

TE DEUM, DE MARIA FIRMINA DOS REIS: INSTRUMENTO MUSICAL E DE DENÚNCIA

Te deum by Maria Firmina dos Reis: A Musical and Social-Statement Instrument

DOI: 10.14393/LL63-v-2023-14

Denise de Lima Santiago Figueiredo*

RESUMO: Música e poesia possuem singularidades que se coadunaram e que marcaram a história das artes, aproximando-se mais uma da outra do que a música com outros gêneros literários. O estudo da relação entre poesia e música a partir de *Te deum*, de Maria Firmina dos Reis, justifica-se pelo entendimento de que a artista possuía um propósito com sua literatura e, ainda, pela necessidade de investigação em torno da música não registrada da maranhense. Nesta esteira de pensamento, sua produção em poesia e a musicalidade contida em seus versos foram alijadas do contato com o público durante muitas décadas. Assim, nesta pesquisa, depreende-se que a memória pode carregar vestígios de música onde não tem partitura, e, por isso, ventila-se o encontro da música não registrada, na arte registrada de Firmina dos Reis. Desse modo, a escritora maranhense traz em seus poemas aspectos de musicalidade, alargando ainda mais as fronteiras entre poesia e música e se assentando na memória artística da cultura nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Firmina dos Reis. Poesia. Música. Memória. Denúncia social.

ABSTRACT: Music and poetry have singularities that have converged and marked the history of arts, as music has become closer to poetry than any other literary genre. The study of the relationship between poetry and music based on *Te deum*, by Maria Firmina dos Reis, is justified by the understanding that the artist had a purpose with her literature and by the need to investigate Firmina dos Reis's unregistered music. Her poetry and the musicality of her verses have been kept away of the public for decades. This article shows that memory can carry traces of music where there is no score, and therefore, suggests the encounter of unregistered music with the registered art of Firmina dos Reis. The writer from the State of Maranhão brings aspects of musicality to her poems, further expanding the boundaries between poetry and music and establishing herself in the artistic memory of the Brazilian culture.

KEYWORDS: Maria Firmina dos Reis. Poetry. Music. Memory. Social statement.

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Docente da Secretaria de Educação do Estado da Bahia (SEC/BA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0714-7609>. E-mail: [deniselsantiago\(AT\)gmail.com](mailto:deniselsantiago(AT)gmail.com).

1 Poesia e música, algumas percepções

A voz poética de mulheres, bem como a prosaica, sempre foi interdita pelo discurso ideológico da sociedade burguesa, racista e patriarcal. Dessa maneira, as produções sofriam empecilhos diversos para serem publicadas, e, quando eram, se apresentavam com disfarces, como pseudônimos masculinos, femininos ou somente com as iniciais da autora, e, ainda, sem nenhum tipo de identificação (DUARTE, 2019). Por isso, estudar essas produções, por muito tempo alijadas do campo de estudos e do repertório da arte brasileira é um processo de aprofundamento crítico, sobretudo na tentativa de produzir análises que diagnostiquem questões que vão além das já debatidas no campo acadêmico. No caso de Maria Firmina dos Reis, autora maranhense, há a necessidade de uma investigação em torno de sua produção poética para vislumbrar contatos com a música, já que a artista também deixou rastros de possíveis produções musicais, conforme escreveu Nascimento Moraes (1975).

A música estabelece contato direto com a memória¹ e, para ter memória, povos diversos criaram música. No início das civilizações, os principais saberes de diferentes culturas atravessavam gerações por meio da tradição oral e essa dependia da memória. Desse modo, sem memória não poderíamos fazer música. Na esteira dessa constatação, tomemos por base a afirmação de Suzel Ana Reily (2014, p. 2) em “A música e a prática da memória”:

Toda performance musical faz parte de um universo estético reconhecível e reconhecido por seus participantes, mas também por aqueles que são excluídos dele. Esta memória é o produto de sucessivas performances – a trajetória, por assim dizer, da canção, que, com cada nova performance, vai sendo ressignificada por aqueles que a apropriam. Deste modo, a própria trajetória da canção cria uma memória. Como uma espécie de arquivo, a performance retém, mesmo que de forma quase imperceptível, o seu

¹ Daniel Levitin (2021) afirma que a música facilita o armazenamento de eventos significativos na memória. Além disso, o cientista em *A música no seu cérebro*, defende que em última instância, foram as capacidades musicais do cérebro, que dotaram o ser humano de capacidades cognitivas estimulando a linguagem, memória e imaginação. Outros estudos na área da neurociência explicam como a música não é apenas processada pelo cérebro, mas afeta seu funcionamento. Nesse sentido, Mauro Muszkat (2019, p. 235) compreende que a área conhecida como córtex auditivo “conecta-se com o restante do cérebro em circuitos de ida e volta, e com áreas da memória como o hipocampo, que reconhece a familiaridade dos elementos temáticos e rítmicos, bem como com as áreas de regulação motora e emocional”. É possível também associar a música a outros benefícios na área cerebral, como discute Cibele Maria Veiga Loureiro (2018) em “Memória musical preservada na demência semântica”; outro estudo é o de Ana Carolina Rodrigues, Maurício Loureiro e Paulo Caramelli (2013) que apresentam benefícios da música para o cérebro e a memória em “Efeitos do treinamento musical no cérebro: aspectos neurais e cognitivos”; ainda, no artigo, “Música e memória autobiográfica”, José Davison da Silva Júnior (2018), salienta os benefícios da música para a memória autobiográfica.

desdobramento ao longo do tempo. A memória, então, é um espaço em que as esferas biológicas e socioculturais do ser humano se encontram.

Assim sendo, à medida que nos deparamos com novos elementos e exemplares de categorias armazenadas na memória, estes paradigmas vão adquirindo contornos cada vez mais sofisticados, sendo que também vamos progressivamente reajustando e ressignificando nossas percepções do mundo. A partir dos estudos de Gerald Edelman (1992), a pesquisadora conclui que os chamados mapas neuronais conectados a outros mapas emergem do nosso comportamento e atividades diárias. Logo, cada vez que repetimos um ato, estimulamos os mapas associados a ele, os quais, por sua vez, podem vir a estimular outras redes e assim por diante: “com a repetição de determinados atos, a mobilização de um determinado conjunto de mapas e de redes de mapas se torna habitual; nossas práticas cotidianas, portanto, assentam-se como práticas da memória” (REILY, 2014, p. 4). O recrutamento habitual de determinados mapas neuronais pode dar certa estabilidade às nossas práticas e torná-las cada vez mais automáticas. Com efeito, como nossas memórias são codificadas em unidades operacionais, o seu acionamento é facilitado por estruturas estáveis.

Desse modo, em relação à arte musical, ela se prende à memória e continua a se realizar mesmo que inconscientemente. E, ainda, a letra de uma música, com seu contorno melódico, suas rimas e frases com estruturas métricas e rítmicas são mais passíveis de memorização do que outros tipos de texto. Todos esses tratam-se de recursos que foram explorados em diversas culturas ao longo do tempo, particularmente nas sociedades não-letradas. Reily (2014) salienta que quando os europeus começaram suas viagens de exploração pelos continentes encontraram tradições como a dos *griots*², na África Ocidental. Os griots são uma espécie de trovadores ou menestréis que percorrem o território de um povo ou estão ligados a uma família e utilizam a música, a poesia lírica e os contos que animam as recreações populares, e normalmente também a narração, como seus espaços de atuação.

No Maranhão do século XIX, além das manifestações culturais de origem africanas e dos povos originários, que por muito tempo foram excluídas do entendimento cultural

² O termo *griot* vem da palavra *guiriot*, em francês e da palavra *criado*, em português. Franceses e portugueses efetivaram o processo de colonização sobre países da África Ocidental, com isso, nomeavam algumas manifestações tradicionais africanas para expressões de suas línguas. Disponível em: <https://www.mawon.org/post/griots-os-guardi%C3%B5es-das-palavras>. Acesso em: 01 jun. 2021.

brasileiro, o espaço para a literatura e a música que se aproximavam do que instituíam o colonizador era essencial para quem pretendesse se estabelecer como escritora ou escritor. Assim, em relação ao mundo ocidental, antes que as narrativas pudessem ganhar o suporte de tintas e papéis, a memória oral recebia por meio de ritmos e versos o condutor necessário para reverberar letras. O poder que a memória representava na Antiguidade Clássica ocidentalizada conquistou espaço desde a construção do imaginário mitológico grego, quando *Mnemosine*, deusa da memória, se uniu a Zeus estabelecendo a relação entre memória e poder. A partir dessa união nasceram as Musas, celebradas pelo mundo artístico como cantoras divinas, que delectavam o Olimpo, mas, quando desciam à Terra, atuavam como mediadoras entre o humano e o etéreo. Invocadas no início da produção artística eram capazes de inspirar qualquer tipo de arte, bem como os poetas, que, quando as buscavam, era uma indicação de que se moviam na tradição poética, de acordo com as fórmulas estabelecidas. Euterpe, uma das Musas, inicialmente só representava a música, mas, no final do período clássico, passou a representar também a poesia lírica, consolidando a união entre as duas artes como se fossem uma só.

Obras como *Ilíada* e a *Odisséia* e outros grandes épicos antigos foram transmitidos pela primeira vez em versos³ e de forma oral. Na Grécia antiga, *rapsodos* e *aedos*⁴ apresentavam as diversas criações poéticas, que, mesmo diante da possibilidade de ter algum tipo de suporte para escrita, texto e música, formavam um todo orgânico na criação desta poesia. Um poeta compunha palavra e melodia para que essas produções fossem recitadas ou cantadas com

³ “As obras de Homero (*Ilíada* e *Odisseia*, com quatorze mil e doze mil versos, respectivamente) são as primeiras obras que nos chegaram escritas do período arcaico, mas foram compostas para serem ouvidas, e não lidas. E se assim nos chegaram, na forma de escrita fonética, é porque este era um saber bastante difundido na época, e não porque fosse um aspecto intrínseco à composição poético-musical inicialmente” (GONÇALVES; SOUZA, 2008, p. 17).

⁴ Apesar de não serem descritas com exatidão as funções destes artistas da Antiguidade ocidental, foi muito ventilada a ideia de que a distinção entre *aedos* e *rapsodos* se dá a partir da criação. Já que os primeiros criam e cantam seus textos, enquanto os segundos, somente os recitam. Gustavo Junqueira Duarte Oliveira (2015), afirma que o uso do termo *rapsodo*, apesar de sugerir a reprodução, não exclui a possibilidade de criação associada, já que fontes mais antigas não descrevem *rapsodos* como meros recitadores, pois “sendo eles criativos/reprodutivos à maneira tradicional, não existindo diferença marcada entre *aedos* e *rapsodos*. Até pelo menos Sófocles, os dois termos aparecem como sinônimos, ao serem usados para descrever a esfinge no *Édipo Rei*. *Aedo* é utilizado no verso 36 e *rapsodo* no verso 391, ambos relacionados à Esfinge. A diferenciação entre recitador e cantor só é atestada no século IV, e ainda assim não sem ambiguidades” (OLIVEIRA, 2015, p. 52).

acompanhamento musical de instrumentos como lira, cítara ou flauta, com ou sem dança, em reuniões menos formais ou em festas religiosas e cívicas.

Neste sentido, música e poesia possuem singularidades que se coadunaram e que marcaram a história das artes, se aproximando mais uma da outra do que de outros gêneros literários, como é o caso da poesia e da prosa. A primeira, pertencente desde sempre à história da humanidade por sua capacidade de expressão, é diferente da segunda, um gênero tardio e que possivelmente não existe na cultura de alguns povos, tal como descreve Octávio Paz (1996) em *Signos em rotação*: “Pode-se dizer que a prosa não é uma forma de expressão inerente à sociedade, enquanto que é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos ou outras expressões poéticas” (PAZ, 1996, p. 12). Tanto poesia quanto música pertencem a uma realidade mais ampla, que trata de representações históricas e culturais, em que ambas assumam protagonismo, cada uma à sua maneira e em seu espaço-arte. Isto, para a música, sempre foi se visibilizar não apenas como ideia de sons organizados, ou como um “suporte de verdades a serem ditas pela letra, como uma tela passiva onde se projetasse uma imagem figurativa”, como comenta José Miguel Wisnik (2005, s/p), mas um conjunto total, em que também se consideram fatores extramusicais.

A importância da música está na permanência da história humana e sua conexão com o mundo literário, especialmente com a poesia, que é um fenômeno que atravessa séculos e ainda chega aos dias atuais. A música funciona como um suporte para algumas criações poéticas, como a visualidade, que permite ao poema concreto diversas possibilidades que só existem através dela, ou a leitura e recitação, que para muitos poemas modernistas se fazem essenciais, já que não possuem rimas, metros e ritmo. Deste modo, quando se quer música na poesia, ela ocorre por meio de suas marcas fulcrais e, com isso, a poesia acompanha a música, tornando-se também música. No entanto, nem todos os poetas exerciam seu ofício pensando ou querendo que a arte dos sons arborizasse suas criações, por isso, na atualidade, para desvendar os vestígios musicais em versos poéticos, é necessário ir em busca do que está

soterrado, principalmente quando se trata de escritos que sofreram tanto com proposições mantidas pelo memoricídio⁵, como foi o caso da obra firminiana.

Na pesquisa de Nascimento Moraes Filho (1975), quem primeiro investigou as criações de Maria Firmina dos Reis, a música se mostrou por meio da memória oral. Uma música que era prática, que estava atrelada a seu cotidiano, participava das relações familiares, celebrava e se alegrava em festividades comunitárias, resistia às mazelas e, como não veio a público enquanto a autora estava viva – pelo menos em partitura ou como foi registrada sua literatura –, ela pode aos poucos ser revelada em seus versos poéticos. Desse modo, levanta-se a possibilidade de a memória musical da maranhense estruturar e transformar a imagem de sua poética, confirmando a multiplicidade artística desta mulher negra e periférica, que viveu o século XIX de um país escravagista e patriarcal.

Em “*Te deum*”, forma predominantemente musical, pois são cantiga e hino respectivamente, assim reconhecidas como composições musicais dentro da cultura ocidental, se vislumbra a musicalidade inerente à sua estrutura. As análises priorizam a particularidade em torno da sonoridade e ritmo de maneira a notar como a autora acentua sua prática transcendendo o modelo dominante, em um pioneirismo nem tanto por estar entre as primeiras mulheres a se arrisarem em gêneros públicos, mas fundamentalmente por se colocar na contramão, quebrando padrões na criação e no entendimento em se fazer arte.

2 *Te deum*, instrumento musical e de denúncia

Te deum trata-se de um hino cristão, usado principalmente na liturgia católica, em eventos solenes de ações de graças. Utilizado como parte do ofício de leituras encontrado na

⁵ Memorícídio, vem do latim *memoriae*, em francês, significa tanto memória, quanto monumentos históricos. O memoricídio em sua primeira designação diz respeito apenas aos elementos tangíveis do patrimônio cultural, principalmente em tempos de guerra, em que é mais fácil destruir bens culturais imponentes como monumentos históricos, esculturas, pinturas, entre outros. Pensado como política, visa apagar os vestígios da memória de um povo, de uma cultura. Assim, consegue abarcar um contexto amplo e se estabelece ao manter a ruptura nos vínculos significativos entre o passado e o presente. A esse respeito, quando se pensa em memoricídio para designar o assassinato da memória, ou de uma cultura, reflete-se também no processo de opressão e negação da participação das mulheres no decurso da história, portanto de mulheres que teceram histórias, que criaram arte e cultura, que construíram memória. Constância Lima Duarte (2019) ao discorrer sobre o assunto em *Memoricídio: o apagamento da história das mulheres na literatura e na imprensa*, atesta que poucos nomes de mulheres escritoras são conhecidos porque foram sistematicamente alijados da memória e do arquivo oficial.

Liturgia das Horas⁶ é um hino com texto em agradecimento a Deus por uma benção especial como a eleição de um papa, a consagração de um bispo, a canonização de um santo, uma profissão religiosa, a publicação de um tratado de paz, uma coroação real ou algo mais prosaico, como uma viagem sem acidentes. Também é cantado após a missa ou o ofício divino ou como uma cerimônia religiosa. O hino é encontrado também em práticas litúrgicas de outras cristãs, incluindo o Livro de Oração Comum da Igreja Anglicana, as matinas luteranas e, de modo menos regular, em outras denominações cristãs protestantes, como a Igreja Metodista, que o utiliza antes de homilias. Das três primeiras palavras do primeiro verso, *Te Deum laudamus*, “A ti louvamos, Deus”, deriva o nome pelo qual o hino ficou conhecido.

Como muitas artes do medievo ocidental, sua real autoria é incerta. É um dos chamados “hinos ambrosianos”, pois sua composição é atribuída a Santo Ambrósio e a Santo Agostinho, no século IV. Algumas correntes o atribuem a Santo Hilário ou, mais recentemente, ao bispo Nicetas de Remesiana (GUTJAHR; HOLLER, 2013). A música feita para esse antigo poema religioso atravessa a história ocidental, como lembra o professor Moacyr Laterza Filho (s/d): desde o Cantochão⁷ até Benjamin Britten, Thomas Tallis, Anton Bruckner, Marc-Antoine Charpentier, Henry Purcell, Jean-Baptiste Lully, Hector Berlioz, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Giuseppe Verdi, Kiko Argüelo; até os compositores brasileiros: Antônio Francisco Braga, Lobo de Mesquita, José Maurício Nunes Garcia e Luís Álvares Pinto.

A escolha de Maria Firmina dos Reis em compor a oração-hino também pavimenta a forte aproximação que a maranhense mantém com a música. O profundo lirismo com que a autora adiciona cada verso, concatenando com o teor próprio desta tipologia, revela o misticismo e a musicalidade presentes em sua obra. Assim, dispomos sua criação:

Te-deum

Oferecido ao sonoro e mavioso poeta Ilmo. Sr. Dr. Gentil Homem de Almeida Braga.

⁶ A Liturgia das Horas é uma forma de oração ritmada ao ciclo das *Divinum Officium* (horas canônicas) que se trata de uma antiga divisão do tempo desenvolvida pelo Cristianismo, como diretriz para as orações a serem feitas durante o dia. Um livro das horas continha uma seleção de orações para cada uma dessas horas canônicas: Ofício das leituras, Laudes, Hora Média, Vésperas e Completas. Disponível em: <https://liturgiadashoras.online/instrucao-geral-sobre-a-liturgia-das-horas/>. Acesso em: 20 jul. 2022.

⁷ Cantochão é o nome dado ao canto gregoriano que foi, durante séculos, o estilo oficial de música dentro dos rituais da Igreja Católica. Hoje ainda, nos mosteiros e em algumas igrejas, se utiliza o cantochão como expressão musical única da liturgia. Consiste na monodia, ou seja, uma melodia cantada por uma pessoa ou tocada por uma única pessoa instrumentista (monofonia) (SALDANHA, 2019).

Tributo merecido.

Santo! Santo! Senhor, nós te louvamos,
Porque imenso poder em ti se encerra!
Tu criaste, Senhor, o céu e a terra:
Com uma palavra tua luz cintila!...
Depois, o firmamento equilibraste,
E o mar lambia manso as brancas praias,
E o sol rutilando além das nuvens,
O rio, o peixe, a ave, a flor, a erva,
Que tudo era criado – o vento, a brisa
Erguendo a voz n'um cântico de amores,
Nas harpas d'anjos exclamaram: - Santo!

E depois, semelhando a tua imagem,
Do miserando pó ergueste o homem,
E disseste: levanta-te e domina,
Esta terra, este mar é teu império!
E belo foi o homem, que se erguia,
E mais perfeita a companheira pura,
Rosada, e bela que lhe deste, oh! Santo!

Volveram os olhos em redor do orbe
Imenso, vasto... e acurvados ambos,
Unidas vozes ao rugir dos mares,
A voz dos campos, e da selva inculta
Mas harpas d'anjos exclamaram: - Santo!...
E das ribeiras cristalinas águas,
As catadupas, o gemer das fontes,

A voz dos rios, murmúrio tênue
De mansa brisa, o suspirar do vento,
O grato aroma de mimosas flores,
O verde colo de cavados vales,
O cume erguido de soberbos montes,
À face toda do universo inteiro
Nas harpas d'anjos exclamaram: - Santo!

Santo! Santo! Santo te louvamos,
Oh! Deus de infinda glória, eterno amor!
Tu que geras virtude em nossas almas,
E ao ímpio cede do pesar a dor.

Tu, que a Gomorra, que a Sodoma abrasas,
E a Lot salvas do horroroso incêndio;
Tu, que no Horeb luminosa sarça
Ao temente Moisés súbito alçaste;
Que o veloz curso das vermelhas águas,
Com mão potente dividiste em meio;
Que as mesmas águas desroladas, bravas
Ralhando irosas sobre o rei maligno,
Que após teu povo blasfemando vinha

Reunis breve, quanto é breve o sopro
Da vaga brisa que sussurra, e morre;
Oh! Tu, Senhor que a esse povo ouviste,
E a Moisés, a Arão as turbas todas
Em profundo adorar um hino erguer-te,
Um hino sacro... e com melífluo acento
Nas harpas d'anjos, exclamarem: - Santo!
Depois, Tu no deserto deste a fonte,
No deserto maná do céu filtrado!
As tábuas do Decálogo sublime
Foi no deserto que mandaste ao homem!

E os três mancebos da fornalha ardente;
E os cenobitas, e os profetas santos,
A doce virgem, o anacoreta ermo,
As potestades, serafins, arcanjos
As turbas todas exclamaram: - Santo!

E minha harpa de festões ornada,
Que os sons afina pelas harpas d'anjos
As cordas suas no vibrar acordes
Em sacros hinos te proclama – Santo!

Tu, que os homens e flores criaste,
Sol, e ventos, e o raio, que aterra,
E os mistérios sublimes que encerra,
Nossa crença – supremo Senhor.

Tu, que às plantas permites a seiva,
E meneios ao verde palmar;
Que marcaste limites ao mar,
Vida às selvas, ao dia frescor.

De minha harpa religiosa – as vozes
Acordes todas pelas harpas d'anjos;
Unida a voz dos serafins, dos santos
E a voz das turbas, te bendiz, Senhor.

Santo! Santo! Senhor! Deus dos exércitos,
Estão cheios de graça a terra, os céus!
E toda a criação exclama: - Santo!
Hosana! Hosana! Onipotente Deus! (REIS, 2017, p. 80-82).

Ao sublevar a voz poética de forma devota aos elementos musicais, seja por meio da escolha de compor um poema-hino, seja pela utilização de expressões e vocábulos próprios do âmbito musical, a maranhense toca nas marcas deixadas pela arte dos sons em sua literatura e estabelece contato logo na superfície de sua criação. Assim, ao iniciar seu hino de louvor, ela utiliza adjetivos para descrever o amigo a quem oferece a sua arte: “sonoro e mavioso”. Duas expressões que se ligam diretamente à música, já que “sonoro” é alguém que emite sons e

“mavioso” tem por sinônimo “eufonia”, ou seja, junto com sonoro, indica alguém que reverbera sons, os emitindo de forma harmoniosa. Além disso, o poema carrega musicalidade em sua representação vocálica ao entoar o campo semântico musical: harpas, sons, afina, corda, vibrar, acordes, sacros hinos, vozes, voz, turbas. Neste último vocábulo, que se nota o sentido empregado pela autora convergindo à própria ideia musical de polifonia: texturas sonoras específicas que se unem e produzem harmonicamente um mesmo som, ou seja, a união de vozes que cantam em coro mesmo com suas especificidades. Algo explícito nos versos de Firmina dos Reis quando escreve: “Unida a voz dos serafins, dos santos / E a voz das turbas, te bendiz, Senhor” (REIS, 2017, p. 82).

Em composições musicais *Te deum* há o encontro das vozes proporcionando uma exaltação, o que também ocorre em relação ao texto, pois a intenção é o louvor, o enaltecimento ao nome de Deus e seu poder. Desse modo, esse tipo de composição lembra a polifonia da chamada escola romana, um estilo composicional derivado da música barroca que preservou características da música polifônica, como a independência das vozes e as imitações de motivos melódicos, como afirma Harry Crowl (2012). Portanto, nas camadas mais internas dos versos criados por Firmina dos Reis, os ecos musicais são justapostos aos literários para intensificar o sentido de seu poema. Vozes que se distinguem e se unem para conclamar um único tema.

A ideia das vozes cantantes harmoniza-se também no conteúdo da composição. Esse tipo de hino, ordinariamente segue misturando uma visão poética da liturgia celestial com uma declaração de fé. Logo nos primeiros versos, invoca o nome de Deus e, em seguida, passa a designar todos aqueles que louvam e veneram o Sagrado, desde a hierarquia das criaturas celestiais aos fiéis cristãos que já morreram e ainda, à Igreja espalhada pelo mundo. Para tanto, a composição retorna à sua fórmula de profissão de fé, outra oração católica, delineando uma trajetória de Cristo, que vai a partir do seu nascimento, sofrimento e morte, até sua ressurreição e glorificação. Neste ponto, o hino se volta para os temas que declaram o louvor: a Igreja e a voz-cantora pedem misericórdia para os pecados passados, proteção contra o pecado futuro e a esperada reunião com os eleitos que já estão no Céu.

No *Te deum* de Firmina dos Reis, os motivos bíblicos, dentro de um processo de intertextualidade, aparecem à medida que a escritora vai amalgamando a visão poética com

uma liturgia de declaração de fé concomitante ao tom de denúncia contra o “ímpio” (REIS, 2017, p. 81). Logo, inscritas em seu projeto, as citações de passagens bíblicas, alegoricamente colocadas, repreendem criticamente a sociedade oitocentista patriarcal e escravocrata e os detentores do poder, aspectos não comuns para esse tipo de hino de louvor. Deste modo, interpretações possíveis seriam sobre a passagem de Sodoma e Gomorra e a abertura do mar vermelho. Lembradas como cidades que, apesar de gozarem de uma natureza rica e cobiçada, pecavam, entre outras coisas, pela hostilidade com que tratavam imigrantes. E, ainda, na mesma nona, a abertura pelo “temente Moisés” (p. 81) do mar vermelho, que se abriu para a liberdade de seu povo, embora com “as mesmas águas desroladas, bravas / ralhando irosas sobre o rei maligno” (p. 81).

É depois do tom de denúncia da iniquidade humana, que, na estrofe seguinte, a artista acentua o âmbito musical ao lembrar o desfecho dessa passagem bíblica. Quando os israelitas, experimentam o poder divino em prol de sua liberdade, sentindo-se seguros de seus perseguidores após atravessarem o mar, cantam uma composição conhecida como “Canção do Mar”, descrita no livro bíblico do Êxodo. Em sua criação, a escritora então associa o marulho à união das vozes e, tal como uma canção do mar, louva a vitória sem perder a doçura, a suavidade da brisa e o alvo sagrado:

Reunis breve, quanto é breve o sopro
Da vaga brisa que sussurra, e morre;
Oh! Tu, Senhor que a esse povo ouviste,
E a Moisés, a Arão as turbas todas
Em profundo adorar um hino erguer-te,
Um hino sacro... e com melífluo acento
Nas harpas d’anjós, exclamarem: - Santo! (REIS, 2017, p. 81).

Ao contrapor a bondade e o amor à ira divina, a maranhense se distancia do modo como esse tipo de hino cristão é concebido. Em música, uma modificação feita sobre um tema apresentado denomina-se como variação. Variar, em música, é criar outras frases a partir de uma melodia referência, o tema, aumentando ou diminuindo a quantidade de sons tocados em relação a este modelo. Ao transferirmos o conceito musical para a linguagem escrita, especificamente para a literatura, ele pode equivaler não somente a sílabas das palavras, mas também ao conteúdo, criando argumentações, ou significados que se estruturam em um começo, meio e fim. Ao passo que, em música, são combinações de elementos nas quais o

tema e cada variação tem um começo, meio e fim independentes, o que não impede o início da música ser a melodia referência e terminar com ela ou com uma de suas variações apresentadas.

Segundo Solange Ribeiro de Oliveira (2002), a variação⁸ faz-se presente em quase todos os gêneros musicais, ensejando a criação de formas como “*passacaglia*, rapsódia, contraponto e fuga, que, embora diversas entre si, têm em comum o princípio da variação. Também para essas formas existem equivalentes literários” (OLIVEIRA, 2002, p. 125).

Em se tratando de contraponto, Paulo Henrique Britto (2009, p. 71) define:

Em música, o termo “contraponto” é definido pelo Dicionário Houaiss como “a arte de sobrepor uma melodia a outra; o conjunto de técnicas composicionais da polifonia”. Já o Webster’s third international dictionary apresenta uma definição mais detalhada de counterpoint, dando como uma de suas acepções “the combination of two or more related but independent melodies into a single harmonic texture in which each retains its linear or horizontal character”. Essa definição me interessa por destacar um ponto importante: a idéia de que as duas melodias, embora se fundem numa mesma “textura harmônica”, conservam cada uma seu próprio “caráter linear ou horizontal”.

No entanto, ainda segundo Oliveira (2002), para alguns estudiosos que contemplam música e literatura, a imitação exata do contraponto é impossível na literatura, cuja linguagem, forçosamente linear, é incapaz de fazer soar ao mesmo tempo dois pontos contrastantes, como no contraponto musical. Todavia, a expressividade musical contrapontística pode ser obtida na literatura por meio de temas contrastantes, mesmo que dispostos em forma sequencial. Assim, o contraponto literário não contempla, evidentemente, a simultaneidade sonora de várias partes, mas sim o jogo temático e metafórico, acompanhando, ao mesmo tempo, a articulação

⁸ Aaron Copland (1974, p. 34) afirma: “O princípio da variação, na música, é muito antigo. Pertence tão natural à nossa arte que seria difícil imaginar uma época em que não tenha sido usado. Mesmo no tempo de Palestrina, e antes, quando a música vocal dominava, o princípio de variar uma melodia estava bem estabelecido na prática musical. Uma Missa composta por um mestre do século XVI baseava-se muitas vezes em uma única melodia, que era usada sob uma forma diferente em cada uma das partes da missa. Embora o princípio da variação tenha sido usado primeiro no terreno da melodia, os virginalistas ingleses (que compunham para o virginal) logo o adaptaram ao estilo instrumental, variando a estrutura harmônica de uma maneira semelhante à que é empregada hoje. De fato, esses primeiros mestres ingleses usaram tanto esse novo artifício que ele se tornou monótono; deixou de ser um princípio formal para se tornar uma fórmula. Qualquer pessoa era capaz de tomar um tema e escrever dez variações para ele, cheias de escalas e trinados e uma profusão de figurações, que não chegavam a ser propriamente interessantes”.

sintática do texto. Com isso, “Afirma-se assim, na literatura, uma estranha presença/ausência da arte irmã” (OLIVEIRA, 2002, p. 126).

Inserida cronologicamente no Romantismo, no decorrer de sua criação, a autora utiliza extratos da natureza que também têm voz e cantam, “a voz dos rios”, “o vento, a brisa / Erguendo a voz n’um cântico de amores”. Se a voz é considerada o primeiro instrumento melódico, a artista fortalece a índole sacral da natureza e sob sua regência estes extratos são modulados à medida que se distribuem na composição, como se estivessem alternando tons e timbres. Não humanos e humanos, todos e todas cantam asseverando o aspecto polifônico, as muitas vozes, da criação firminiana. Desse modo, assenta a ideia de um Deus que está em plena sintonia com sua criação, um Deus-natureza, um Deus cantor. A escritora deixa a sonoridade convencional, entendida por meio das rimas regulares, metros, assonâncias e aliterações, e concentra-se na linha melódica presente em um canto de múltiplas vozes, ressoando em uma mesma voz. Variantes sonoras de um mesmo som: liberdade.

Nos quartetos finais, a artista intensifica o contato Deus-natureza-música. Então, se desde o início da composição, na primeira linha melódica está Deus, como nos demais *Te deum*, nas próximas linhas estão a natureza e a música, esta utilizada a partir da concepção de que ela é capaz de harmonizar o próprio universo, por isso a natureza cantante. Com essa sequência melódica, flui na escrita o que poderia indicar sua importância na composição poética e na sinfonia do sagrado, pois a literatura pode interpretar, reconstruir, consolidar e imortalizá-lo. Em Maria Firmina dos Reis o sagrado é usado dialeticamente como instrumento de provocação ao *establishment*. A sociedade cristã também pode sofrer as consequências do mesmo Deus que cria e destrói. Dessa forma, a ambivalência de construir e desconstruir se realiza por meio de um processo intertextual com a Bíblia, divina para os cristãos, mas que não deixa de ser poética, literária e, portanto, instrumento de denúncia social em Firmina dos Reis.

As petições de louvor, ao final do hino, ainda ressoam como as que atravessam todo o poema com vozes distintas, embora uníssonas, todas em decassílabos: “Nas harpas d’anjos exclamaram: - Santo!” / “As turbas todas exclamaram: - Santo!” / “Em sacros hinos te proclama – Santo!” / “E a voz das turbas, te bendiz, Senhor” / “Hosana! Hosana! Onipotente Deus!” (REIS, 2017, p. 81-82). Variações do mesmo tema, que se repetem para sublinhar o tratamento encantatório das vozes cantantes, que o coloca em comunhão com outras noções de

religiosidade. A repetição pode construir a própria musicalidade na lírica ou se manifestar na reiteração de expressões, de versos ou de estrofes inteiras. Assim, têm-se mais uma camada desvendada, já que o poema resguarda uma musicalidade circular ao usar a repetição com sons idênticos ou próximos movendo uma maior força expressiva.

De acordo com Silvio Ferraz (1998), as repetições em música contribuem para trazer familiaridade, ao substituir o que são sons disformes por sons representativos, ajudando na compreensão e incorporando exclusividade à peça musical. Com a literatura, ao promover variação da linguagem, o poeta acaba por reinventar e propor novos sentidos às palavras sem deixar de manter contato com a intenção enunciativa, como na música. No que tange à repetição, esta transmite a exaltação que se quer atingir, no caso do hino de louvor de Firmina dos Reis, a exaltação ao Deus cristão, bem como homenagear – *prática recorrente em seu tempo histórico* – Gentil Homem de Almeida Braga (1835-1876), o poeta que a convidou a participar da antologia *Parnaso maranhense*. Assim, quando utilizadas em poesias, as repetições acionam sua herança do contato com a música, já que não pertencem ao universo da criação literária, e, portanto, não teria sentido sua permanência.

Em *The well wrought urn*, Cleanth Brooks (1960) aproxima a essência da composição poética à musical asseverando que ambas podem ser conduzidas por métrica, harmonia e ritmo e, que parte do encanto da poesia se dá pela entonação, como ocorre na música. A música para Firmina dos Reis tinha outro sentido, não apenas o da forma impregnada por meio daquele momento histórico, compreendido no Romantismo, mas, a música como parte de sua memória, de seu cotidiano, seja pelos cantos dos versos que embalavam seu leito familiar, como afirmaram Agenor Gomes (2022) e Nascimento Moraes Filho (1975), seja pelas aproximações e criações tomadas a partir da cultura popular advindas de sua ancestralidade.

3 Considerações finais

A poesia apresenta memória não como um conjunto de conhecimentos e fragmentos estáticos, mas como um meio dinâmico de articular saberes e o próprio tempo mobilizado por agentes sociais em suas interações, inclusive com a arte musical. Por essa perspectiva, se a música educa o ouvido para os ritmos e melodias da vida, ao tocar a escrita, ela passa pela experiência de contato com o seu criador, sua criadora. A mobilidade das pausas, acentos e

palavras vão construindo o todo em que estas artes se dão, apesar de suas distinções e particulares sonoridades e descobertas. Música e poesia continuam a manter ligações constantes de acordo com épocas e culturas.

Maria Firmina dos Reis, escritora maranhense, assegurava em suas composições poéticas as memórias de seu contato com a arte dos sons. Logo, em seu “*Te deum*”, a partir da análise submetida à categoria voltada para o pensamento clássico ocidental, já que se trata de forma predominantemente musical dentro deste entendimento, a musicalidade presente na linguagem verbal é apenas uma das formas pelas quais literatura e música podem se relacionar. Ainda assim, estratos sonoros da literatura, como as imagens acústicas a partir de assonâncias, consonância, aliteraões, variaões métricas, tímbricas denotam o impacto deixado pela música nas letras de Firmina dos Reis. Com isso, em “*Te deum*”, motivos bíblicos são retomados dentro de um processo de intertextualidade, amalgamado à visão própria de um Deus-natureza harmonizado com o universo, por meio de temas musicais.

Em seus versos poéticos, com a atonalidade de seus cantos, a artista também demonstra sua alegoria em favor da equidade social. A nação mais diversa e menos patriarcal se estende em suas poesias por meio das temáticas constantes no Romantismo, como os voltados para a natureza e a devoção. Temas sempre nutridos por aspectos sociais que, notadamente, levam e trazem, por meio das vozes plurais, humanas e não humanas, significado, representatividade, relevância. Dessa maneira, essa artista múltipla mostra a diversidade de sua criação, consciente de seu posicionamento contra os mecanismos de violência projetados sobre aqueles colocados à margem e assenta seu próprio fazer poético dentro do universo literário que era restrito para as mulheres escritoras.

Referências

BRITTO, Paulo Henriques O. O conceito do contraponto métrico em versificação. **Poesia Sempre**, Rio de Janeiro, n. 31, p. 71-83, 2009.

BROOKS, Cleanth. *The well-wrought urn: studies in the structure of poetry*. San Diego: A Harvest book, 1960.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender música**. Tradução de: Luiz Paulo Horta. São Paulo: Editora Artenova, 1974.

CROWL, Harry. A música no Brasil Colonial anterior à chegada da Corte de D. João VI. Ministério das Relações Exteriores: **Revista Textos do Brasil**, edição 12, 2012, p. 22-31. Disponível em: <https://xdocs.com.br/doc/a-musica-no-brasil-colonial-anterior-a-chegada-da-corte-de-d-joao-vi-jvodjx07r7o6>. Acesso em: 10 jun. 2023.

DUARTE, Constância Lima. **Memoricídio**: o apagamento da história das mulheres na literatura e na imprensa. (Mesa redonda no XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura). Aracaju, UFSE, 2019.

FERRAZ, Sílvio. **Música e repetição**: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: EDUC/FAPESP, 1998. Disponível em: <http://sferraz.mus.br/musrep.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2023.

GOMES, Agenor. **Maria Firmina dos Reis**: e o cotidiano da escravidão no Brasil. São Luís: Editora AML, 2022.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques; SOUZA, Marcelo Miguel de. Música e poesia na obra de Homero: novas perspectivas na análise da *Ilíada* e da *Odisséia*. **Revista História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 48/49, p. 15-35, 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/his.v48i0.15292>

GUTJAHR, Simone; HOLLER, Marcos. Um Te Deum em desterro no século XIX. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 13, n. 2, 2013, p. 67-77. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/27997/15953>. Acesso em: 30 jun. 2023.

LEVITIN, Daniel J. **A música no seu cérebro**: a ciência de uma obsessão humana. Tradução: Clóvis Marques. São Paulo: Editora Objetiva, 2021.

LOUREIRO, Cibele Maria Veiga. Memória musical preservada na demência semântica: um estudo preliminar. **Anais do XXVIII Congresso da Anppom**, Manaus/AM, 2018. Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5400/1998>. Acesso em: 18 jun. 2023.

MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida**. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.

MUSZKAT, Mauro. Música e Neurodesenvolvimento: em busca de uma poética musical inclusiva. **Literartes**, v. 1, n. 10, 2019, p. 233-243. DOI: 10.11606/issn.2316-9826.literartes.2019.163338.

OLIVEIRA, Gustavo Junqueira Duarte. **Tradição épica, circulação da informação e integração cultural nos poemas homéricos**. 2015. 323 f. Tese (doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13102015-155951/pt-br.php>. Acesso em: 20 maio 2023.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música: modulações pós-coloniais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

REILY, Suzel Ana. A música e a prática da memória - uma abordagem etnomusicológica. **Revista Música e Cultura**, v. 9, 2014, p. 1-18. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4576280/mod_resource/content/1/A%20musica%20e%20a%20pr%C3%A1tica%20da%20mem%C3%B3ria_Reily.pdf. Acesso em: 22 abr. 2023.

REIS, Maria Firmina dos. **Cantos à beira-mar e Gupeva**. São Luís: Editora Academia Ludovicense de Letras – ALL, 2017.

RODRIGUES, Ana Carolina; LOUREIRO, Maurício; CARAMELLI, Paulo. Efeitos do treinamento musical no cérebro: aspectos neurais e cognitivos. **Revista Neuropsicologia Latinoamericana**, v. 5, n. 4, p. 15-31, 2013. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rnl/v5n4/v5n4a02.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2023.

SALDANHA, Marcelo Ramos; ILLENSEER, Louis Marcelo. Deus “A bem, soe!” A vida revelada no *Cantus firmus*. **Caminhos**, v. 17, n. 1, p. 159-172, 2019. DOI: <https://doi.org/10.18224/cam.v17i1.6966>

SILVA JÚNIOR, José Davison. Música e memória autobiográfica. In: SANTIAGO, Diana (org.). **Prática musical, memória e linguagem**. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 173-202.

WISNIK, José Miguel. **O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez**. 2005, s/p. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/o-minuto-e-o-milenio-ou-por-favor-professor-uma-decada-de-cada-vez/>. Acesso em: 01 jun. 2023.

Recebido em: 03.07.2023

Aprovado em: 18.09.2023