



DA CONSTRUÇÃO DE SENTIDO EM “CARTA A UNA SEÑORITA EN PARÍS” DE JULIO CORTÁZAR.

Letícia Reis Ferreira¹

RESUMO: *Este trabalho propõe uma análise das estratégias de condução perceptiva quanto ao texto literário em Carta a una señorita en París de Julio Cortázar. Através da compreensão das interseções entre música e literatura, das trocas e cruzamento entre essas linguagens no conto cortazariano, apontamos para as propostas estéticas do autor, suas escolhas narrativas e intervenções na literatura hispano-americana do século XX.*

Palavras-chave: Julio Cortázar; Estética; Narrativa; Conto; Música; Literatura Hispano-americana.

Propomos uma análise da construção de sentido e das estratégias de condução perceptiva quanto ao texto literário no conto *Carta a una señorita en París* de Julio Cortázar. Para uma delimitação, tomaremos como molde a definição de Greimas adotada por Luiz Tatit em seu *Musicando a semiótica*, onde “o sentido deve ser sempre considerado, neste caso, como imanente à expressão, seja de natureza verbal ou não-verbal, e, mais que isso, na medida em que esta concepção supera definitivamente a dicotomia entre pensamento e linguagem” (TATIT, 1997, p. 29). O sentido aqui é resultado da cinética do processo de apropriação perceptiva dos elementos, constituindo-se no elo condutor dos efeitos de leitura e vetor de diferenciação entre estruturas narrativas. Em *Carta a una señorita en París*, analisaremos como o autor articula pontos de interseção entre música e literatura como instrumento na construção do sentido, através das referências musicais implícitas ou explícitas no texto. Buscaremos compreender essas implicações quanto ao que o autor se refere como “...su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso” (...). (CORTÁZAR, 1969, p. 3). Ou ainda, quando compara o contista e o fotógrafo:

(..) o fotógrafo ou o contista se vêem obrigados a escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não apenas tenham valor em si mesmos, mas que sejam capazes de funcionar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de ferramenta que projeta a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que chega muito mais longe do que o episódio visual ou literário contidos na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 1969, p. 168).

Trata-se da construção de um espaço onde as imagens literárias não apenas tenham um valor em si mesmas, mas atuem na produção do sentido que extrapole o texto. É sob esses prismas que abordaremos o conto inserido em *Bestiário (1951)*. Livro composto de oito contos, onde o autor exercita sua força criativa utilizando-se desde metáforas das estruturas psíquicas e quadros conjunturais políticos, como em *Casa tomada*, à exploração de diálogos intensos sobre

¹ Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); estudante do curso de Letras com Espanhol e Literaturas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). (letyreis30@gmail.com). * Orientação: Prof.^a Adriana de Borges Gomes; Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); professora auxiliar da Universidade Estadual da Bahia (UNEB). (deborges@hotmail.com).



arte literária e relação do homem com o real. Neste livro, o autor delinea suas aproximações estéticas com outras artes. Em *Carta a una señorita en París*, tal aproximação ocorre especialmente com a música e com as artes plásticas. Dessa forma, Cortázar adota disposições estruturais da música, como o contraponto, a repetição e a modulação tonal, além de utilizar-se de nomenclatura musical (*modulación, ritmo, movimiento, golpe, pasodoble, vivace(s), concierto, ruidos, resonantes, intervalo, sonido, cuarteto*); nomes de instrumentos e compositores cujas estéticas foram importantes para a música moderna como Mozart, (César) Franck e Beny Carter. Além de citar instrumentos musicais direta ou indiretamente no texto: *violin, viola, contrabajo*. Das artes plásticas, o autor faz referências a movimentos estéticos: o cubismo e o movimento purista de Madée Ozenfant e seu discípulo uruguaio Augusto Torres (CORTÁZAR, 1951, p.11). É necessário lembrar que Cortázar, além de escritor, era músico, trompetista amador, e que as referências aos elementos da música em sua obra são recorrentes. Maria Eugênia Albinati, em seus estudos, já notara a presença da música como enunciado nos trabalhos do escritor;

Como ilustração ou metáfora, a música enriquece a escrita de Cortázar. Enquanto motivo ela provoca e possibilita textos com citação ou epígrafe, é sua chave de elucidação. Assumindo funções no texto cortazariano compositores, intérpretes, discos e concertos demarcam espaço e tempo, atuam como elemento de condução narrativa e de caráter remissivo, facultam acesso a sentimentos e idéias... (ALBINATI, 2003, p.36).

A interpelação dos frames da terminologia musical, apesar da constância, num primeiro momento, tendem a passar despercebidos em *Carta a una señorita en París*. O conto, aparentemente simples, é uma carta destinada a *Andrée* que está em Paris, cujo apartamento na Argentina hospeda o narrador. Este, por sua vez, relata sua estada na casa numa minuciosa descrição do ambiente cuja ordem e a disposição dos fatos parecem expressar a sua própria ordem interior. *Andrée*, “yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire...” (CORTÁZAR, 1951, p.07). A disjunção entre o ser-narrador e o ambiente o faz sentir ânsias, inquietações e, naturalmente, quando está só, ocorre o impulso às vezes descontrolado de vomitar um *conejito* (coelhinho). O texto não traz referências a um estranhamento nem por parte de *Andrée*, nem por parte do narrador quanto a peculiar existência dos coelhos. A sequencialização do texto é feita segundo o sentimento do narrador e é amplificado pela pulsação imposta; ou seja, pelo ritmo. A voz única do narrador, sem interposições de diálogo, frutificam imagens e em pequenas modulações de tonalidades, através de signos gramaticais de pausa (reticências, vírgulas, parênteses). No trecho seguinte, por exemplo, a intensificação da virgulação do meio para o fim, encerrado com reticências, seguidos da exclamação, nos remete à declinação da *dinámica* da acentuação musical de *mesoforte* para *piano* (CORDANTONOPULOS, 2002, p.28). Essa declinação, na música, constitui-se, além de indicação rítmica em termos do funcionamento do compasso, num apelo emocional tanto na partitura musical, quanto no texto:

Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma, aquí los libros (de un lado en español, del otro en francés e inglés), allí los almohadones verdes, en este preciso sitio de la mesita el cenicero de cristal que parece el corte de una pompa de jabón, y siempre un perfume, un sonido, un crecer de plantas, una fotografía del amigo muerto, ritual de bandejas con té y tenacillas de azúcar... Ah, querida *Andrée*, qué difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del propio ser, al orden minucioso que



una mujer instaure en su liviana residencia. (CORTÁZAR, 1951, p.07)

Cortázar, como na música, exercita uma espécie de preparação para a declinação, após elementos intensificadores do ritmo como a vírgula, marcando a diminuição da intensidade, pela exposição melancólica no início do período posterior à reticências, fazendo com que o vocativo atue como uma espécie de fermata. Na notação musical, a fermata indica que o tempo de duração de uma nota deve ser prolongada, e, que a sustentação do tempo da mesma (som) fica ao “sabor do executante” (PRIOLLI, 1983, p.44).

FERMATA



Essa afinidade entre música e literatura, som e escrita, advém do fato de que são objetos artísticos que se desenvolvem no tempo pela audição. Portanto, ambas possuem a mesma filiação: a acústica. As palavras são representações signíficas do som, ao ler, as escutamos. Talvez daí advinha a aproximação entre as definições de *fraseado musical* e sintaxes gramatical:

A música, por sua expressão na dimensão temporal, de modo diferente das artes plásticas, é criada mentalmente numa sucessão de sons que, muito apropriadamente, denomina-se “fraseado musical”. É como se cada idéia melódica possuísse uma estrutura sintática com sujeito, predicado, complementos e adjuntos. (RÜCKERT, 2005, p.09).

No texto, o narrador revela sua incongruência com o ambiente, acentuada no descontrole quanto as ânsias e “produção” dos coelhos, que se intensificam proporcionalmente às referências musicais e as avarias feitas por estes no apartamento de Andréa, uma *mujer lejana* [mulher distante], que sabemos por uma *Carta*, objeto que flutua no tempo. Salientamos que Julio Cortázar pertence a uma geração de escritores que renovaram a temática e a forma da literatura hispano-americana no séc. XX. Dentre as temáticas mais recorrentes, segundo Lizete Azevedo, estão a reflexão sobre o sentido da literatura, a renovação estética e uma insubordinação ao real. Citando José Miguel Oviedo, ela demonstra neste período denominado “La innovación, o relato assume sua condição inevitável de criação fictícia, fruto de pura imaginação e livre da sujeição a um correlato objetivo.” (AZEVEDO, 2006, p.18). A inquietação, ou objeto de passagem no cotidiano, incanta o fantástico. Na primeira parte do texto ou na primeira *noche*, Cortázar relaciona uma personagem da cultura musical romântica européia, Mozart, à possibilidade de desagregação da ordem/ambiente na hipótese de uma modificação na disposição dos artefatos da casa:

Cuán culpable tomar una tacita de metal y ponerla al otro extremo de la mesa, ponerla allí simplemente porque uno ha traído sus diccionarios ingleses y es de este lado, al alcance de la mano, donde habrán de estar. Mover esa tacita vale por un horrible rojo inesperado em medio de una modulación de Ozenfant, como si de golpe las cuerdas de todos los contrabajos se rompieran al mismo tiempo con el mismo espantoso chicotazo en el instante más callado de una sinfonía de Mozart. Mover esa tacita altera el juego de relaciones de toda la casa, de cada objeto con otro, de cada momento de su alma con el alma entera de la casa y su habitante lejana. Y yo no puedo acercar los dedos a un libro, ceñir apenas



el cono de luz de una lámpara, destapar la caja de música, sin que un sentimiento de ultraje y desafío me pase por los ojos como un bando de gorriones. (CÓRTÁZAR, 1951, p. 08).

Nesse trecho, a exposição da insubordinação do narrador a ordem objetiva, é construída por uma quebra da encadeamento da leitura, produzindo um efeito reflexivo-catártico movido pelo apelo à plasticidade e pela memória acústica-visual do leitor. Nesse sentido, o autor constrói uma amplificação do sentido de “desordem” do ser-narrador por junção poética, no entorno de que a poesia ata o que no real é, por natureza, disjunto. Ou ainda, a “destruição da realidade e da ordem lógica e afetiva normal; manuseio de forças impulsivas da linguagem”, quando afirma Gilberto Teles ao referir-se ao poeta simbolista Mallarmé. É o caso da expressão *modulación de Ozenfant*. Em música, modular é passar de uma tonalidade a outra, com preparação ou inesperadamente. (CORDANTONOPULOS, 2002, p.222). O pintor purista Ozenfant, por sua vez, em seu movimento estético, preconizava nos primeiros anos do séc. XX uma preocupação entre o homem e a natureza. A ordenação desta, seria uma espécie de reflexologia do homem. O *rojo* [vermelho] na *modulación de Ozenfant* funciona como uma espécie de restauração hipotética e brusca da harmonia, uma adequação do sentimento do narrador à casa [desordem]. E esse *conceito* evocado na narrativa advém do próprio purismo, onde, segundo Cosaf Nayf Martins, demanda que “...a harmonia é a sujeição ao Número, a concordância com as leis da natureza; a beleza é o resultado que isso provoca no homem. E como a concordância com as leis somente pode ser percebida intelectualmente, a harmonia não pode existir fora do homem.”. (MARTINS, 2005, p.19). E a quebra real da harmonia, no conto, especificamente, é desencadeada pelo elemento fantástico, os coelhos, um duplo da consciência do narrador, que se multiplicam e crescem, danificando, às escondidas a ordem — a casa. São os coelhos que restituem a harmonia e adequam a ordem opressora ao ser-narrador. No processo de construção das imagens Cortázar remete-nos a analogias muito próximas à narratologia musical, quando por trás da imagen demanda uma extensão da memória como chave e elucidação do tema central do texto. Redundando histórias na história tal como na “música descritiva ou música programática, as passagens instrumentais específicas suscitam a imagem na mente do ouvinte, tal como se a música estivesse contando uma história”. (ALVARENGA, 2007, p.234). Esse movimento ocorre na menção à quebra brusca de 'todas as cordas dos contrabaixos num instante mais calado de uma sinfonia de Mozart'. O trecho suscita a indução do leitor a executar um exercício da imaginação sobre a imagen, a acústica e à memória deste, produzindo aproximações entre imagens que são extensivas e essenciais ao macrosentido do texto. Remete-nos a idéia de captação do objeto artístico em que “o sentido da imagem, por mais degradada que possa ser concebida, é ela mesma portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária”. (DURANT, 2002, p.29). A figura de Mozart (1756-1791), assim como a descrição da casa remete-nos ao período Clássico, onde a arte significava *imitare*. A pista musical retoma diálogos com movimentos estéticos. O compositor é um ícone da composição tipo *Sonata*, cuja estrutura, neste período, é voltada apenas para uma voz (um instrumento) e composta de três partes e três ou quatro movimentos. No entanto, já apontamos que “...no poema sinfônico o compositor procura expressar por meio de sons, o conteúdo de uma obra literária, de um quadro pictórico ou, mesmo, de uma idéia filosófica”. (RÜCKERT, 2005, p.08). O impulso de afirmar que o autor transpõe o modelo do Poema Sinfônico para o texto é bastante tentador. A construção cortazariana é fomentada pela poesia, apelo visual e acústico. Traz a narrativa, em seu formato tridimensional, uma defesa da autonomia da subjetividade artística e, por extensão, do ser. Todo o texto transcorre segundo a imposição de uma delimitação estética, interpelada pelas recorrências a nomes simbólicos de expressões artísticas e obras, compondo um mosaico icônico que, pelo tratamento literário, transborda numa filtragem e sintetizam as próprias escolhas de



Cortázar. Aos poucos, o autor vai delineando uma composição cuja representação nos leva ao seu modelo de escrita, a sua forma poética. Os frames atuam como complementos sensoriais à narrativa. O poema sinfônico enquanto analogia pareceria uma boa saída para elucidar a estrutura narrativa do texto. No entanto, o confronto entre a personagem, seu duplo (los conejitos) e o ambiente, expressos na *carta* se interpõem em cortes temporais bruscos, intervalos e retomadas:

(...) interrumpi esta carta porque debía asistir a una tarea de comisiones. La continúo aquí en su casa, Andrée, bajo una sorda grisalla de amanecer. ¿Es de veras el día siguiente, Andrée? Un trozo en blanco de la página será para usted el intervalo, apenas el puente que une mi letra de ayer a mi letra de hoy. (CORTÁZAR, 1951, p.11).

O narrador também expõe de forma tensa e confessional a sua impossibilidade de esconder de Sara, personagem alheia aos movimentos solitários do narrador-escritor, de conter as avarias dos coelhinhos. Além de ter o cuidado com que ela não perceba o movimento destes, que deixam pistas pela casa. Os cortes temporais e essa tensão atuam por frames musicais cronológicos. As citações não são meramente decorativas, trata-se de uma seqüência de movimentos estéticos que vão do classicismo à música concreta e ao jazz das décadas de 40-50; de Mozart (1756-1791) à Beny Carter (1907-2003). Esse modelo de construção do sentido estreita a geração de 40 com o simbolismo, mesmo que exorcizando excessos, mas mantendo a máxima pelo “manuseio das forças impulsivas da linguagem”. (TELES, 2000, p.67). A composição solo do narrador é executada entre *días, noches*, numa marcação temporal associada à variação. A cada entrada sobre o tempo, o autor parece associar uma relação numérica aos coelhinhos:

(...) De día duermen. Hay diez. De día duermen. Con la puerta cerrada, el armario es una noche diurna solamente para ellos, allí duermen su noche con sosegada obediencia. Me llevo las llaves del dormitorio al partir a mi empleo. Sara debe creer que desconfío de su honradez y me mira dubitativa, se le ve todas las mañanas que está por decirme algo, pero al final se calla y yo estoy tan contento. (Cuando arregla el dormitorio, de nueve a diez, hago ruido en el salón, pongo un disco de Benny Carter que ocupa toda la atmósfera, y como Sara es también amiga de saetas y pasodobles, el armario parece silencioso y acaso lo esté, porque para los conejitos transcurre ya la noche y el descanso.)... (CORTÁZAR, 1951, p. 09).

A essa associação: tempo, variação, referentes artísticos como marcadores históricos/estéticos, suscita uma colagem, uma justaposição onde a variação [*conejos*] atuam sobre o tempo, desarranjando a ordem presente – inventário/memória da casa – e, ao mesmo tempo, sobre o passado. A alegoria constitui um conceito aberto, um vácuo a ser preenchido, um trânsito, deixando exposta a idéia de diacronia. A insistência do tema dá liga às bricolagens da narrativa. Sara, metáfora do leitor, que, desapercibida dessa variação ou desagregação dos elementos temporais históricos/estéticos do texto, limita-se a ajustar-se a perceber fragmentariamente a nova ordem legada pelo duplo da consciência do narrador: “Sara no vio nada, la fascinaba demasiado el arduo problema de ajustar su sentido del orden a mi valijero, mis papeles y mi displicencia ante sus elaboradas explicaciones donde abunda la expresión «por ejemplo»”. (CORTÁZAR, 1951, p.09).

Lizete Avevedo acentua que a composição do conto no séc. XX na América Latina do



Pós-Boom, busca uma ruptura com as estruturas realistas tradicionais, redefinindo as formas de contar, o tempo e o espaço, tomando-os como elementos diferenciadores:

A intenção de ruptura com o modelo tradicional realista será um dos principais focos desse processo, que irá se definindo no sistema literário continental a partir de evidentes mudanças temáticas e do redimensionamento de certos problemas de composição narrativa. Personagem, narrador, espaço e tempo passam a funcionar de modo diferente em uma narrativa que não mais tenta reproduzir a realidade objetiva. (AZEVEDO, 2006, p.14).

Na música, a fabulação com o tempo, variações [improvisação] dentro de uma limitação temática, ocorre no *Jazz*. A exemplo da Música Concreta que promoveu a junção de elementos jazzísticos e bricolagens. Esse tipo de música desenvolveu-se com os experimentos de John Cage e Peter Slöterdijk já na década de 40 e se consolidou na década de 50, influenciando de forma significativa a música do séc. XX, pois dera origem à música eletrônica, além de revolucionar técnicas de improvisação e incluir o *ruido* como parte integrante da música. Esse movimento ficou conhecido como *Concretismo Musical*. O filósofo Adolfo Rocca situa entre os experimentos da Música concreta o “poema sinfônico”. Justamente por ser narrativa instrumental e enfatizar efeitos catárticos num curto período de tempo, curiosamente, tal como ocorre na forma narrativa “conto”. Este último deve por princípio ser curto e intenso.

El concepto de Música concreta designa un planteamiento composicional, donde el sonido en lugar de ser interpretado se convierte en un objeto externo que posee su propia realidad espacio-temporal, su propia presencia. (...) Ya en las primeras tentativas dadaístas Schwitters, Hugo Ball y Hausmann componen 'collages acústicos' y 'poemas sonoros'. Tristán Tzara, a su vez, crea poemas basados en un sistema polifónico de sonidos. Sin embargo, es con John Cage con quien parece borrarse toda frontera entre el arte gráfico y las partituras. Cage interpreta dibujos y gráficos de manera musical y señala que ciertas partituras le permiten reconocer el decrecimiento de formas concretas y aisladas. Apreciar la música en referencia a la notación, a la partitura de la obra, esto es disfrutar de una manera muy distinta de la obra cómo se nos ofrece la misma en el placer tímbrico al escucharla. Ese degustar la música ofrece un placer de distinto orden que implica diversas facultades de nuestra mente. (ROCCA, 2007, p.01)

Analogamente, em *Carta a una señorita en París*, a exploração das imagens também ocorre por justaposições sob marcações do tempo, porém, do tempo histórico, representados pelas citações musicais e seus respectivos movimentos estéticos. Estes, por sua vez, são concretizados nos artefatos da casa, roídos anarquicamente pelos coelhos. O autor convida o leitor a um exercício decifratório e ao prazer da leitura inter-subjetiva, a “contemplar participando” (JAUUS, 1979, p. 102). As citações musicais remetem-nos aos efeitos de acabamento dos elementos da partituras musical, da dinâmica: “...repetições, adornos, dinâmica, indicações de execução, indicadores de ritmo e movimiento” (CORDANTONOPULOS, 2002, p.28). É o que José Luís Martinez, analisa quanto aos efeitos catárticos da linguagem multimídia da ópera. Ele recorre ao conceito de “sinergia ou fenômeno que ocorre pela ação de dois agentes, cujo efeito é maior do que a soma dos efeitos de cada agente é capaz de criar independentemente” (MARTINEZ, 2001, p.20). Assim, os frames musicais, funcionam na



proporção em que um único signo (palavra) em sua sequencialização não é suficiente para causar o efeito de leitura desejado. O mesmo ocorre na partitura musical, onde a notação musical pura e simplesmente não é suficiente para gerar o efeito esperado, daí a recorrência a símbolos complementares à escrita. Na partitura, são chamadas de *emoções*:

Essas emoções não são apenas um elemento importante na interpretação e no resultado musical e cênico da obra, mas fazem parte da estrutura da composição. A cantora deve modular a cada momento da partitura de acordo com as indicações, mas não se trata de um esquema rígido ou da construção de um determinado personagem. Segundo Berio, existe uma interação complexa entre a música, o poema e as emoções. (MARTINEZ, 2001, p.26).

Nas partituras instrumentais, as *emoções* podem ser *apassionato*, *moderatto*, *allegro*, *pio vivace*, *vivace etc.* Analogamente, Cortázar recorre a esse aparato adotando a música como chave na compreensão de seus textos, sofisticando o sonho sinestésico dos simbolistas, gerenciando uma comunhão perceptiva entre leitor-autor/obra/autor. Preconiza então sua *cronotopia*, o seu túnel, sua movimento no tempo, onde a narrativa exalta a negação da objetividade a favor do universal e contraditório do humano. (AZEVEDO, 2006). Em *Carta a una señorita en París*, é a consciência do narrador que consome a ordenação do espaço, por definição flutuante, pleno de avarias no tempo. É a fugacidade e permanência na estética, a avaria do novo no anacronismo, são reatualizações sobre os velhos artefatos da arte. O narrador-escritor expõe o real transgrediente à consciência humana, o fluxo da percepção, o trânsito dinâmico entre autor/obra/leitor: (...) “Hago lo que puedo para que no destrocen [los conejos] sus cosas. Han roído un poco los libros del anaquel más bajo, usted los encontrará disimulados para que Sara no se dé cuenta”. (CORTÁZAR, 1951, p.09). Ao leitor, resta a translucidez e o chamado da obra.

REFERÊNCIAS

ALBINATI, Maria Eugênia C. B. Oferenda literária: referências musicais na escrita de Julio Cortázar, Belo Horizonte. **EMTESE**, v. 7, dez. 2003, p. 35-43.

ALVARENGA, Luiz Gonzaga. **Breve tratado sobre o som e a música**, 1ª ed., CERNE, Goiás, 2002.

AZEVEDO, Lizete Pinho. **La otra orilla: espaço no universo criativo nos primeiros contos de Julio Cortázar**. Dissertação de mestrado, Universidade do Rio Grande, ago.2006.

BRAGADO, Maria José Bruña. Trayectoria y perfiles de la literatura hispanoamericana: Del Modernismo a la Posmodernidad. (Universidad de Neuchâtel), Península, **Revista de Estudios Ibéricos**, nº5, 2008, p.201-212.

CORDANTONOPULOS, Vanessa. **Curso completo de Teoría de la música**, 2002. Disponível em: www.lapalanca.com. Acesso: 03/04/2009.

CORTÁZAR, Julio. **Bestiário**, Espartakus, 1951. Disponível em: www.scribd.com. Acesso: 16/02/2009.



_____. **Del cuento breve y sus alrededores** (1969). In: El cuento en El Módulo de Teoría del cuento – UNEB. 2008.

_____. **Alguns aspectos do conto**. In: Obra crítica, v.2, Org. ALAZRAKI, Jaime. (Trad.) WATCH, Paulina; ROITMAN, Ari. RJ, Civilização Brasileira, 1999.

COSAF, Naify. **Depois do cubismo, de Ozenfant e Jeanneret**. [Le Corbusier], SP, 2005.

DURANT, Gilbert. As imagens de 'quatro vinténs'. In. GODINHO, Hélder, Trad. **As estruturas antropológicas do imaginário, introdução a arquetipologia geral**, 3ª ed, SP, Martins Fontes, 2002.

FRANCK, César. **Coleção Folha de Música Clássica**, n. 33, SP, Publifolha, 2005.

JAUSS, R. Hans. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aínthesis e katharxis. In. LIMA, Luis Costa, Trad. **A literatura e o leitor, textos da estética da recepção**, 2ª ed, RJ, Paz e Terra, 1979.

MARTINEZ, José Luiz. Ópera contemporânea e seus arredores: intersemiose e multimídia. In. **Arte e Cultura IV, estudos interdisciplinares**, SEKEF, Maria de, I. ZAMPRONHA, Edson. (org), FAPESP, Ed. Annablumer, 2001.

MELQUIOR, José Guilherme. III O fantasma romântico, a poética histórica de Otávio Paz. In. **O fantasma romântico e outros ensaios**, RJ, Vozes, 1980.

MOZART, Wolfgang Amadeu. Concerto para Piano e Orquestra n.20, k.466, e n.º26, k.537 (Coração). Câmara de Viena, Piano: Eugene List. **Coleção Mestres da Música**, Abril S.A, 1976.

PRIOLLI, Luiza Maria Mattos. **Principios básicos da música para a juventude**, Casa Oliveira, 2003.

ROCCA, Adolfo Vasques. Música Concreta y filosofía contemporánea [1ª parte]; **Registros polifónicos de John Cage a Peter Slotterjik**, 2009. Disponível em: http://www.homines.com/palabras/musica_concreta_filosofia/index.htm. Acesso: 29/03/2009.

RÜCKERT, Ernesto Von. **Música e Literatura**. Ensaio crítico, 2005. Disponível em: www.ruckert.pro.br/texts/musicaeliteratura.pdf. Acesso: 08/04/2009.