A LINGUAGEM OCULTA DA ARTE IMPRESSIONISTA: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E PERCEPÇÃO CRIADORA NA LITERATURA, MÚSICA E PINTURA.

Sandra Loureiro de Freitas Reis*

RESUMO:

Este trabalho apresenta alguns dos principais aspectos da tradução intersemiótica. Estabelece correspondências entre a música, a pintura e a poesia, tendo como referência o Movimento Impressionista.

PALAVRAS-CHAVE: *tradução intersemiótica, impressionismo, música, pintura e poesia.*

Este ensaio apresenta um estudo sobre a *tradução intersemiótica* que investiga o sentido das correspondências entre três linguagens artísticas – pintura, poesia e música – através de uma reflexão aplicada ao Impressionismo – como movimento e estilo – no seu contexto originário e, posteriormente, na sua transposição para a cultura brasileira.

A fundamentação filosófica elabora-se a partir de considerações sobre a tradução, nas suas relações com um original estético, com base no ensaio *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin (1992), e na concepção do ato tradutório em Haroldo de Campos (1981). Ao abordar aspectos da semiologia do visível e do invisível na obra de arte, o trabalho destaca a importância da percepção criadora que, através da linguagem simbólica, estabelece pontes de profunda comunicação entre as artes. Para isso, focaliza a função fundamental do "olhar" tanto do artista quanto do leitor, capaz de fundar um mundo, tanto no âmbito da fenomenologia da criação estética, quanto no de sua recepção.

* Doutora em Literatura Comparada, 1999.

A tradução apresenta-se, assim, como uma *luz* que se projeta sobre o original. Deste surge, graças a ela, uma nova face que imprime o seu raio luminoso sobre o seu tempo de origem. Entre o original e sua tradução existe um vínculo de vida. Benjamin cria, com a sua teoria sobre a tradução, uma nova idéia de *mimesis*, pois o que deve ser traduzido (imitado, interpretado, representado) é "o ponto infinitamente pequeno do sentido" – um núcleo virtual que permanece o mesmo, tanto no original quanto nas traduções.

Transpondo esse pensamento para a história, lembramos que cada contexto histórico é um campo de forças em interação, dotado de uma espiritualidade imanente. A arte que se faz num instante histórico apresenta-se como uma tradução que o reflete e o revela de alguma forma.

Assim, na arte radical e ascética do século XX, Adorno viu a mimese da negatividade social. Nesse momento determinado, a arte, como protesto e denúncia, seria a "antítese social da sociedade" (1970).

A partir de uma tal perspectiva, as artes de uma época, ao exprimirem um conteúdo espiritual comum, estarão traduzindo intersemioticamente algo que poderia constituir aquele "ponto infinitamente pequeno do sentido" (1992), ao qual se referiu Benjamin. Estão aparentadas no que querem dizer e cada qual contribui à sua maneira para expressar algo que é um *mesmo*: complementam-se em uma mesma função, esclarecendo os caminhos para desvendar qual seria o núcleo virtual comum existente entre elas.

Outra constatação é que a faculdade mimética da linguagem atinge níveis de imensa sutileza, especialmente na tradução intersemiótica, em que ocorre uma transmutação no sistema de signos para exprimir o conteúdo e a forma de um original. Isto ocorre quando uma linguagem artística se propõe a traduzir outra; quando, por exemplo, uma música pretende traduzir um poema ou uma pintura, e vice-versa. Estamos apresentando a tradução intersemiótica também sob um novo aspecto. Imaginamos as linguagens artísticas de um momento histórico, "traduzindo" um "ponto infinitamente pequeno do sentido" (1992), que se situa no inconsciente coletivo de um determinado instante sócio-político-cultural, em um dado contexto, criando uma resposta aparentada em todas as artes. Cada linguagem artística, a seu modo, traduz esse ponto essencial do sentido. Um conjunto de obras de arte, de características similares e

afins apresenta-se como uma *resposta*, que poderíamos chamar de "estilo de época" – um dentre outros, presentes na teia complexa e intertextual da história.

O Impressionismo pode ser identificado como uma explosão histórica, uma "aparição", um fenômeno que se configura mediante relações criadas no âmbito de uma constelação específica de obras de arte, instantes cristalizados em estado de suspensão e interação dinâmicas, caracterizando um aspecto do macro-campo de forças da segunda metade do século XIX.

Nesse caso, resta-nos perguntar: qual seria o referente, o objeto que tais obras querem significar, o núcleo virtual, ou seja, o *Original* que elas estão traduzindo? Seria um "estado de espírito" (consciente e inconsciente) gerado como manifestação espiritual coletiva, participante da substância ética do momento histórico e que, no caso do Impressionismo, teríamos de investigar no contexto espiritual de Paris no século XIX. O próprio Benjamin indiretamente o descreve, em outro ensaio, ao focalizar Baudelaire como "um lírico em pleno Capitalismo" (1985). O Original seria a própria vida como História naquele dado momento: a Paris de Baudelaire.

Para analisá-la, foi necessário o estudo da obra de Baudelaire e dos textos sobre esse poeta. Paris no Segundo Império foi focalizada, através da perspectiva do olhar de Benjamin e de Marshall Berman, dentre outros autores, num diálogo intertextual e crítico com a nossa própria visão e análise. Um ângulo que se destacou, com grande intensidade, em nossa percepção é aquele que apresenta Paris em transformações profundas sob variados aspectos. Nós o relacionamos com a instigante frase "Tudo que é sólido desmancha no ar", que consta do Manifesto do Partido Comunista publicado em Paris, em 1847 e que foi usado como título do livro de Marshall Berman sobre a aventura da modernidade (1986).

Aquela frase, vislumbrada como signo do contexto parisiense do Segundo Império e, posteriormente, da Terceira República, apresenta inúmeros significados de várias ordens: física, psicológica, ideológica, social, política e estética. Assim, fisicamente, no Segundo Império, *Paris change*, radicalmente, com a construção dos boulevares, sob a dinâmica administração de Hausmann e Napoleão III. Sob o ponto de vista psicológico, diante das mudanças advindas da revolução de 1848 e do golpe de 1851, que redundou no início do II Império, a população parisiense vivia um estado de perplexidade

e suspensão. Esse perdurou – é necessário lembrar – com variações, após a guerra de 1870, com a Prússia, que derrubou o Segundo Império e acirrou a Comuna de 1871, no seu violento e curto período de quase três meses. Na Terceira República, a partir de 1871, permaneceu a reverberação de uma ameaça implícita: ponto de interrogação diante daquilo que pairava ideologicamente na atmosfera da coletividade, sob o ambiente sedutor da *Belle Époque*.

Mas bem antes, na culta e inquieta Paris de Baudelaire, já se respirava o mistério na multidão, *persona* nova e anônima invadindo os bulevares, massa devoradora da individualidade humana. Ali as famílias desabrigadas e os marginais surgiam como uma ferida social. Havia, portanto, uma conspiração de sentimentos e idéias, pairando disfarçada no ar, misturando-se ao maravilhoso. Ideologicamente, em cruzamento com outras tendências filosóficas contrastantes, os escritos de Marx e Engels criavam uma nova visão, diante do Capitalismo a se apresentar com uma força imprevisível, revelando o seu *ethos* nos problemas que afloravam na divisão do trabalho, no âmbito da sociedade industrial, em que o proletariado descontente constituía-se como mera ferramenta no processo de auferir lucro e poder. Esteticamente, a arte se encontrava numa encruzilhada. A arte tradicional já esgotara com perfeição os caminhos até então vistos como possíveis, vendo-se numa situação aporética, beco sem saída. A ordem do momento, desde a década de 1850, era o Realismo-Naturalismo, cuja máxima se resumia em "o belo é o verdadeiro", e a norma que se afirmava era representar o real mesmo que agredisse.

Na concepção que defendemos, o Impressionismo desencadeou, a partir de várias influências anteriores – especialmente a de Baudelaire – o processo artístico revolucionário que se afirmou no século XX. Naquela época, como movimento e estilo inovador, veio responder a vários desafios.

Representou, na linguagem sígnica, através da desintegração do contorno e da diluição da forma em pinceladas impressivas, a frase: "Tudo que é sólido desmancha no ar". Este pensamento, inserido e harmonizado ao texto revolucionário de Marx e Engels era, num sentido lato, a expressão da realidade impalpável que pairava no inconsciente coletivo. Ela encontrou, de modo imprevisível, sua tradução intersemiótica na forma do novo estilo pictórico, embora, em nível consciente, os artistas, ao ar livre, buscassem apenas a representação da decomposição da luz, seguindo as diretrizes realistas-naturalistas, ao lado de outras influências

presentes na época, como a oriental, por exemplo, cujo exotismo os fascinava. Por outro lado, as pinceladas de cores justapostas na tela, ao recriarem, utopicamente, os momentâneos efeitos da luz sobre a natureza, desfazendo os contornos, na magia da imprecisão, representam, numa intersemiose, a sensação psicológica do olhar míope, captando o nebuloso, o transitório, o iminente, o "novo" a envolver a população da época, diante de tantas transformações de impacto, físico-urbanas, ideológicas, sócio-políticas e culturais.

A sensação de uma transformação radical que se fazia anunciar na surdina do imaginário coletivo aflorou na tela dos pintores. Tal intuição harmoniza-se também com os signos encontrados, em especial na obra de Baudelaire, que descreve, em 1859-1860, a arte de Constantin Guys – "o homem do mundo, da multidão, criança" – já colocando, com clareza, todas as indicações do estilo daquele que haveria de ser o pintor da vida moderna. Paralelamente, a pintura, *La musique aux Tuileries*, de Edouard Manet, em 1862, muito antes da eclosão, em 1874, do movimento impressionista, representa Baudelaire conversando com amigos, num sintético e ambíguo esboçar de vultos que se desfazem, de modo quase irreconhecível, na imprecisão de pinceladas, no âmbito da grande multidão que foi assistir ao concerto. A semente do futuro movimento estava ali presente, acesa e palpitante.

As questões básicas da tradução intersemiótica estão muito vivas nessa mesma época, e Baudelaire as coloca, comentando o *Tannhäuser*, de Wagner e a arte pictórica, de Delacroix. Em seu texto "Sobre a cor", inspirado em Delacroix, Baudelaire afirma que a pintura tem melodia, harmonia e contraponto. Por outro lado, Delacroix compara os efeitos de cores justapostas – primárias e secundárias – com aqueles estabelecidos, nos encadeamentos harmônicos musicais, pelos acordes a se realçarem num relacionamento mútuo, engendrando um clima para a melodia, vista como desenho, arabesco ou contorno. Essa concepção de estabelecer correspondências entre as artes casa-se com outra, por nós apresentada, quando discorreremos sobre a presença de metáforas musicais em Haroldo de Campos. Este poeta e tradutor brasileiro percebe procedimentos tipicamente musicais na literatura, assim como Mário de Andrade também o fez e como Baudelaire os viu na pintura de Delacroix, da mesma forma que, paralelamente, num processo invertido, o autor de *Les Fleurs du Mal* vislumbrou, em cores, determinados trechos da música wagneriana (1980).

Por sua vez, Claude Debussy, de uma geração posterior, inspira-se nas obras dos norte-americanos Edgard Allan Poe, escritor, e James Whistler – pintor revolucionário que se estabelece na Europa desde 1855, revelando-se muito ligado à arte japonesa e à música, como conota a sua pintura *Sinfonia em branco*, nº 2. Debussy também se alimenta na obra do Baudelaire/tradutor, que confessou sua simbiose com Poe. O compositor convive com Verlaine, Mallarmé e outros poetas simbolistas, criando o que foi chamado de estilo impressionista musical que se afirma por volta de 1889, com uma linguagem fragmentária, etérea, exótica e imprecisa. Fecha-se o cerco em torno de um único núcleo – a desintegração das formas habituais, como expressão da realidade ameaçada de um momento histórico, em que o furacão filosófico de Nietzsche também cumpre o seu papel. Assim se delineia, com o Impressionismo, o desmoronamento dos valores tradicionais, a direcionalizar-se, de modo impreciso, para a perda do centro e das referências.

Na arte impressionista, em princípio, a revolução se consumou na estrutura e por isto, permaneceu ambígua. Durante quase um século, o seu verdadeiro sentido foi ignorado. Surgiu quase como uma premonição histórica: uma intuição sígnica do que estava por vir. No seu tempo, apresentou-se como se fosse desprovida de conteúdos éticos e sócio-políticos. No entanto, a arte impressionista foi conspiradora contra a ordem estabelecida, uma rebelião viva, disfarçada na sutileza poética da expressão. Falava da natureza, da vida amena em sociedade, da intimidade, de aspectos superficiais urbanos, da paisagem, como podemos perceber nas pinturas de Claude Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, Cézanne, Berthe Morisot, Degas e outros. Mas ali estavam implícitos um novo modo de ver e uma nova linguagem, ou seja, a da negação, a da *perda do halo* a que se referiu Baudelaire. Não se detinha apenas nas aparências, como dizem os teóricos do assunto, ia muito além delas. Os signos da forma falavam da desintegração do homem e de seus valores, da miscigenação ou da justaposição de elementos do ocidente e do oriente, no burburinho das cores e das pinceladas fragmentadas. A revolução estava traçada, de modo enigmático, no *ethos* da forma.

A partir da constatação de tudo isso e do sentimento claro da época referente à correspondência das artes partilhando, espiritualmente, de uma unidade, que Baudelaire menciona em seu soneto "*Correspondances*", vimo-nos diante do que chamamos "A linguagem oculta da arte impressionista"(1999): o núcleo virtual procurado, o sentido que no estilo se entranha e se esconde, sutil e imperceptível, qual um vírus de poder

irresistivelmente transformador. Ali é possível perceber a presença concomitante de um esfacelamento dos valores, de *um agora* em mutação, transitório e inapreensível, em alta velocidade, não obstante o sentimento de comunhão presente entre os fenômenos artísticos. A unidade apresentou-se pulverizada e constelar, diluindo-se em transformação perene, seus elementos estelares se relacionando em campos de forças, com irradiações gerando uma rede labiríntica, imprevisível, inalcançável, no tempo e no espaço. Imprecisa *pincelada/acorde/verso* tornou-se o gesto do instante, desvelando nova face na pulverização de *cores/timbres/fonemas*.

Conforme foi possível constatar, o Impressionismo chegou ao Brasil, mas de modo diferente, como um transplante. Em nosso país, o impressionismo não foi propriamente um movimento, mas, principalmente um meio, uma técnica, dentre outras. A pintura impressionista preludiu o Modernismo no Brasil, mas ficou obscurecida pelas inovações introduzidas com a Semana da Arte Moderna. Não obstante, revelou-se marcante, na tônica nacionalista que se apresentou em Antônio Parreiras, autor da tela pontilhista, *A visão de Tiradentes*, peça do acervo da UFMG.

Não se fala, nos livros de História da Música, em Impressionismo no Brasil, porque os procedimentos deste estilo vieram miscigenados a outros valores que, na época, permaneceram em primeiro plano, como a expressão do sentimento de brasilidade e de identidade nacional, mediante ritmos, timbres e temas folclóricos, reelaborados em várias linguagens.

Villa-Lobos deu a todo este material uma nova identidade, livre de quaisquer amarras. O mesmo ocorre em Mário de Andrade, na literatura, com óbvia independência. Pode-se falar, nesses casos, numa atitude impressionista, decorrente de um impulso interno, espontâneo e natural. A seguinte frase de Villa-Lobos reflete a postura autônoma de nossos modernistas: "Quando sinto alguma influência, me sacudo todo e pulo fora" (Machado, 1999: 48).

Os nossos livros de literatura tecem considerações muito vagas sobre o Impressionismo, dando um realce maior ao Simbolismo que o envolve e transporta para outra dimensão, mais transcendente, realizando a seu modo – e especialmente, em Cruz e Sousa – um encontro simbiótico, inequívoco, da poesia com a música e a pintura. Reduzido a um mero procedimento estilístico, no Brasil, o Impressionismo não conota, portanto, o significado revolucionário, que lhe atribuímos no seu contexto de origem.

Todos esses fatos contribuíram para a nossa investigação sobre os elos existentes entre as artes, cada qual em sua própria e peculiar linguagem. Para isso, utilizamo-nos de terminologia geralmente aplicada a uma determinada arte para analisar outras, considerando as afinidades de procedimentos entre elas, mais do que semelhanças, e estabelecendo pontes e correspondências. A partir da investigação dos traços comuns que se mostram na lógica interna e imanente das linguagens artísticas, foi por nós elaborado um Sistema de Análise Comparada das artes.

O sistema de análise considera a existência de diferentes modos de organização de elementos e procedimentos, que se acham presentes em todas as artes, vistas como mimese e representação expressiva do mundo das coisas, da natureza e da vida. A identificação dos modos nas três artes, permite tecer parâmetros e critérios para aferir correspondências. Eles seriam os seguintes: modos de valores; modos de duração ou modos rítmicos; modos de intensidades, subdivididos em modos de agógica, de dinâmica e de densidade; modos de planos; modos de direcionalidades; modos de justaposição e simultaneidades; modos de tons/cores/timbres; modos de luz; modos de articulação; modos de estrutura; modos de instrumentação; modos de discurso; modos de significação; modos de leitura e modos de interpretação.

Esse sistema constitui-se como objeto de uma abordagem especial, onde cada modo foi caracterizado na poesia, na música e na pintura, mediante exemplificação e análises. Podemos observar que alguns deles são mais rapidamente identificáveis em uma arte que em outra, conforme cada qual se apresenta, em sua própria natureza. Uma obra artística, em particular, por sua vez, nos revela um ou mais modos, com maior ênfase, deixando, por vezes, outros à sombra. Assim, um único modo pode polarizar os demais, colocá-los sob sua subordinação, suprassumidos numa dada evidência.

Acredito que esse Sistema de Análise de Arte Comparada será um recurso pedagógico capaz de desenvolver a percepção e a expressão do apreciador, sob vários ângulos, dentro de um processo com critérios específicos, e que deverá ser aperfeiçoado com a prática. A metodologia é acessível, embora desafiadora e audaciosa, o que consideramos um fator positivo de estímulo à imaginação, na busca de soluções e respostas àquilo que pode parecer inviável. Apresenta condições de ser avaliada objetivamente em seus resultados. Tem a vantagem de estimular o desenvolvimento da imaginação e da

criatividade para a experiência intersemiótica, num sentido amplo, também abrindo novos caminhos ao processo criador de músicos, poetas, pintores (e outros artistas), a partir da perspectiva em que cada um é estimulado a pensar a sua arte, no mínimo, sob uma tripla dimensão: a literária, a pictórica e a musical.

Tais deduções se justificam, nesse estudo, à luz dos princípios da Semiótica, que nos esclarece, de modo especial, a respeito da fenomenologia da percepção criadora, com o conceito de *interpretante* de Charles Sanders Peirce. O universo, disse ele, é "uma profusão de signos"(1977). Um objeto torna-se signo quando se reveste de um significado para o sujeito que o percebe. Assim, a mente individual capta os signos ao seu redor, cada qual à sua maneira e o mundo tanto pode ser visto como um *campo de forças*, quanto como uma transcendente obra de arte, ou como um *hipertexto*, dentre outras inúmeras possibilidades.

Ao ser reconhecido pela percepção, cada um dos signos se torna aquilo que Peirce chama *interpretante*. Este, na verdade, é um signo transformado, um *outro* que continua a gerar, em outras mentes, novos interpretantes, ininterruptamente, na rede infinita, complexa e labiríntica que é o processo da *semiose*. Diante disto, podemos deduzir que, paralelamente ao mundo das coisas, dos fatos ou *objetos*, paira um *duplo*, o mundo dos signos-interpretantes, o mundo da percepção criadora, que interage com o mundo das coisas e o transforma. Tornam-se dois em um e apresenta-se a tríade signo/objeto/interpretante. É necessário lembrar que o próprio pensamento é um signo e que a obra de arte é um interpretante, como mimese representativa de uma idéia que surgiu a partir de um estímulo interno ou externo.

Assim, a Semiótica justifica, com a noção de *interpretante*, porque, na mente de um compositor, o som do vento possa surgir como música e voz, percutindo as folhagens e criando trêmulos melodiosos nas águas; que o mar possa aparecer, na sua gradação de cores, como uma polifonia de timbres; que o contorno das colinas possa ser lido como uma melodia sempre variada ou que, no alto da Serra de Petrópolis, seja possível vislumbrar um contraponto expressivo das montanhas. Justifica a postura do escritor capaz de transformar uma pintura ou uma peça musical em um texto literário e o ato do pintor que representa na tela um poema e uma sinfonia. Na fenomenologia da percepção criadora, metáforas e metonímias se tornam

pontes para criar a correspondência entre a linguagens artísticas e quando o homem se depara com o que lhe parece indizível, lança mão dos símbolos como representação.

Dessa forma, o que não era possível dizer, através da ciência e da filosofia, passa a ser dito, mediante a arte. A Semiótica pode também representar mais um ponto de contacto entre concepções filosóficas que se mantêm aparentemente distanciadas ou opostas na sua apreciação dos mesmos objetos. Assim, determinados conceitos filosóficos emitidos por diferentes pensadores harmonizam-se maravilhosamente, gerando uma polifonia das mais esclarecedoras no assunto que estamos abordando. Schelling, por exemplo, afirma que a arte é a revelação da infinitude na finitude. Seria, portanto, a hipóstase do Espírito Absoluto na forma. Mas eis que o espírito violenta a forma e a ilumina com o enigma de sua aura. Assim, surge o "algo mais", na aparição da obra, conforme descreve Adorno na *Teoria Estética*. Por outro lado, Heidegger percebe, no mesmo fenômeno, um combate que se trava na forma da obra de arte: um combate entre a luz e a obscuridade – dois opostos que se enfrentam – e, nesse combate, abre-se o espaço da *verdade*. O que é a *verdade da arte* no âmbito de uma aparência que se desvela, na sua primeiridade, como imagem ilusória? A *verdade* da obra se revela quando essa mesma obra é um espaço livre de *liberdade*. Esta seria a liberdade de dizer, de protestar, de denunciar, de confessar a grandeza e a impotência do homem diante do infinito, da vida e seus mistérios, manifestando-se na obra em todos os matizes possíveis, inclusive com a força da contradição. A arte torna-se, então, – num sentido *lato*, que alcança as relações entre ética e estética– uma *bela* expressão da liberdade do pensamento. Quando este pensamento não pode se revelar no conteúdo, em virtude de algum tipo de repressão externa, ele se manifesta simbolicamente através da forma, de modo consciente ou inconsciente. Assim, a arte também se torna escrita da história.

Tal polifonia filosófica, para nós, está também perpassada pelo *Leit-motiv* hegeliano de que "a arte é o esplendor sensível da idéia" (1997), que nela funciona, obsessivamente, como um *ostinato* musical. Ao nosso ver, essa complexa teia contrapontística que se revela, de inúmeras maneiras, no espaço e no tempo, é extremamente fecunda, em seus movimentos paralelos, diretos, oblíquos e contrários, porque pode gerar novos *interpretantes*, consonantes ou dissonantes, favoráveis ou desfavoráveis, mas, provavelmente, sempre esclarecedores, na macro-constelação da História.

ABSTRACT:

This work presents some of the main aspects of intersemiotic translation. It establishes correspondences between music, poetry and painting, having as reference the Impressionist Movement.

KEY WORDS: *intersemiotic translation, impressionism, music, painting and poetry.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Reis, Sandra Loureiro de Freitas. *A linguagem oculta da arte impressionista: fenomenologia da percepção criadora*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: FALE da UFMG, 1999.

Benjamin, Walter. *La tâche du traducteur. Oeuvres*. Paris: Les Lettres Nouvelles, 1992.

Campos, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Valéry, Paul. *Oeuvres. Édition établie et annotée par Jean Hytier*. Bibliothèque de La Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1957.

Adorno, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições Setenta, 1970.

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1985.p.10-101. (Obras escolhidas, volume III).

Berman, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. Francisco Foot Hardman, consultor. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Préface de Claude Roy. Notices e notes de Michel Jamet. Paris: Éditions Robert Laffont, 1980.

Machado, Maria Célia. A harpa segundo Villa-Lobos. In: *Brasiliense*, revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música, nº 3, set. de 1999. P. 48.

Peirce, Charles S. *Semiótica*. Trad. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

Reale, Giovanni; Antiseri, Dario. *História da filosofia*. São Paulo: Paulus, 1991.v. II.

Heidegger, Martin. A origem da obra de arte. Apresentação e notas de Maria José Rago Campos. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. P.221- 240.

Hegel, G.W. F. *O belo na arte*. Trad. de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.