

# ANOITECER: UMA LEITURA DO POEMA DE DRUMMOND, TRANSPOSTO À VOZ E PIANO

Andressa Zoi Nathanailidis  
Universidade de Vila Velha

**Resumo:** O presente artigo tem como escopo estabelecer reflexões e debates acerca da estética híbrida e multimodal que se constitui a partir do poema-canção. Para tanto, intenta-se apresentar uma breve análise interpretativa em torno do objeto de estudos "Anoitecer", poema de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), musicado por José Miguel Wisnik (1948-). Publicado originalmente no livro *A Rosa do Povo* (1945), o poema deu corpo à canção homônima, gravada por Wisnik no CD *Indivisível*, lançado no ano de 2003. Buscando compreender o caráter enunciativo do poema-canção, a partir da interseção das linguagens verbal e musical, pretende-se apontar os recursos utilizados por Wisnik para ratificar ou ilustrar musicalmente as intenções ilocutórias do texto de Drummond, desencadeando possíveis efeitos imaginativos, consequências dessa interação. Nesse sentido, a pesquisa se vale de suporte teórico-metodológico específico. Recorre-se, portanto, a uma abordagem de caráter intersemiótico, ancorada no Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC), desenvolvido por Sandra Loureiro de Freitas Reis. Além disso, constam também no artigo obras de autores como Tomás (2002), Costa (2005), Plaza (2003), Bakhtin (2011), entre outros.

**Palavras-chave:** Poema-Canção; Anoitecer; Carlos Drummond de Andrade; José Miguel Wisnik; Tradução Intersemiótica.

## GET DARK: A READING OF DRUMMOND'S POEM, TRANSPOSED TO VOICE AND PIANO

**Abstract:** This paper aims at raising questions and debating on the hybrid and multimodal aesthetics which constitutes itself from the song-poem. For this purpose, it intends to present a brief analysis of "Anoitecer", poem of Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), which was set to music by Jose Miguel Wisnik (1948-). Originally published in the book "A Rosa do Povo" (1945), the poem inspired the homonym song, recorded by Wisnik in the CD "Indivisível", released in 2003. In order to understand the enunciative character of the song-poem, from the intersection of verbal and musical language, it is intended to display the resources used by Wisnik to musically confirm or illustrate the illocutionary intentions of Drummond's text, revealing possible imaginative effects, as a consequence of this interaction. For that matter, the research uses specific theoretical-methodological support. Therefore, an intersemiotic approach is used, set in an Compared Art Analysis System, developed by Sandra Loureiro de Freitas Reis. Besides, the article also contains works of Tomas (2002), Costa (2005), Plaza (2003), Bakhtin (2011), among others.

**Keywords:** Song-poem; "Anoitecer"; Carlos Drummond de Andrade; Jose Miguel Wisnik; Intersemiotic translation.

## INTRODUÇÃO

As imbricações entre letra e música remontam à antiguidade. Já na Grécia Antiga, o termo *mousiké* propunha a existência de uma unidade artística integrada, em que estavam presentes "o canto, as palavras, a dança, a matemática e seus derivados" (TOMÁS, 2002, p. 109).

Considerando a canção um objeto híbrido, no qual letra e melodia dialogam constantemente, em interações sígnicas mútuas e geradoras de sentido (COSTA, 2005), surge a proposta deste artigo: apresentar uma leitura intersemiótica de *Anoitecer*, poema de autoria de Carlos Drummond de Andrade, musicado e gravado por José Miguel Wisnik no ano de 2003.

Datado de 1945, *Anoitecer* compõe o quinto livro publicado por Carlos Drummond de Andrade, a coletânea intitulada "A Rosa do Povo". De caráter histórico e social, a obra contém 55 (cinquenta e cinco) textos escritos entre 1943 e 1945, época marcada pela guerra e por instabilidades e transformações gerais experienciadas também em cenário nacional, cuja representação política ficava, no período, a cargo da Era Vargas. A angústia, o medo e a incerteza, diluídos pelo espaço físico mundial, revertiam-se em temas da poesia drummondiana. É o caso do poema *Anoitecer*, que anos mais tarde viria a se tornar poema-canção, integrando a obra de José Miguel Wisnik.

Ao propor a leitura intersemiótica deste poema-canção, busca-se encarar o enunciado musical como uma unidade do discurso (BAKTHIN, 2011), unidade esta constituída pela fusão da linguagem poética à linguagem musical, cuja interpretação se dá a partir de um olhar receptor-ativo movido pelo contexto presente.

Para o efetivar dessa investigação, adota-se uma abordagem de caráter intersemiótico, ancorada no Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC), desenvolvido por Sandra Loureiro de Freitas Reis. Trata-se de uma ferramenta de natureza pedagógica que se dispõe à compreensão das artes, dentre elas a música, como unidades dinâmicas, cuja expressão poderá integrar, além dos sentimentos, signos variados, inerentes à história, à filosofia, à litera-

tura, etc. Antes de apresentar a tradução intersemiótica e instrumental SAAC, estabelecemos à primeira seção do artigo, uma leitura do poema *Anoitecer* (1945), em sua versão original.

## CONHECENDO O POEMA "ANOITECER": A CIDADE EM MEIO A UM TEMPO DE GUERRA E INCERTEZA

*Anoitecer* é um poema que reflete a observação do homem moderno acerca da conjuntura espaço temporal que o circunda. Nele, o olhar lírico traduz as transformações do espaço citadino em meio a um tempo de incertezas e angústias. Eis o texto:

*É a hora em que o sino toca  
mas aqui não há sinos  
há somente buzinas,  
sirenes roucas, apitos  
aflitos, pungentes, trágicos,  
uivando escuro segredo;  
desta hora tenho medo.*

*É a hora em que o pássaro volta,  
mas de há muito não há pássaros;  
só multidões compactas  
escorrendo exaustas  
como espesso óleo  
que impregna o lajedo  
desta hora tenho medo.*

*É a hora do descanso,  
mas o descanso vem tarde,  
o corpo não pede sono,  
depois de tanto rodar;  
pede paz-morte-mergulho  
no poço mais ermo e queto;  
desta hora tenho medo*

*Hora de delicadeza,  
gasalho, sombra, silêncio.  
Haverá disso no mundo?  
É antes a hora dos corvos,  
bicando em mim, meu passado,  
meu futuro, meu degredo;  
desta hora, sim, tenho medo.*

Dedicado a Dolores, esposa do poeta, *Anoitecer* é organizado em quatro estrofes, com sete versos cada uma. À exceção da última, todas têm início com a expressão anafórica “É a hora” que, ao longo das três primeiras estrofes, surge contraposta pela conjunção adversativa “mas”, inserida a nível semântico para oferecer ao leitor a representação do contraste existente entre a realidade anterior à guerra e uma realidade presente, em que os efeitos desta começam a ser percebidos.

Desde o título “Anoitecer”, a figuração do tempo em estado transitório torna-se um elemento evidente. Anoitece, o tempo que se vê é o tempo da mudança, dos mistérios, da incerteza. Ao primeiro verso, a voz lírica constata “É a hora em que o sino toca” – imagem poética que alude ao ritmo pacato das pequenas cidades de interior, nas quais vigora o hábito de se tocar o sino da igreja, a fim de que se anuncie, sob o toque da Ave Maria, às 18 horas, a chegada da noite.

A leitura da estrofe prossegue, trazendo ao segundo verso a percepção de um espaço “outro”, em que os sinos cedem vez às “buzinas”/ “sirenes roucas”/ “apitos” e “sujeitos aflitos”, imersos em suas questões “trágicas” e “pungentes”. Uma série de aliterações e assonâncias auxilia a percepção de um espaço misterioso e dinâmico, no qual existem “segredos”. Em relação a este espaço, a voz ilocutória externa a sensação de temor, ao que enuncia: “Desta hora tenho medo”.

O fim de tarde, período em que os pássaros retornam aos seus abrigos para adormecerem também, é descrito em aliterações pela segunda estrofe, quando a voz lírica constata que “há muito não há pássaros”. A natureza ausente e afugentada pela guerra dá corpo aos versos redigidos em aliterações que metaforizam a ima-

gem de uma população cansada face à realidade daquele presente histórico. O cenário é, assim, o ambiente das “multidões compactas” que “escorrendo exaustas/ como espesso óleo” preenchem a totalidade, chão daquele ambiente. O eu lírico aqui ratifica seu estado de temor: “Desta hora tenho medo”.

O mesmo “tom” discursivo atravessa a terceira estrofe, em que é abordada a temática do “descanso”, elemento praticamente inatingível, embora necessário. A tensão cotidiana impede o anseio pelo repouso. O que se anseia é o fim da guerra, seja pela “paz” ou pela própria “morte”, “mergulho” no mais “ermo” e “quedo” dos poços. A estrofe é finalizada mais uma vez com a afirmação “desta hora tenho medo”.

Na quarta e última estrofe, a voz lírica apresenta um autoquestionamento acerca de possíveis tempos de paz. “Haverá disso no Mundo?”, questiona-se ao passo em que, mais uma vez, por meio de metáforas tradutoras da própria realidade, toma ciência seu tempo. Sentindo-se pequeno face às forças de poder (sócio-econômico-bélico), aves de mau-presságio, o eu-lírico se mostra despido de esperanças perante a si e a seu tempo. Afetado pelas consequências de ações externas, confirma o degredo, atravessador da própria história. Ao último verso da estrofe final, mais uma vez, a palavra medo, constitutiva de rimas e jogos de linguagem ao longo de toda a estrutura textual (segredo/medo; lajedo/medo; quedo/medo; degredo/medo), surge ratificada pela enunciação final: “Desta hora, sim, tenho medo”.

## **A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E O SISTEMA DE ANÁLISE DE ARTE COMPARADA (SAAC)**

No Brasil, a proposição de uma teoria ligada à tradução intersemiótica coube ao pesquisador Júlio Plaza (2003). Em obra homônima, Plaza (2003, p.11) apresenta a primeira descrição deste termo, elaborada pelo linguista russo Roman Jakobson, para o qual:

A Tradução Intersemiótica ou 'transmutação' foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais, por meio dos signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.

Partindo da definição de Jakobson e embasado, também, nos pressupostos teóricos defendidos por Charles Sanders Peirce, Plaza estende tal conceituação, compreendendo que o contrário também se torna uma possibilidade, de modo que a conversão de outros signos para expressões verbais enquadraria-se, igualmente, no campo da tradução intersemiótica.

Ao ratificar a inexistência de categorias estanques, Plaza (2003) propõe a tradução como processo criativo, transformador, estabelecido entre textos, algo que admite a dinâmica reelaboração de signos em outros de natureza diferente.

Desta forma, traduzir significa retextualizar. A tradução, segundo Plaza (2003, p.1), desvincula-se do sentido de fidelidade e se aproxima da criação, atuando como um elo entre "passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos".

Considerando a canção popular como um elemento que propaga enunciados e se constitui, portanto, como uma unidade discursiva (BAKTHIN, 2011), lançamos a presente proposta de análise intersemiótica. Para tanto, será aplicado o Sistema de Análise de Arte Comparada (SAAC), explicitado à próxima seção.

## O SISTEMA DE ANÁLISE DE ARTE COMPARADA

O Sistema de análise de Arte Comparada (SAAC) foi idealizado pela pesquisadora Sandra Loureiro dos Reis. Tal sistema intenta viabilizar a possibilidade de estudo de possíveis correspondências estabelecidas

entre as artes (pintura, literatura e música). Para tanto, Reis (2001) apresenta 15 paradigmas aos quais denomina "modos". Tais elementos, presentes em todas as manifestações artísticas, constituem-se em dados norteadores das mesmas, podendo se manifestar de maneira mais ou menos explícita, no todo ou em suas partes, considerando também as formas de análise ou modos de interpretação. São eles:

1) Modos de valores; 2) modos de duração ou modos rítmicos; 3) modos de intensidades, subdivididos em modos de agógica, de dinâmica e de densidade; 4) modos de planos; 5) modos de direcionalidades; 6) modos de justaposição e simultaneidades; 7) modos de tons/cores/timbres; 8) modos de luz; 9) modos de articulação; 10) modos de estrutura; 11) modos de instrumentação; 12) modos de discurso; 13) modos de significação; 14) modos de leitura 15) modos de interpretação (REIS, 2001, p.2).

Reis (2001, p.28) propõe, por meio do SAAC, novas perspectivas de análise face ao fenômeno artístico. De acordo com a autora, tal sistema segue três etapas distintas, porém correlacionadas e ancoradas na ciência e na lógica. São elas:

**Física:** diz respeito à obra de arte e sua objetividade material;

**Psicológica - Histórica:** diz respeito à história, às condições psicológicas de análise dentro de um contexto-social, que leve em consideração o meio e a cultura em que vive um povo ou um artista, vista na sua singularidade;

**Metafísica:** diz respeito às questões abstratas da obra de arte e essa abstração deve ser analisada pelo pesquisador mediante a observação que envolva o pensar e o refletir filosoficamente à luz da natureza e da função encontrada em cada signo.

No intuito de estabelecer uma leitura intersemiótica do poema-canção *Anoitecer* (WISNIK, 2004), bem como de testar o método proposto pela professora Sandra Loureiro dos Reis (2001, p. 228-231), selecionamos sete dos modos supracitados. Uma vez que face a uma leitura preliminar parecem se manifestar de forma mais eloquente perante as obras em análise. São eles:

**Modos de Valores:** estabelecimento dos elementos que serão valorizados – de acordo com o destaque e qualidade de sua participação na obra – como figuras, personagens e procedimentos, de caráter principal ou secundário, em relação dialética ou não dialética;

**Modos de Intensidades:** subdividem-se em modos de agógica (os andamentos, como campos estáveis ou de mudança de velocidade rítmica, que interferem na percepção do jogo de intensidades); modos de dinâmica (organização de pinceladas, palavras ou sons, mais ou menos fortes, em sutis gradações do fraquíssimo ao fortíssimo); modos de densidade (que estabelecem maior ou menor leveza do tecido musical, literário ou pictórico);

**Modos de Planos:** jogos de modulação, estabelecendo uma perspectiva sistemática, em cada campo de força, com planos mais próximos e mais distantes, mais altos e mais baixos, principais e secundários, tendo em vista uma Tônica ou ponto referencial no âmbito geral do discurso musical, pictórico ou textual;

**Modos de Articulação:** relativos ao “como dizer”, “como” interligar os elementos, que os faz mais ou menos incisivos (precisos ou ambíguos), ligados ou destacados, discursivos ou não discursivos, figurativos ou não figurativos, estilizados ou aleatórios, etc.

**Modos de Luz:** organizações que criam a dialética do claro-escuro, do brilho e da opacidade, da sombra e da luz, do agudo e do grave, da clareza e da obscuridade;

**Modos de Direcionalidade:** estabelecem a composição das linhas de direção das partes, gerando o sentido predominante do todo; conduzindo a pontos culminantes graves ou agudos, elevados ou baixos, sensíveis ou supersensíveis; estabelecendo direcionalidades horizontais, verticais, circulares, sinuosas, oblíquas, quebradas, piramidais, cônicas, interrompidas, dentre outras combinações, compondo Gestalten;

**Modos de Significação:** que, em virtude da natureza mais concreta ou abstrata dos códigos utilizados, exige interpretação direta ou indireta, implícita ou explícita, semiótica estrita, positivista ou semiótica aberta no sentido infinito dos interpretantes possíveis.

Ante à exposição conceitual dos “modos”, pois, passa-se à exposição da análise do poema-canção *Anoitecer*, de José Miguel Wisnik (2004).

## MODOS DE VALORES

No poema-canção analisado, os elementos que mais se destacam com relação às questões discursivas são: a transformação do espaço histórico-social, explicitada desde o título “*Anoitecer*”, trazendo o sentimento de angústia materializado pela conjunção adversativa “mas” e pelo verbo haver no presente, introdutórios da percepção de uma realidade “outra”; a estaticidade harmônica que acompanha a quase totalidade da canção (Modo Direcionamento); o sentimento de “medo”, presente ao final de cada uma das seções.

## MODOS DE INTENSIDADES

A análise da canção demonstra a ausência de descrições norteadoras quanto à aplicabilidade da dinâmica e do andamento cabível à obra.

Inferre-se neste aspecto que tal evidência seja proposital à medida que possibilita ao performer-cantor maior liberdade para sentir e emanar o poema musicado, cuja preocupação maior é a da estética engajada, ou seja, preocupada em transmitir com afinco um “retrato” acerca das dinâmicas históricas e sociais, estabelecendo, assim, reflexões sobre as mesmas.

## MODOS DE PLANOS

No poema, é percebida a ocorrência de dois planos. O plano interior-horizontal, que ilustra a subjetividade de um eu-lírico angustiado com as transformações e incertezas de seu tempo, angústia esta que atravessa todo o poema; e um vertical que sinaliza a verbalização desta angústia, em paralelo com as descrições objetivas estabelecidas por esse mesmo eu-lírico, que constata, sente e compara o cenário social, antes e depois da guerra.

Tais planos alçam visíveis correspondências, quando realizada a leitura da canção. Embora a análise demonstre a ausência de planos relacionados à modulação, verifica-se a implantação, por meio da arquitetura desenvolvida com elementos da harmonia e da melodia. O primeiro plano, que remete à subjetividade lírica, em sua angústia constante, perpassa toda a música, alçando correspondências no plano harmônico e na sustentação dos sons.

O segundo plano, vertical, se faz na verbalização pautada em visões líricas descritivas, sobretudo, pela repetição de certos desenhos rítmicos (destaca-se, aqui, as variadas sequências de colcheias – que cedem ao texto musical um caráter explicativo e insistente).

## MODOS DE ARTICULAÇÃO

Destaca-se à partitura, a presença de notações indicativas de *legatto*, “termo que indica notas suavemente ligadas, sem interrupção perceptível no sim, nem ênfase especial” (GROVE, 1994, P. 527), presente no contexto do acompanhamento (piano), quando este se mantém, também, a cargo da execução da melodia. Tal notação diferencia a performance do piano face à performance vocal, pois, mais articulada. Verificou-se, também, a partir do 11º compasso, a presença da simbologia musical *tenuto*, cuja definição elencada pelo “Dicionário Grove de Música” (1994, p. 941) consiste em: “Instrução normalmente aplicada a notas isoladas, ou grupo de notas, para que sejam sustentadas em toda sua duração ou interrompendo completamente o compasso”.

Embora nos pareça uma definição um pouco ambígua, pela experiência, parece se tratar de um recurso que intenta estabelecer o prolongamento de algumas notas (tanto executadas pelo piano quanto pelo canto) a fim de facilitar a ocorrência da prosódia; o que contribui, também, para a conservação de uma execução mais calma a propiciar a melhor articulação de algumas das sílabas poéticas tônicas (exemplo: a-pi-tos/pun-gen-tes)<sup>34</sup>, embora não haja na partitura em momento algum a especificação do andamento da peça.

## MODOS DE LUZ

No poema, percebe-se que o início de cada estrofe detém a imagem de um tempo de outrora, um tempo desejado pela voz-lírica, porém, também, um tempo estático, situado no passado. A imagem luz que se desdobra na ideia do “ressoar dos sinos”, “dos pássaros retornando aos seus abrigos”, do “descanso” e da “delicadeza”, cede lugar aos versos subsequentes dos quais emergem “imagens sombras”: “multidões exaustas”, “medo”, “sirenes”, “buzinas”. Na



reforçar a imagem eclesiástica associada aos sinos que ao fim de tarde ressoam, sobretudo nas cidades do interior.

Ao compasso 58, a condução musical desperta muito a atenção. Buscando acompanhar o poema, no trecho em que o eu-lírico estabelece o auto-questionamento “Haverá disso no mundo?” a canção se utiliza de um acorde sobreposto, uma espécie de “cluster” que conduz a melodia ao movimento ascendente. Esta, por sua vez, estabelece ao fim do verso um intervalo de sexta maior que também se prolonga, confirmando, mais uma vez, o caráter estático da peça, cuja continuidade se dá, até o compasso 66, num registro mais agudo. A arquitetura musical, aqui, parece acompanhar a tensão, cada vez mais intensa, de um eu-lírico que se encontra incapacitado de enxergar saídas. Se por

um lado ansiara um futuro pacífico e tranquilo, agora se vê em uma conjuntura de “degrado”. Com medo do porvir, descreve o seu entorno repleto de “aves de rapina”. E ao final da canção, em uma voz quase “silenciada”, declara e reafirma o verso-estribilho, dito várias vezes ao longo da peça: “Desta hora sim tenho medo”, finalizando com uma estrutura harmônica que se assemelha à cadência plagal, pois está toda contida na região de subdominante (o ré bemol surge dentro dessa região), de modo que a tonalidade surge reafirmada por meio da repetição dos acordes de tônica (mi bemol). Destaca-se a presença das pausas ao longo de toda a composição, ratificadas pela presença da fermata ao final, o que sinaliza para a importância do silêncio. Silêncio este, que no poema, remete à subjetividade de um eu-lírico em estado de angústia.

## MODO DE SIGNIFICAÇÃO

A leitura intersemiótica proposta por este artigo fora realizada de maneira aberta, buscando trazer à tona as variadas significações presentes no poema-canção “Anoitecer”, fruto das interseções das obras de Carlos Drummond de Andrade (1945) e José Miguel Wisnik (2004). Para tanto, buscou-se trabalhar, tanto com elementos explícitos quanto com disposições implícitas.

As noções de angústia, medo e incerteza foram associadas à estaticidade harmônica, conforme visto anteriormente, o que conduz, também, à imagem de um sino a “badalar” durante toda a performance da canção.

As movimentações melódicas, ascendentes e descendentes, puseram face à leitura representar a oscilação paradoxal entre a memória lírica do tempo passado e a constatação da realidade presente. O desenho rítmico da melodia, em colcheias sequenciais, aproxima o canto à fala, cedendo voz a um eu-lírico, cuja postura politizada se faz latente. As articulações estabelecidas enfatizam a oralidade que à última seção musical externa o desespero lírico, acompanhada da complexidade de um acorde sobreposto. O poema-canção parece tornar “viva” a intenção de Drummond, uma vez que, nela

Figura 1. Anoitecer: Compassos Finais (Zona de Subdominante).  
Canta: José Mimar Wienik. Livro de Partituras

harmonia estática e suspensão, ratifica o conteúdo lírico que remete a um tempo passado, mas também pode ser de extrema atualidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura intersemiótica registrada neste artigo demonstrou que poema e canção, ao hibridizarem-se constituindo um único objeto estético, estabelecem uma comunicação que, tal como um palimpsesto, merece ser desvendada em suas múltiplas significações.

Neste artigo, foi proposta uma das múltiplas possibilidades da tradução intersemiótica, o que não torna, portanto, esta leitura um canal único ou integral de estudos e debates.

A experimentação do Sistema de análise de Arte Comparada (SAAC) nos possibilitou a proximidade a significantes e significados variados, além da compreensão de que a simbiose entre signos torna inviável a distinção entre o "fazer literário" e o "fazer musical", sendo ambos fundamentais à constituição de uma unidade discursiva poema-canção.

Anoitecer é um poema que remete à ideia de trânsito, à transformação de uma época para outra época, ao estado angustioso da memória, às reminiscências do passado, contrastando-se em imagens face ao presente, à incerteza perante os dias futuros.

A suavidade com que José Miguel Wisnik retratou o aprofundamento discursivo presente na obra de Drummond, a preciosidade dos elementos harmônicos e melódicos utilizados por tal compositor ao buscar traduzir a angústia lírica diante da realidade global brasileira quando do sentir as primeiras consequências da Segunda Guerra, ressalta a importância do trânsito entre signos e realidades midiáticas distintas. Talvez, mais do que isso: sinalize para a potencialização do poder comunicativo desencadeado pela união de artes diferentes, conduzindo à arquitetura de estéticas combativas que, além de mesclar o exercício ético à estética, estabelecem em variadas formas a aproximação perante o público, pro-

piciando o diálogo, a reflexão e o entendimento acerca da problemática social e seus atravessamentos históricos (des) construtivos.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letras: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. *Gêneros textuais e ensino*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lucrena, 2005.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura*. Mãos Unidas Edições Pedagógicas Ltda, Belo Horizonte: 2001.

SADIE, Stanley. *Dicionário Groove de música*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1994.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Unesp, 2002.

WISNIK, José Miguel. *Livro de Partituras*. São Paulo: Gryphus, 2004.