

## MÚSICA E LITERATURA: O DESCENTRAMENTO COMPOSICIONAL DAS GALÁXIAS

Pedro Alaim Martins Garcia Júnior (UFBA)<sup>1</sup>

Evelina de Carvalho Sá Hoisel<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este trabalho, inserido nos estudos comparatistas interdisciplinares, busca relacionar os procedimentos criativos verificados em *galáxias* (2004), de Haroldo de Campos, com recursos rítmicos e melódicos característicos de determinadas formas musicais (como a contrapontística). A partir da passagem de uma episteme centrada, em cuja estruturação se desenha um movimento de representação, para um campo epistemológico descentrado, cuja dinâmica se estimula por uma afirmação de presentificação, destaca-se como esse descentramento epistemológico reconfigurou toda a teoria da música, promovendo novas formas de organização das quais resultam a ênfase em determinados operadores organizacionais de sistemas móveis (sem centros fixos). Com base, pois, na visualização dos mecanismos musicais de funcionalidade de um pensamento hermenêutico descentrado, suplementar e exorbitante, e levando em consideração que, ao se relacionarem teoricamente música e literatura, tem-se privilegiado o plano semântico como possível interseção de estudos na área (plano no qual se analisam as transformações temáticas ou as afinidades e distanciamentos de significação de ideias, como proposto por Mikhail Bakhtin e por Marden Maluf), propõe-se que a matriz operacional das *galáxias* se dá por meio de um processo descentrado apoiado no significante e cuja célula compositiva – o oxímoro múltívoco – se engrena por meio da utilização de procedimentos musicais especialmente vinculados a organizações descentradas, tais como a repetição, a decoração, a aumentação, a inversão e o ostinato.

**Palavras-chave:** Música. Literatura. Descentramento. Organização. Procedimentos.

### 1 INTRODUÇÃO

A propósito dos redimensionamentos impulsionados pelo rompimento das fronteiras delimitadas pelo sistema tonal (rompimento que se deu durante o início do século XX naquilo que se convencionou chamar de música contemporânea), Otto Maria Carpeaux assinala:

Politonalismo, atonalismo e técnicas semelhantes correspondem ao abandono da perspectiva pelos pintores, depois de Picasso, a ao

<sup>1</sup> Pedro GARCIA. Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: pedroalaim@hotmail.com.

<sup>2</sup> Evelina HOISEL. Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: hoisel@ufba.br

relativismo nas ciências naturais. A composição em séries corresponde à racionalização dos movimentos subconscientes no monólogo interior, pelos recursos das 'psicologias em profundidade'. A polirritmia, que ameaça destruir a homogeneidade do movimento musical, corresponde à dissociação da personalidade no romance de Proust e no teatro de Pirandello. A volta à polifonia linear corresponde às tentativas de simultaneísmo na literatura. O uso de estruturas musicais antigas para objetivos modernos corresponde à arquitetura funcional [...] (CARPEAUX, 1999, p. 340)

Recorremos a essa longa citação inicial por um tríplice objetivo: apontar para as enormes transformações ocorridas nas mais diferentes expressões artísticas a partir de uma dinamização axial posta em cena por uma episteme apoiada no descentramento; evidenciar o método comparatista e interdisciplinar de que nos utilizaremos para que se visualize a dinâmica relacional consolidada; e acentuar o nosso foco principal, qual seja, a análise de determinados procedimentos – comuns à música e à literatura – ligados a um modo de operação e organização de estruturas descentradas.

Assim, dentro da estratégia de focar operadores organizacionais em sistemas móveis (sem centros fixos), primeiramente delinearemos algumas linhas de força da passagem de uma episteme centrada para um campo epistemológico descentrado a fim de, em seguida, observarmos como esse descentramento epistemológico reordenou toda a teoria da música, promovendo rearticulações matriciais cujos vetores podem ser – e já foram – usados efetivamente no texto literário.

## **2 MOVIMENTO DE REPRESENTAÇÃO E MOVIMENTO DE PRESENTIFICAÇÃO**

Como se sabe, para Platão não só a multiplicidade advém da unidade como a diversidade sensível do múltiplo está disposta em uma escala de purificação. Sob esse ângulo, a partir de uma ideia inteligível, tem-se toda uma hierarquização sistematizada que se fundamenta no Mesmo e vai dos graus mais semelhantes – ou puros ou próximos – ao Mesmo até os níveis mais dessemelhantes – ou impuros ou afastados – do Mesmo. No capítulo X de *A República* (1993), Platão esquematiza esse movimento no qual para cada objeto há três formas de representação: a natural (que é a Ideia pura ou único modelo ideal confeccionado no mundo das

essências), a artificial (realizada pelo artífice que copia a ideia natural da maneira mais próxima ou semelhante possível) e a mimética (realizada pelo artista que copia a forma artificial, ou seja, que copia uma cópia, sendo, portanto, uma cópia afastada da realidade). Ao estruturar desse modo o movimento da representação de um Centro ou Essência, Patão tanto estabelece um lugar afixado para cada elemento dentro do sistema quanto busca demonstrar os malefícios da mimeses (das cópias afastadas da “realidade”) para o sistema.

Embora Aristóteles redimensione a mimeses no sistema esboçado por Platão, apontando para um sentido de utilidade que conferiria à mimeses um lugar na República, a base desse sistema se mantém e não é sistematicamente questionada até o século XX. Daí Compagnon (2012), ao resumir no final do século XX as diretrizes do movimento de representação da tradição ocidental, afirmar que entre Aristóteles e Auerbach não houve alteração significativa, já que a base do movimento não se modificou. O pós-estruturalismo (a partir da década de sessenta do século XX) se incumbiu de problematizar essa base radicalmente, levando o que se convencionou chamar de “crise da representação” a um limite extremo. Foucault (2013) localiza nos discursos de Nietzsche, Freud e Marx uma perspectiva hermenêutica que se sustenta no deslocamento de um significado central e na conseqüente instauração de uma atividade de interpretação que remete a si mesma. A fim de que visualizemos essa passagem de um movimento de representação para uma afirmação de presentificação, vejamos, como exemplo paradigmaticamente sintético, o modo como Roland Barthes (2004) desconstrói a referência autoral em seu célebre texto “A morte do autor”. Em linhas gerais, primeiramente problematiza-se o conceito de origem na escrita (“[...] a escrita é destruição de toda voz, de toda origem [...]” (p. 65); em seguida, assinala-se o caráter histórico da noção do autor (“Autor é uma personagem moderna [...]” (p. 66)) e esvazia-se a noção de sujeito (através da identificação entre sujeito e ser da enunciação) para, de modo assertivo, destacar-se a sentença que resume todo o texto: “[...] não existe outro tempo para além do da enunciação [...] todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*.” (p. 68. grifo do autor) Assim, no texto de Barthes, a “morte” do autor equivale a levar a crise do princípio de representação a um limite extremo, já que se a escrita se faz “aqui e agora”, não há um ponto anterior que possa se considerar como origem e ser, portanto, “representado”, donde a afirmação barthesiana de que a escrita é um campo sem origem.

Contudo a presentificação do objeto, correlata a um descentramento estrutural, não implica a negação de um centro, mas antes a mobilidade de um princípio organizador.<sup>3</sup> Nesse

---

<sup>3</sup> No ensaio “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, In: A escritura e a diferença, ao se debruçar sobre a passagem de uma estruturação centrada para uma estrutura descentrada,

sentido, o centro – ou eixo – passa a realizar funções bastante distintas da que desempenhava em estruturas centradas. Quais seriam, por exemplo, as reconfigurações sistêmicas operadas na teoria musical por ocasião do descentramento básico da epistemologia contemporânea?

De meados do século XVIII até o início do século XX, praticamente todo o pensamento sobre música no Ocidente, quer teórico quer prático, se insere dentro do chamado sistema tonal. Esse sistema se organiza por um círculo (o “ciclo das quintas”) que determina a posição – ou distância – de cada nota em relação a uma nota central. Assim, as notas mais próximas de “dó”, por exemplo, são “sol” e “fá”, já que, se contarmos ascendentemente, “sol” é a quinta nota a partir de “dó”, sendo fá a quinta descendentemente. Com base, pois, nessa relação aparentemente bastante simples, tem-se uma complexa sistematização fechada de 24 tonalidades possíveis, na qual diversas aproximações e distanciamentos podem ser acessados por quem se ponha a operacionalizar esse sistema.

Considera-se que o sistema tonal se consolidou na primeira metade do século XVIII. Dois marcos dessa consolidação são o *Tratado de Harmonia* (1722), de Jean-Philippe Rameau, e o conjunto de fugas de Sebastian Bach reunidas em *O cravo bem temperado* (1722). Nessas obras se delineiam firmemente as diversas relações diretas e indiretas habilitadas por um “fechamento” matemático do círculo, pois acusticamente a oitava não se fecha, o que impossibilita o movimento circular. Daí o cravo ser “bem temperado”, ou seja, daí impor-se uma aproximação matemática de modo a exatificar as distâncias entre o início e o fim de uma escala tonal, afinando, por consequência, todas as demais relações entre as tonalidades.

É importante assinalar, contudo, o lento e gradual processo de encorpamento desse sistema. Até o século IX d.C., os monges cristãos entoavam seus hinos de louvores em uníssono (homofonamente). A partir do século IX, surgem as primeiras relações entre diferentes linhas melódicas. Enquanto a “voz principal” cantava um cantochão,<sup>4</sup> outra voz a seguia paralelamente numa distância de quinta ou de quarta. Atentemos para que essa distância é a célula motriz do ciclo das quintas no qual se fundamenta o sistema tonal. Ao contrário do artifício matemático de fechamento do ciclo, essa distância não é arbitrária (ela tem um pressuposto acústico). Quando ouvimos uma nota (o “dó”, para ficarmos sempre com o mesmo exemplo), de fato ouvimos toda uma série de notas – chamada de “série harmônica” – cuja fundamental (o som mais forte) é o da nota captada por nosso ouvido. Assim, ao ouvirmos um “dó”, vibram em cadeia o “dó”, o

---

Jacques Derrida afirma: “E ainda hoje uma estrutura privada de centro representa o próprio impensável.” (p. 408)

<sup>4</sup> O cantochão é o coral gregoriano até então cantado homofonamente.

“dó” uma oitava acima (mais agudo), o sol (quinta de dó), o dó duas oitavas acima, o “mi” etc. Observemos, pois, que acusticamente a nota mais próxima do dó (da fundamental) é, com efeito, o “sol” (a quinta, também chamada de dominante). Dessa relação acústica entre a fundamental e a dominante até o artifício matemático de fechamento do círculo, incontáveis fatores concorreram para que, a partir da segunda metade do século XVIII, a música europeia fosse praticamente identificada às articulações composicionais do sistema tonal.

Compositores clássicos, como Haynd e Mozart, movimentaram-se pelo sistema tonal efetiva e consistentemente, substanciando as relações harmônicas verticais que seriam a base sobre a qual os românticos, durante o século XIX, sustentariam aventuras modulatórias e experimentações dissonantes cujas ênfases tanto alargariam as fronteiras tonais quanto as problematizariam. Na segunda metade do século XIX, além das inusitadas modulações e das intensificações dissonantes, o recurso de suspensão da tonalidade e um acentuado cromatismo levam o sistema tonal a um limite cuja ultrapassagem implicaria em uma ruptura.

Essa ruptura se deu – assim consagrou a História da Música – na primeira década do século XX, com as peças atonais de Arnold Schoenberg. De 1909, data das *Peças para piano op. 11*, a 1922, o compositor austríaco compôs atonalmente. Em 1923, surge o dodecafonismo, sistema em que os 12 tons são apresentados em séries nas quais cada nota tem a mesma importância dentro de um meticuloso ordenamento que elimina as distâncias – e por consequência, a hierarquização – em cujas relações se baseava o sistema tonal. Ao descentramento, em Música, corresponde não o caos nem o relativismo, mas outras formas de organização das quais resultam a ênfase em determinados procedimentos de operação.<sup>5</sup> Amostra desses estudos é o monumental *Harmonia*, traduzido no Brasil no final do século XX por Marden Maluf, e em cujo prefácio o tradutor competentemente instiga a quem quer que se interesse pelas possibilidades de relacionar música e literatura da seguinte maneira:

Fica aqui, não obstante, uma sugestão de pesquisa [...] a quem porventura se interesse pelo som enquanto palavra. A saber, uma tentativa de aplicação, em diferente esfera, da teoria de Schoenberg [...] para o fazer literário, onde, [...] procurar-se-ia demonstrar que uma palavra [...] *qualquer palavra*, por conter maiores ou menores afinidades de significação com todas as demais, pode também tornar-se a síntese das sentenças existentes, assim como, segundo

---

<sup>5</sup> Aqui se destaca o grande elo entre o estudo derridano de estruturas descentradas (nas quais se instalam centros provisórios) e as propostas organizacionais da matéria musical após a queda do sistema tonal.

Schoenberg [...] um único som o seria de uma obra musical.  
(MALUF, 2011, p. 22)

Cumpra esclarecer que embora essa proposta se dê a partir do tratado schoenbergiano apoiado no sistema tonal, ela se valida para a organização de estruturas descentradas (harmonias funcionais), considerando-se, por exemplo, que um dos mais básicos modos de estabelecer matrizes provisórias (não sustentadas pela tonalidade) é a repetição de determinadas notas. Além de ser um poderoso estímulo, o desafio de Maluf nos interessa sobretudo por concentrar na esfera semântica (“afinidades de significação”) a possibilidade de relacionar música e literatura.

Ao pensar detidamente sobre essa relação, Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, chega a uma conclusão semelhante, buscando demonstrar que nos romances dostoiévskianos diversas vozes se apropriam de um mesmo tema diferentemente, donde a possibilidade de transportar para o universo literário os princípios de independência e coordenação da técnica contrapontística:

Aqui concluímos o nosso exame dos tipos de diálogo [...] Mas os princípios de construção são os mesmos [...] Em toda parte *um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente.* [...] O objeto é precisamente *a passagem do tema por muitas vozes, a polifonia de princípio* [...] (BAKHTIN, 2010, pp. 309-310. grifos do autor)

Vê-se, portanto, que não só a ênfase da relação recai igualmente no plano semântico (um significado se transforma ao passar por diferentes vozes), como se defende que na prosa narrativa a conjunção música – literatura se encaminha inevitavelmente para o eixo temático.

Será? Será que em toda prosa cujo foco é a palavra necessariamente o significado ditará as regras de organização? Parece-nos que Haroldo de Campos compôs *galáxias*<sup>6</sup> (2004) ao redor de um eixo cuja dinâmica se dá por uma engrenagem tanto descentrada quanto suplementar-exorbitante.

---

<sup>6</sup> Haroldo de Campos considerava que as *galáxias* se localizavam nos derradeiros limites entre prosa e poesia. Daí Caetano Veloso tê-las classificado – emblematicamente – como “proesia”. Gonzalo Aguilar, em seu riquíssimo estudo *Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na Encruzilhada Modernista* (2005), refere-se às *galáxias* ora como prosa ora como um poema (pp. 112-113)

[...] *quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milmapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura [...]* (CAMPOS, 2004, I)<sup>7</sup>

Nesse sentido, atentemos para que o foco no “começo” (“*o que importa é o começo*”) diz exatamente do fato de que no estabelecimento de uma relação inicial, tende-se a produzir (mesmo que não se queira) univocidades, ou potenciais direcionamentos unívocos. Eis por que *galáxias* não começa. A primeira palavra já indica uma adição (ou suplemento: a conjunção aditiva “e”) e a última (“*danza*”) resume/impulsiona toda a concepção criativa do eixo como dança de significantes, como uma movimentação de suplementos ou, mais especificamente, uma dinamização engrenada pelo descentramento.

Com efeito, essa multivocidade faz-se o elemento básico da obra (uma espécie de célula motriz), que se torna um *leitmotiv*, e se amplifica até atingir o próprio conceito estrutural da obra, composta de 50 “cantares”, entre os quais apenas o primeiro e o último são fixos, sendo os demais permutáveis, o que confere à leitura da obra um caráter indeterminado. Embora possa parecer contraditória a determinação de eixos em uma estruturação descentrada, no projeto de Campos esses “formantes” inicial e final reforçam-lhe o descentramento axial, já que tanto o formante *e começo aqui* quanto o formante *fecho encerro* destacam as noções de início e fim para, por meio de um processo de “paradoxalização”, quebrar a relação dicotômica fundamental de uma estruturação centrada, fundindo os opostos em um oximoro, figura na qual os contrários coexistem e cuja função na obra é a de retroalimentá-la *ad infinitum*. Com efeito, poder-se-ia, a título de metaforização, considerar o movimento do oximoro dinamizável como a dinâmica da fissão nuclear de hidrogênios a partir da qual (conforme a visão física da criação do Cosmos através do big bang) se adensam todas as partículas do Universo.

A esse respeito, chamamos a atenção para que, desde a capa de *galáxias*, destaca-se uma espiral de significantes que se mobilizam a partir de um perpétuo móbil em que uma relação de fonemas (de sons básicos) faz-se um eixo (um centro provisório) ao redor do qual se irradiam palavras, frases... (constelações). Esses eixos se multiplicam indefinidamente,

---

<sup>7</sup> Como no texto *galáxias* não há numeração das páginas, utilizaremos algarismos romanos para numerar o trecho referido, considerando-se que as *galáxias* são formadas por 50 trechos. Todas as citações aqui referidas advêm da mesma edição: CAMPOS, Haroldo. *galáxias*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.

substituem-se (ou suplementam-se) uns aos outros como uma dança **organizada**. A título de exemplificação – do modo de operar essa dança –, atentemos para que na sequência

[...] e **nada** e **néris** e **reles** e **nemnada** de **nada** e **nures** de **néris** de **reles** de **ralo** de **raro** e **nacos** de **necas** e **nanjas** de **nullus** e **nures** de **nenhures** e **nesgas** de **nulla res** e **nenhumzinho** de **nemnada** **nunca** pode ser **tudo** pode ser **todo** pode ser **total** **tudossomado** **todo** somassuma de **tudo** **suma** **somatória** do **assomo** do **assombro** [...]" (I)

o jogo dinâmico entre os fonemas /n/ e /h/ faz-se provisoriamente o centro ao redor do qual o trecho se irradia, sendo, contudo, substituído pela relação fonêmica /t/ e /s/. Nesse exemplo, evidencia-se que o modo mais comum (embora não seja o único) de enfatizar uma relação axial de fonemas é a repetição. Em música, o uso da repetição avultou-se sobretudo após a queda do sistema tonal. Não havendo mais uma nota (um som) que fosse um centro predeterminado (e, por consequência, a partir do qual se processasse toda uma gama de relações também predeterminadas), a repetição de um som tornou-se uma forma eficaz de estruturar organizações descentradas.

Dentro desse procedimento concreto de composição, diversos recursos lhe estimulam a dinâmica. Destaquemos alguns deles:

1) Decoração: “[...] essa cidade de **ócios** petrificados de **cios** petrificados de vidas de **viços** de **vícios** petrificados [...]”(XI) Nessa sequência, observa-se o recurso de decoração (**ócios** ↔ **cios**; **viços** ↔ **vícios**), que é, em uma tradução poética de recursos musicais, o acréscimo de grupos significantes a uma relação fonêmica básica. Esse recurso faz-se extremamente produtivo em *galáxias*. Outros exemplos: “[...] **ler** e **reler** e **retroler** como **girar** **regirar** **retrogirar** [...]” (XIII), “[...] o **desânimo** espanca o **pânico** e remaina o **ânimo** [...]”(XIII) (nesse caso, há uma variação de “**ânimo**” em “**pânico**” sustentada pelo /m/ subsequente em “**remaina**”). Realçemos que esse recurso, em poesia, pode ser realizado de forma extremamente prolífica na variação de acréscimos prefixais e sufixais: “[...] **velhas** **velhagem** **velharia** **revelha** [...]”(XVIII)

2) Inversão: “[...] o **ovo** do **vo** [...]”(CAMPOS, 2004, XXI) (observar a habilidade de Campos ao realizar uma inversão em que a mesma sequência fonêmica está invertida simetricamente); “[...] **entrandosaindo** sentando **saindoentrando** [...]”(XXII) (inversão não simétrica).



3) Aumentação: “[...] mas a **conversa** fiada da rua esfia fia versa farrapa esfarpa **com versa** [...]” (XIV) Esse recurso, explicitamente rítmico, alarga uma célula fonêmica. É digna de nota a mestria com que Haroldo de Campos se utiliza dele: “[...] agora **pause** agora **espere** agora **pare** [...]” (26) (atentar para que a célula “pare” foi alargada de maneira que o advérbio “agora” foi posto no eixo desta célula significante).

Dessa forma, a partir de um processo descentrado com base no *significante*, e tendo como mônada compositiva o oximoro multívoco, podemos ler as *galáxias* através da visualização de procedimentos musicais extremamente produtivos no texto. Os recursos destacados (decoração, aumento e inversão) são apenas uma breve exemplificação de um incomensurável manancial passível de ser ativado por tal perspectiva.

### 3 CONCLUSÃO

Ao se afirmar ter a dança haroldiana base no *significante*, não deixamos de ter em mente que desde a vasta teorização da poesia concreta até seus últimos trabalhos teóricos e criativos, Haroldo de Campos sempre enfatizou o foco no signo em sua inteireza, donde interpretarmos que a dança galáctica de significantes não se dá em detrimento do significado, mas seu impulso se dinamiza justamente em uma tensão não dicotômica. Eis a “energia” que, com efeito, substancia vigorosamente esse texto. A fim de visualizarmos-la (e esse é um exemplo entre diversos possíveis), atentemos para que na sequência destacada – como elucidação do recurso “aumentação”: “[...] agora **pause** agora **espere** agora **pare** [...]”, Haroldo de Campos não só alarga uma célula significante (“pare”), o que seria um recurso meramente significante, mas também aloca no exato eixo do alargamento a palavra “agora”, formando o par “pare agora” em que “agora” se faz centro de “pare”, referência à quebra da linearidade temporal e foco no redimensionamento de um “não-tempo poético” (já que um agora desvinculado de antes ou depois é paradoxal). Isso só é possível utilizando-se das tensões entre significantes e significados, o que Haroldo de Campos competentemente faz, gerando a energia impulsionadora da dança das *galáxias*.

Assim, considerando o signo em sua inteireza (ou seja, não nos restringindo ao campo semântico), esse estudo abre a possibilidade de se investigarem procedimentos básicos do processo de organização de *galáxias* em diálogo com os expedientes composicionais postos em ênfase a partir da sistematização de estruturas musicais descentradas.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005

BAKHTIN, Mikhail. *Procedimentos da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BUKOFSER, Manfred. *La música em la época barroca: de Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta; textos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *A Arte no Horizonte do Provável*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Mirian Chnaiderman; Renato Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Pedro Leite Lopes; Pérola da Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Marx, Freud. In: MOTTA, Manoel Barros de. (Org.) *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000 (Ditos e escritos II).

KOSTA, Stephan; PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music*. 4. ed. New Jersey: Englewood Cliffs, 1990.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Prefácio e tradução de Marden Maluf. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

