da música (e de seu sentido extramusical) pelo ato de escuta, o qual requer que o ouvinte esteja envolvido imaginativamente com o desenrolar de uma

<sup>15</sup> No sumário do manuscrito, há uma nota sobre o *Tombeau* que recomenda o término da execução com a reprise de *Les Pleurs* sem a adição de *Joye des Elizées*: “On finit sans y adiouster les chants Elizées comme contraires au reste” (SAINTE-COLOMBE, [s.d.], p. 4).

<sup>16</sup> Sobre a gravação do *Tombeau* utilizada como referência no artigo, cf. SAINTE-COLOMBE, 2003. Também disponível em formato digital em: <https://open.spotify.com/album/1HQvNbYVnGn0LZGEkvVir4>. Acesso em: 14 jun. 2023.

ação musical. Desta forma, mesmo as impressões gerais (discutidas anteriormente) podem levar esse ouvinte a realizar a jornada órfica do *Tombeau* e refletir sobre os temas evocados pela música.

De acordo com a minha própria forma de ouvir e entender a música a partir do texto e dos indicadores semânticos, descrevo a música da seguinte maneira:

I - A peça começa com uma introdução solene e melancólica que revela aos poucos um sentimento de profunda desolação. A família Sainte-Colombe e seus próximos nada mais podem fazer a não ser lamentar, e com muito pesar, a pessoa querida que a morte levava de forma tão inesperada.

II - Após o velar de seu corpo, inicia-se a procissão funeral, de acordo com as tradições locais. Os sinos do ressoante carrilhão (representados por uma sequência de quatro notas descendentes) conduzem os passos pesados, mas constantes das pessoas. A procissão segue com muita solenidade rumo ao seu destino, onde se dará o sepultamento. Passam-se casas, a taverna e a igreja. Amigos e vizinhos prestam suas últimas homenagens com muito respeito e admiração. Porém, num dado momento, somos surpreendidos com o chamado de Caronte: suas notas rápidas e cadenciadas conduzem ao final do movimento.

III - Agora, o espírito da Senhora de Sainte-Colombe o acompanha em sua barca que logo chega ao mundo dos mortos. Para os que ficam, as lamentações continuam e com elas todo o sofrimento e a incerteza de uma perda irreparável. As dissonâncias e as harmonias indecisas refletem as perturbações da alma. No entanto, aos poucos, um sutil sentimento de tranquilidade começa a tomar os pensamentos dos presentes.

IV - Neste momento, Caronte chega aos Campos Elísios, o paraíso da mitologia grega onde os virtuosos repousam e se alegram pela eternidade. Enquanto alguns dançam e outros jogam, contemplamos as belezas naturais desse lugar: de um lado, os campos floridos, e do outro, árvores frutíferas ao longo de um rio límpido e cristalino.

V - De volta ao mundo dos vivos, a lamentação da perda continua, mas agora, com alguma leveza, pois o pensamento de que a Senhora de Sainte-Colombe descansa em um lugar agradável e em paz traz algum conforto para os que ficam.

## Interpretação

O último encontro de Sainte-Colombe e Marais é o ponto alto do romance, é o momento em que os temas da música, da morte e da transcendência convergem em um único evento transformador. Através dele, os dois compositores alcançam o entendimento mútuo com relação à música e seu propósito e realizam seus desejos mais profundos. No entanto, não podemos nos esquecer que logo antes desse encontro, os mortos já não respondiam aos acordes melancólicos do velho compositor. Para ele, talvez sua música tivesse perdido o efeito. De qualquer forma, a conversa com Marais certamente o animou. Seu desejo de confiar sua música a alguém capaz de entendê-la e preservá-la está prestes a se tornar realidade. Do outro lado, Marais anseia pela oportunidade não apenas de conhecer uma música que só existe na sua imaginação, mas também, de vivenciar a verdadeira essência da música – algo que nunca alcançou como compositor da corte. Essa essência estaria no caráter sobre-humano da música, da sua capacidade de comunicar o indizível e despertar os mortos.

O olhar pela partitura simboliza o primeiro contato de Marais com a música e com o seu mundo sobre-humano. É um momento de envolvimento completo, cujo sentido, escapa a sua compreensão. Como vemos, no texto, tudo passa a ter valor simbólico. O elevar do canto das violas evoca o momento (ver figura 1) em que a viola de Marais passa do acompanhamento harmônico a um motivo melódico breve, mas muito expressivo, que é compartilhado com Sainte-Colombe e que logo se desdobra em uma linha de contraponto. Esse canto também evoca o mútuo entendimento dos intérpretes através da música. Aqui, a execução musical se mistura com a contemplação sensorial e o impacto do efeito transformador da música, que move mestre e aluno com a mesma profundidade e intensidade. O momento é efêmero, mas repleto de emoções que não podem ser descritas ou sequer compreendidas. Em resposta às nuances expressivas de melancolia, incerteza e ternura da música, eles choram e sorriem. Mas há algo além disso, pois entre o chorar e o sorrir, a luz branca que entrava pela claraboia, misteriosamente, se torna amarela: um evento incomum, cuja verdadeira dimensão escapa às palavras do narrador. No entanto, ao não limitar o ocorrido aos limites da palavra, ele nos convida a explorá-lo poeticamente.

Esse evento nos lembra uma imagem: a ocasião em que Sainte-Colombe contemplara suas mãos amarelecidas pelo tempo, mas curiosamente, com a alegria de estar se aproximando da morte e do reencontro com sua esposa (QUIGNARD; VINCENT; VERLET, p. 19). Seria o

amarelecer da luz uma indicação da morte do compositor? Ainda naquela ocasião, sua esposa lhe dissera que as aparições dos espíritos se deviam ao fato de que a luz carregava os lampejos de sua aparência até os olhos dos vivos (Ibid.). Nos perguntamos se, talvez, os lampejos da aparência do espírito de Sainte-Colombe estivessem sendo carregados pela luz da lua. O curioso é que, como vimos, naquele exato momento, os dois compositores sorriem um para o outro. Estaria o mestre se despedindo de seu aluno e de sua própria música após realizar seu último desejo? Estaria Marais finalmente testemunhando a essência da música de se comunicar com os mortos?

Pelo menos em nossa imaginação, a última performance do *Tombeau*, no inverno de 1689, ganha uma dimensão daquilo que a música se propõe a comunicar fora do romance: a passagem de um ente querido ao outro mundo e o profundo lamento dos que ficam. Ou seja, o rito de passagem imaginário (proto-)referenciado pela música e o evento (musical e extramusical) representado pelo texto se fundem em um único momento. A música e o sentido do *Tombeau* passam a ser confundidos com o súbito desencarnar do próprio Sainte-Colombe. E, assim como Marais, nós só podemos contemplar (ou imaginar) a despedida do estimado compositor e a sua partida rumo ao outro mundo, onde esperamos que reencontre sua esposa e descanse pela eternidade.

Para concluir, uma última observação. Todas essas possibilidades emergem e se cristalizam, através da realização imaginativa do que o narrador não nos relata. Fazemos isso, estimulados por nossa curiosidade, mas principalmente, pela relação entre o que o romance nos conta sobre música e a nossa própria vivência com ela. É desta forma que contemplamos a transformação literária do *Tombeau*: como uma variação da música, coextensiva à experiência de escuta. E é a partir desta experiência que o leitor participa no processo de transformação como um cocriador que interage, reflete e constrói sua própria interpretação músico-literária. Desta forma, seguindo o entendimento de Elleström, nos parece claro que tal processo seja duplo, pois, envolve dois cocriadores em um ato de comunicação complexo, que começa na produção do texto e termina na construção de um sentido intermediático, e por isso, não se limita a uma mera relação sógnica entre as mídias envolvidas.

## Referências

- CLÜVER, C. Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. In: LAGERROTH, U.; LUND, H.; HEDLING, E. (org.). *Interart Poetics: Essays on the Interrelations Between the Arts and Media*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1997. p. 19-33.
- CLÜVER, C. The Musikgedicht: Notes on an Ekphrastic Genre. In: BERNHART, W.; SCHER, S. P.; WOLF, W. (ed.). *Word and Music Studies: Defining the Field*. Amsterdam: Rodopi, 1999, p. 187-204.
- CLÜVER, C. On Gazer's Encounters with Visual Art: Ekphrasis, Readers, Iconotexts. In: KENNEDY, D.; MEEK, R. (org.). *Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*. Manchester: Manchester University Press, 2018. p. 237-256.
- ELLESTRÖM, L. *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics among Media*. London: Palgrave Macmillan, 2014.
- ELLESTRÖM, L. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2017.
- ELLESTRÖM, L. *Beyond Media Borders*. London: Palgrave Macmillan, 2021. (Volume 1 - Intermedial Relations among Multimodal Media).
- FRIEDMAN, N. Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. *Pmla*, Ann Arbor, v. 70, n. 5, p. 1160-1184, 1955.
- QUIGNARD, P.; VINCENT, J.-L.; VERLET, A. *Tous les matins du monde*. Paris: Gallimard, 2010.
- QUIGNARD, P.; VINCENT, J.-L.; VERLET, A. *La leçon de musique*. Paris: Gallimard, 1987.
- RAJEWSKY, I. O. *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002.
- SAINTE-COLOMBE, J. de. Tombeau les Regrets. 2 violas da gamba. In: Concerts à deux violes esgales. 1 partitura (fac-símile), [19--?], p. 106-107. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Concerts\\_%C3%A0\\_deux\\_violes\\_esgales\\_\(Monsieur\\_de\\_Sainte-Colombe\)](https://imslp.org/wiki/Concerts_%C3%A0_deux_violes_esgales_(Monsieur_de_Sainte-Colombe)). Acesso em: 14 jun. 2023.
- SAINTE-COLOMBE, J. de. Tombeau les Regrets. In: Concerts à deux violes esgales, Volume III, Concerts XXXVI à L. Intérpretes: Les voix humaines (Margaret Little e Susie Napper). Quebec: ATMA Classique, 2003. 2 CDs, disco 2, faixas 1-6 (8 min 52).
- SCHER, S. P. *Verbal Music in German Literature*. London: Yale University Press, 1968.
- SCHER, S. P. Notes Toward a Theory of Verbal Music. In: BERNHART, W.; WOLF, W. (ed.). *Essays on literature and music (1967-2004)*. Amsterdam: Rodopi, 2004. p. 23-35. Originalmente publicado em 1970.



SCHER, S. P. . Literature and Music. In: BERNHART, W.; WOLF, W. (ed.). *Essays on literature and music (1967-2004)*. Amsterdam: Rodopi, 2004. p. 174-200. Originalmente publicado em 1982.

WOLF, W. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

WOLF, W. 24. Literature and Music: Theory. In: RIPPL, G. (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound – Music*. Berlin: De Gruyter, 2015. p. 459-474.

## The re-signification of music in *All the Mornings of the World* by Pascal Quignard

**Abstract:** In *All the Mornings of the World*, Pascal Quignard reimagines the music of Sainte-Colombe as an artistic manifestation whose non-human traits challenge reason and verbal explanation. Throughout the text, this music is re-signified through various fictional references that culminate in a performance shrouded in mystery. Readers promptly suspect something beyond the music that seems to be connected to it. However, this something is rather obscure and not easy to grasp. In the face of this problem, I propose a way to interpret it. As I take it, familiarity with the described musical work is necessary to bring the reader closer to the creative dimension of the text and facilitate their interpretation of it. Therefore, I seek to present a working solution based on text-music relations in three steps. First, I will revisit the main theoretical developments on literary descriptions of music (CLÜVER, 1999; ELLESTRÖM, 2021; SCHER, 1968; WOLF, 1999, 2015). Second, I will take their considerations as a reference to build an analytical model suitable for our purposes and consistent with the novel's text-music relations. Third, I will demonstrate the process of analysis and interpretation by applying the model to the referred passage.

**Keywords:** Pascal Quignard; Jean de Sainte-Colombe; Reader-listener; Literary transformation of music; Musico-literary meaning.

**Recebido em:** 31 de março de 2023.

**Aceito em:** 7 de agosto de 2023.