

LEITURAS INTERSEMIÓTICAS: A CONTRIBUIÇÃO DA MELOPOÉTICA PARA OS ESTUDOS CULTURAIS

Solange Ribeiro de Oliveira
UFMG

Orientações recentes da Literatura Comparada têm conferido notável impulso às aproximações entre a Literatura e as outras artes. Circulando entre diferentes sistemas semióticos, a análise comparatística apropria-se de suas diversas estratégias, visando a uma iluminação recíproca dos objetos relacionados. Em trabalho pioneiro, buscando uma definição para a Literatura Comparada, o musicólogo e crítico literário Calvin Brown chega a tomar a existência da análise intersemiótica como critério para a conceituação da disciplina. Dentro dessa proposta, seria considerado integrante da Literatura Comparada “qualquer estudo literário envolvendo pelo menos dois sistemas expressivos diferentes”¹. Tendo estabelecido esse princípio, Brown esboça uma mini-história das aproximações entre a Música e a Literatura. O estudo dessas relações passa a constituir uma disciplina, que Steven Paul Scher, outro pesquisador da área, denomina Meolopoética do grego *melos* (= canto) + *poética*.² Percorrendo sua trilha histórica, Brown vislumbra um passado quase lendário, quando Música, Literatura e Dança integrariam uma única atividade, anterior à própria conceptualização de arte. Desvinculadas posteriormente, Música e Literatura apresentam-se como artes distintas. Mas continuam a manter ligações, variáveis de acordo com diferentes épocas e culturas. Rastreado a diversidade de análises músico-literárias possíveis, Brown cita o tratado de Thomas Campion, *Observations*

on the Art of English Poetry (1602), que, como os congêneres do tempo, limita-se a analisar o uso da métrica e de pausas na Literatura e suas correspondentes musicais. No mesmo século *Musica Poetica* (1606) de Jochim Burmeister expande bastante o campo de estudo. Além de definir e classificar, em termos literários, figuras musicais da retórica, Burmeister empreende uma análise simultaneamente técnica e retórica de uma composição de Orlando di Lasso.

Brown esclarece que investigações desse tipo constituem contribuições isoladas, já que só no século XVIII as relações entre as artes tornam-se um campo reconhecido de estudos. As inúmeras investigações sobre as relações entre a Música e a Literatura tendem inicialmente a concentrar-se em autores ingleses: Dryden, o Abade du Bos, Hildebrand Jacob, Charles Avison, Daniel Web, John Brown e Joshua Steele. Na França Brown menciona François Jean Chastellux, autor de *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*. O ensaio data de 1766, um ano antes do seminal *Laokoon* de Lessing, que analisa a relação entre Literatura e Artes Plásticas. Lessing menciona também o projeto de um tratado sobre a relação com a Música, que, entretanto, não chega a elaborar³. No século XIX, o romantismo desloca o foco de interesse para a propalada síntese entre as artes, descartada por certos críticos como mera confusão romântica. O culto de Schlegel à sinestesia é típico dessa etapa, inspiradora de textos antológicos, como o soneto *Correspondences* de Baudelaire e o poema de Rimbaud, *Voyelles*. O anseio pela síntese entre as artes aparece também nos desvarios do músico Kreisler, personagem de E.T.A. Hoffmann, nas tentativas de *transpositions d'art*, e na busca da *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total defendida por Wagner. Surgem trabalhos teóricos, geralmente mais próximos de manifestos e de polêmicas do que da investigação estética. Só no fim do século XIX despontam contribuições teóricas significativas, como *The Science of English Verse* de Sidney Lanier (1880). O texto retoma a linha pioneira de Joshua Steele, que usa notação musical para representar a métrica inglesa. Em 1894 Jules

Combarieu publica o que Brown considera o primeiro tratado moderno importante sobre Melopoética: *Les Rapports de la musique et de la poésie, considérées au point de vue de l'expression*. A partir de então, intensificam-se as pesquisas sobre as inter-relações da Música com a Literatura, resultando num considerável volume de textos em nossos dias. É inegável sua proliferação, sobretudo a partir dos anos 80. Já em 1970 Calvin Brown afirma que a *Bibliografia* publicada pela Modern Language Association, apesar de incompleta, arrola de noventa a cem estudos anuais sobre Literatura e Música, particularmente em inglês e francês, sem excluir outras línguas européias, como o sueco e o holandês⁴. Outro especialista, Ulrich Weisstein, calcula, entretanto, que o número de trabalhos visando às relações da Literatura com as Artes Plásticas supere o de estudos relacionando Literatura e Música.⁵ Steven Paul Scher (que, a partir de 1973, passa a publicar em Dartmouth College uma bibliografia internacional de estudos intersemióticos) confirma a preferência dos comparatistas pelas aproximações com as Artes Plásticas, em detrimento das formas musicais, excetuados a ópera e o *lied*.

Tais discussões não empanam o sucesso crescente da Melopoética e de outras formas de pesquisa intersemiótica. Seu êxito seria, afinal, bastante previsível. A tentativa de transcender esquemas específicos harmoniza-se com o clima do pós-modernismo e sua visão problematizadora das artes, ficando a unidade da pesquisa assegurada apenas pela natureza do objeto investigado. Argumentando nesse sentido, Guy Scarpetta afirma que a estética intersemiótica constitui uma tentativa de resposta às incertezas da arte contemporânea, caracterizada por criações híbridas, como as do arquiteto-músico Iannis Xénaquis, cuja obra funde o natural e o artificial, efeitos visuais e sonoros, sugerindo nuvens de sons, na passagem do contínuo ao descontínuo.⁶

A relevância dessas considerações harmoniza-se com outro aspecto das pesquisas intersemióticas: o potencial de sua contribuição para a crítica cultural. O estudo da obra de arte,

produto cultural, historicamente condicionado, envolvendo várias formas, inclusive a confluência do literário com o musical, mostra-se crucial para a compreensão da própria história e da própria cultura. Essa convicção contribui para a análise de certos textos — tanto críticos quanto literários associados a literaturas marcadas pela experiência da colonização, cuja leitura exige a discussão de referências musicais, geralmente híbridas, a partir de uma análise simultaneamente formal e cultural. O estudo desses textos à luz de suas metáforas musicais constitui uma contribuição ainda pouco desenvolvida pela Melopoética. Por esse motivo, em outro estudo, após considerar instrumental analítico já bastante explorado — por exemplo, a transposição literária de estruturas musicais como forma sonata, tema e variação, fuga e contraponto — busco atualizar os estudos músico-literários pela análise de referências a formas musicais híbridas de um mundo que luta por transcender as velhas representações hegemônicas⁷.

Nesse sentido, salta à vista o interesse da obra de Edward Said para a Melopoética. O autor de *Orientalismo*, texto inaugural da crítica pós-colonial, utiliza seu vasto conhecimento musical para a criação de metáforas muito expressivas de sua postura crítica. Isso ocorre em *Cultura e Imperialismo*, quando investiga as ligações entre a Literatura e a ordem mundial regida pelo imperialismo europeu. Para representar análises dominadas pela perspectiva imperialista, em contraste com as da crítica cultural, Said recorre à oposição entre composição tonal e atonal. Compara a música tonal a antigas propostas da Literatura Comparada, informada por um eurocentrismo opressor. Em contrapartida, usa a música atonal como analogia para a crítica cultural, atenta às múltiplas variáveis de um mundo que, tendo substituído o colonialismo pelo neo-imperialismo, continua a exigir uma postura anti-imperialista. A implicação da metáfora de Said é que, assim como nenhuma tonalidade domina a composição atonal, que não se submete à tirania de um elemento central a tônica também a crítica cultural repudia velhas concepções eurocêntricas da crítica tradicional, voltando-

se para as múltiplas experiências das nações pós-coloniais⁸. Outros autores, entre eles compositores e críticos literários, têm recorrido à metáfora da música atonal, evocando associações semelhantes. A imagem subjaz à celebrada oposição de Roland Barthes entre o texto clássico — “legível” — e a literatura moderna — “escrivível” — inaugurada por Mallarmé. Expondo sua classificação dos códigos de acordo com os significantes textuais empregados, o autor de *S/Z* atribui aos códigos hermenêutico e proairêutico a mesma determinação tonal exercida na música clássica pela melodia e a harmonia.⁹ John Cage leva mais longe a associação feita por Barthes, estendendo a analogia a diferentes tipos de organização social. Compara o sistema atonal de Schoenberg, cujo ponto de referência pode estar em qualquer dos doze tons da escala cromática, a uma sociedade onde a ênfase recaia sobre o grupo e sobre a integração do indivíduo dentro dele, negando a dependência obrigatória a um centro, ao qual se subordinam todos os demais elementos.¹⁰

Tanto destaque atribuído à música atonal reforça meu interesse pela metáfora musical, sobretudo referente a formas musicais híbridas — cantigas, boleros, lundus, choros, sambas — que se revelam entradas propícias para a discussão de alguns temas cruciais para a literatura e a crítica pós-colonial. O poema de Mário de Andrade, “Lundu do escritor difícil”, ilustra exemplarmente a questão:

Eu sou um escritor difícil
Que a muita gente enquisila
Porém essa culpa é fácil
De se acabar de uma vez:
É só tirar a cortina
Que entra luz nesta escurez.

Cortina de brim caipora,
Com teia caranguejeira

E enfeite rúim de caipira,
Fale fala brasileira
Que você enxerga bonito
Tanta luz nesta capoeira
Tal e qual numa gupiara.
Misturo tudo num saco
Mas gaúcho maranhense
Que pára no Mato Grosso,
Bate este angu de caroço
Ver sopa de caruru;
A vida é mesmo um buraco,
Bobo é quem não é tatu!

Eu sou um escritor difícil
Porém culpa é de quem é !
Todo difícil é fácil
Abasta a gente saber,
Bagé, piché, chué, ô “xavié “,
De tão fácil virou fóssil,
O difícil é aprender
Virtude de urubutinga
De enxergar tudo de longe !
Não carece vestir tanga
Para penetrar meu cassange !
Você sabe o francês “singé “
Mas não sabe o que é guariba?
Pois é macaco, seu mano,
Que só sabe o que é da estranja.

O título do poema é um designador óbvio, pista transparente mas indispensável para a leitura. Remete à definição de lundu, canto e dança populares no Brasil durante o século XVIII, provavelmente introduzidas por escravos angolanos. Em 1895, Nina Rodrigues o descreve como “dança de pretos, muito indecente, na

qual se faz mil espécies de movimentos com o corpo”.¹¹ A referência à forma musical e coreográfica afro-brasileira aponta diretamente para o caráter híbrido da cultura nacional, onde o elemento africano ocupa espaço ponderável. No texto de Mário a voz poética identifica-se com esse elemento, que passa a indicar, metonimicamente, as várias etnias que contribuíram para a construção da cultura nacional, sobretudo em suas manifestações populares. É o que sugere a persona poética, quando convida à adoção da “fala brasileira”, com suas variantes regionais, incluindo construções sintáticas típicas do linguajar popular (“Não carece vestir tanga”), pronúncias banidas da linguagem culta (“rúim”, “xavié”), além de itens léxicos, cuja origem africana e indígena reflete os diferentes elementos étnicos fundidos na cultura nacional (“urubutinga”, “caipora”, “gupiara”, “guariba”, “angu”, “caruru”). Inseparáveis da referência ao lundu, esses fatores sublinham a proposta nacionalista do modernismo, bem como sua condenação à subserviência cultural, responsável pela admiração acrítica pelo elemento estrangeiro (“você sabe o francês ‘singé’), e pela ignorância do nacional (“mas não sabe o que é guariba”). Por constituir uma exceção à regra, e conhecer e explorar artisticamente a própria cultura, é que a voz poética paradoxalmente se confessa um “escritor difícil”. O conjunto das propostas implícitas no poema constitui, assim, o “lundu”, simbolicamente executado pela voz poética para o ouvinte implícito no texto: o brasileiro europeizado, indiferente à língua e aos costumes de seu país. A alusão musical potencializa os vários constituintes textuais, indispensáveis à leitura, ilustrando a importância da imagem musical para os estudos literários. Encontraremos alusões equivalentes em outros textos que cito ligeiramente, alguns de autores brasileiros, outros tomados à vasta produção pós-colonial internacional.

Nesses textos destaco referências musicais associadas a certos temas, especialmente o da dependência cultural. É o caso do romance de Antonio Callado, *Reflexos do Baile*, onde o choro, forma musical tipicamente brasileira, resultante da transcrição de

composições européias, sugere uma inversão simbólica da antiga oposição entre a metrópole portuguesa e o Brasil colônia¹². Um conflito cultural equivalente subjaz a metáforas musicais usadas pelo escritor nigeriano Wole Soyinka e pela escritora jamaicana Hazel D. Campbell¹³. *Los Pasos Perdidos*, do musicólogo e escritor cubano Alejo Carpentier, convida a uma análise semelhante. O romance transforma uma indagação teórica — o mistério da origem da Música — em metáfora da busca de uma origem mítica para a América Latina. O fracasso dessa dupla busca conduz a uma discussão ficcionalizada da ineludível questão da hibridez.

Em outros textos, a metáfora musical diz respeito à “colonização” simbólica, efetuada a pretexto de gênero, raça ou classe social. No campo da música erudita, a análise dos *lieder* da série *Frauenliebe* de Schumann trai, não só na letra, mas na própria estrutura musical, a ideologia vitoriana sobre a feminilidade. A série celebra uma subjetividade feminina resignada a repetir ciclicamente o papel imposto à mulher pela sociedade patriarcal, que não lhe permite assumir-se como agente da própria história. Também a análise do libreto do oratório de Haydn, *A Criação*, efetuada por Lawrence Kramer, contempla o uso do gênero como pretexto para a exclusão¹⁴. Desse ponto de vista, Kramer salienta a função ideológica do oratório: celebrar a rígida hierarquia patriarcal vigente, que inclui a sujeição da mulher. Previsivelmente, o libreto de *A Criação* endossa a submissão de Eva a Adão, especialmente na ária de Uriel, *Mit Würd und Hoheit angetan* e no recitativo *Nun ist die erste Pflicht erfüllt*. Adão repete: “*folge mir*” (“obedece-me”, “segue-me”), ao que Eva responde “*dir gehorchen*” (eu te obedeco), acrescentando “*Und dir gehorchen bringt / Mir Freude, Glück und Ruhm*” (“e obedecer-te me traz / Alegria, felicidade e glória”). A técnica musical reforça o sentido da letra: Eva gorjeia a palavra “*Freude*” com um sofisticado melisma, vocalização ornamental que enfatiza a suposta alegria aliada à submissão feminina.

Um texto literário pós-colonial, *Visiting*, conto do escritor

caribenhos Roger McTair, introduz uma variação no tratamento da questão do gênero. A referência ao calipso, forma musical híbrida, tematiza a feminização do sujeito (neo-) colonizado no turismo sexual do Caribe contemporâneo. O romance de Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, apresenta outra variação: canções do “período de ouro” da MPB, bem como a música de protesto de Chico Buarque e Bob Dylan, associam-se a um ideal libertário; envolvendo construção política e criação estética, e visando especificamente denunciar a discriminação da comunidade *gay*. Outro tipo de exclusão, baseada na questão racial, aflora na recepção, entre os negros da África do Sul, da canção *All Night Long*, do compositor afro-americano Lionel Richie., que ilustra a relação entre Música e opressão racial. Finalmente, *Ópera do Malandro* de Chico Buarque denuncia, tanto na letra como na técnica musical, a exclusão, a pretexto de gênero e grupo social, e também a que se efetiva por mecanismos inerentes ao capitalismo globalizado.

Essa crítica, evidente na letra de “O Malandro”, no “Prólogo” do Primeiro Ato, articula-se com os elementos musicais do samba, que fala da corrente de desonestidade e exploração envolvida na produção, consumo e exportação da cachaça:

O malandro / Na dureza
Senta à mesa / Do café
Bebe um gole / De cachaça
Acha graça / E dá no pé

O garçon no / Prejuízo
Sem sorriso / Sem freguês
De passagem / Pela caixa
Dá uma baixa / No português

O galego / Acha estranho
Que o seu ganho / Tá um horror

Pega o lápis / Soma os canos
Passa os danos / Pro distribuidor

Mas o frete / Vê que ao todo
Há um engodo / Nos papéis
E pra cima / Do alambique
Dá um trambique / De cem mil réis

O usineiro / Nessa luta
Grita puta / Que o pariu
Não é idiota / Tranca a nota
Leso o Banco / Do Brasil.

Nosso banco / Tá cotado
No mercado / Exterior
Então taxa / A cachaça
A um preço / Assustador

Mas o ianques / Com seus tanques
Têm bem mais o / Que fazer
E proibem / Os soldados
Aliados / De beber.

A partir desse ponto, reverte-se a série de golpes que compõe a cadeia da exploração. Refazendo, em sentido inverso, o caminho percorrido, a letra passa pelos elos anteriores: banqueiros, exportadores, usineiros, portuários, botiquineiro — todos desonestos. A cadeia volta ao ponto de partida, o malandro fintador, parte mais fraca da corrente. Com o garçom, modesto assalariado, ele é o único penalizado. Em todas as outras esferas, a impunidade constitui regra geral. A contagem regressiva da exploração aparece nas quadras finais de “O Malandro”, sugerindo um infundável processo cíclico:

A cachaça/Tá parada
Rejeitada /No barril
O alambique/Tem chique
Contra o Banco /Do Brasil.

O usineiro /Faz barulho
Com o orgulho/De produtor
Mas a sua /Raiva cega
Descarrega / No carregador.

Este chega /Pro galego
Nega arreglo /Cobra mais
A cachaça / Tá de graça
Mas o frete / Como é que faz ?

O galego /Tá apertado
Pro seu lado /Não tá bom
Então deixa / Congelada
A mesada / Do garçom.

O garçom vê/ Um malandro
Sai gritando/ Pega ladrão
E o malandro /Autuado
É julgado e condenado culpado
Pela situação.

Ritmo, desenho melódico, número e volume de vozes, estilo interpretativo, bem como a utilização do breque — melodia sincopada integrante do samba, com interrupções bruscas, destinadas à fala ou improvisação do cantor, sem acompanhamento musical. O cantor é o próprio Chico, acompanhado de violão e pequeno conjunto, em andamento moderado, no estilo do “canto-falado” ou “cantar baixinho”, remanescente da Bossa Nova e adequado à pequena voz do intérprete.¹⁵ A melodia simula a

entoação da conversação, compatível com o caráter coloquial da letra. Acompanhamento e canto valorizam-se mutuamente, com breves pausas expressivas. Cada conjunto melódico, correspondente a uma quadra da letra, apresenta um final suspensivo, indicando uma seqüência inacabada, em vez do previsível movimento descendente, que sugeriria a conclusão. Confirma-se, assim, a continuidade do processo de exploração, sempre retomado, como se deduz da letra. Tendo partido da esfera individual — o pobre malandro incapaz de pagar a própria cachaça — a referência à extorsão faz uma pausa apenas quando atinge o extremo da escala. Até esse clímax — quando a letra registra a chegada da cachaça ao mercado internacional — crescem em cada quadra o volume e o número das vozes que compõe o fundo musical, assinalando a progressiva intensificação do processo de exploração. O movimento inverso, partindo da referência ao mercado internacional e revisando todos os elos da inexorável cadeia, é assinalado pelo andamento desacelerante e pela menor intensidade da música. Só então surge o movimento descendente, indicando o fim da canção. Aumenta outra vez o número de vozes, sublinhando a condenação geral do pobre malandro e a habitual impunidade dos grandes exploradores.¹⁶ Nesse ponto, as palavras não são mais cantadas, mas, faladas, lembrando o samba de breque.¹⁷

Em todos esses textos, da ficção pós-colonial em literaturas estrangeiras, à nossa própria produção cultural, a metáfora musical convida à análise crítica de um universo pós-colonial, onde o que realmente importa é a convivência com o aqui/agora de suas heterogêneas comunidades.

Notas

1. BROWN, Calvin S. The Relations between Music and Literature as a Field of Study. *Comparative Literature*. XXII (1970) 2, 97-107. Steven Paul Scher considera a definição de Brown “adequadamente ampla, embora inegavelmente restritiva”. SCHER, Steven Paul. Comparing Literature and Music: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology. KONSTANTINOVIC Zoran, SCHER, Steven Paul and WEISSTEIN, Ulrich (eds). *Literature and the Other Arts. Proceedings of the IX Congress of the International Comparative Literature Association*. University of Innsbruck, 1981, 217.
2. Cf SCHER, Steven Paul. Preface, *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge University Press, 1992, xiv-xv.
3. STANGER, Claudia. Literary and Musical Structuralism. An Approach to Interdisciplinary Criticism. *Literature and the Other Arts*, KONSTANTINOVIC, Zoran, SCHER, Steven Paul and WEISSTEIN, Ulrich (eds), 224.
4. Para a mini-história da Melopoética aqui resumida cf BROWN, Calvin S. *Music and Literature*. London & Hanover: University Press of New England, 1987.
5. WEISSTEIN, Ulrich. *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*, tr. W. Riggan. Bloomington: Indiana University Press, 1973, 151.
6. A respeito, ver CUPERS, Jean-Louis, *Euterpe et Harpocrate ou le Défi Littéraire de la Musique. Aspects Néthodologiques de L’approche Nusico-Littéraire*, Bruxelles: Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1988, 16.
7. Cf OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música: Modulações Pós-Coloniais*. São Paulo: Editora Perspectiva (no prelo).
8. Diz Said: “Em vez da análise parcial oferecida pelas várias escolas nacionais ou sistematicamente teóricas, venho propondo as linhas contrapontísticas de uma análise global, que considere o funcionamento conjunto de textos e instituições (...) nas quais a literatura de uma comunidade se entrelace com a literatura de outras. (...) Mas essa análise global, contrapontística, deveria ser construída, não (como nas

noções anteriores da Literatura Comparada) sobre o modelo da sinfonia, mas em analogia com um conjunto atonal ; devemos considerar todos os tipos de práticas espaciais ou geográficas e retóricas — inflexões, limites, restrições, intrusões, inclusões, proibições— todas elas tendendo a elucidar uma topografia complexa e acidentada.” Neste, como nos demais textos em língua estrangeira, a tradução é minha. SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1994, 318.

9. Cf BARTHES, Roland. *S/Z. An Essay*. Trans. Richard Miller. Toronto: Collins Publishers, 1987, esp. 4-5, 28-29.

10. Cf CAGE, John. *Silence*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1969, 3-6.

11. Cf ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1989, 291.

12. Para uma leitura desse romance à luz da Melopoética, ver OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e música: trânsitos e traduções culturais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 5. Salvador: ABRALIC, 2000, 93-100.

13. Cf, respectivamente, SOYINKA, *Wole. Isarà. A Voyage around “ Essay”*. London: Methuen, 1989. CAMPBELL, Hazel D. Easter Sunday Morning. *The Faber Book of Caribbean Short Stories*. London, Boston: Faber and Faber, 1990.

14. KRAMER, Lawrence. Music and Representation. *Music and Text: Critical Inquiries*. SCHER, Steven Paul, 139-162, esp. 159-160.

15. Essas observações referem-se à gravação de “O Malandro” do CD *Ópera do Malandro* da PolyGram. Edição remasterizada, 1986. 829 609-2, 1993.

16. Para uma análise cultural dessa e de outras canções de *Ópera do Malandro* — incluindo as voltadas para a condição da mulher e da personagem gay — cf. OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay — uma leitura transcultural*. Editora da Universidade Federal de Ouro Preto, 1999.

17. Segundo Maria Angela Borges Salvadori, o breque, popularizado como lugar da improvisação por Moreira da Silva em 1936, sugere liberdade, em oposição à marcha, associada à disciplina do trabalho³/₄ observação que cai como uma luva para a figura do malandro. SALVADORI, Maria Angela Borges. *Capoeiras e Malandros. Pedacos de uma Sonora Tradição Popular*. Dissertação de Mestrado, inédita. Universidade Estadual de Campinas, 1992, 163, 176, 203.

Bibliografia

ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1989.

BARTHES, Roland. *S/Z. An Essay*. Trans. Richard Miller. Toronto: Collins Publishers, 1987.

BROWN, Calvin S. *Music and Literature*. London & Hanover: University Press of New England, 1987.

_____. The Relations between Music and Literature as a Field of Study. *Comparative Literature*. XXII (1970) 2, 97-107.

CAGE, John. *Silence*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1969, 3-6.

CAMPBELL, Hazel D. Easter Sunday Morning. *The Faber Book of Caribbean Short Stories*. London, Boston: Faber and Faber, 1990.

CUPERS, Jean-Louis, *Euterpe et Harpocrate ou le Défi Littéraire de la Musique. Aspects Néthodologiques de L'approche Musico-Littéraire*, Bruxelles: Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1988.

KRAMER, Lawrence. Music and Representation. *Music and Text: Critical Inquiries*. SCHER, Steven Paul, 139-162.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay — uma leitura transcultural*. Editora da Universidade Federal de Ouro Preto, 1999.

_____. Literatura e música: trânsitos e traduções culturais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 5. Salvador: ABRALIC, 2000, 93-100.

_____. *Literatura e Música: Modulações Pós-Coloniais*. São Paulo: Editora Perspectiva (no prelo).

SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1994.

SALVADORI, Maria Angela Borges. *Capoeiras e Malandros. Pedacos de uma Sonora Tradição Popular*. Dissertação de Mestrado, inédita. Universidade Estadual de Campinas, 1992.

SCHER, Steven Paul. *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge University Press, 1992.

SOYINKA, Wole. *Isarà. A Voyage around "Essay"*. London: Methuen, 1989.

STANGER, Claudia. Literary and Musical Structuralism. An Approach to Interdisciplinary Criticism. *Literature and the Other Arts*, KONSTANTINOVIC, Zoran, SCHER, Steven Paul and WEISSTEIN, Ulrich (eds).

WEISSTEIN, Ulrich. *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*, tr. W. Riggan. Bloomington: Indiana University Press, 1973.