

**TRAVESSIAS: MUSICALIDADE NA POESIA DE WILLIAM BLAKE
A MELOPOÉTICA COMO SUPORTE DE ANÁLISE EM POEMAS DE
CANÇÕES DA INOCÊNCIA E DA EXPERIÊNCIA**

Raquel Lacerda Clemente Pereira (Colégio Anglo Americano de Volta Redonda)

Maria da Conceição Vinciprova Fonseca (UniFOA)

RESUMO: Desde a Antiguidade Clássica, as artes foram entendidas como complementares: a poesia, a música, a dança, a pintura e o teatro eram estudados, apresentados e fruídos em um mesmo contexto. Atualmente, a complexidade do conhecimento levou à percepção de que os estudos precisam ter limites plásticos, flexíveis, de modo a permitir melhor compreensão do objeto estudado, que nunca estará totalmente isolado por limites rígidos, mas apresenta interfaces com outros saberes. O reconhecimento dessas ligações permite dar conta da realidade a ser investigada, que outrossim ficaria confinada à visão possível pelo ângulo de observação oferecido por um determinado campo de conhecimento. Trabalhando na temática da convergência entre as artes, especificamente entre poesia e música, este trabalho tem por objeto de estudo a musicalidade na poesia de William Blake, visando investigar os motivos pelos quais essa poesia tem sido musicada em diferentes períodos e estilos. Foi feita uma análise de poemas das *Canções da Inocência* e *Canções da Experiência*, seguindo parâmetros definidos pela Melopoética, disciplina que pretende investigar a relação entre a música e os estudos literários, aproximando seus respectivos discursos. Na análise, foram traçados paralelos entre música e poesia, de modo a permitir uma reflexão sobre o que teria promovido a travessia de aproximação entre aquelas artes, fato que tem levado a obra de Blake a viajar por tempo e espaço para inspirar compositores e/ou poetas dos mais diversos gêneros. Os resultados evidenciam o entrelaçamento entre poesia e música na obra investigada, identificando as características que favoreceram esse encontro. A multiplicidade de estilos e formas, também utilizados em uma composição musical, bem como os ritmos dos versos e os temas abordados, podem ter facilitado a utilização da obra do poeta como exemplo e/ou inspiração, assegurando sua renovação através do espaço e do tempo.

Palavras-chave: Música. Poesia. William Blake. Melopoética.

Música e poesia

A linguagem mostra a aproximação entre música e poesia: fala-se em musicalidade da poesia, poética musical, frase musical, poema sinfônico, entre outros termos. No caso da canção, palavra e música chegam mesmo a se fundirem.

A sonoridade e o ritmo presentes em cada palavra são o ponto de partida para a musicalidade da poesia e, por extensão, da literatura (OLIVEIRA *et al.* 2003, p. 9). A disposição de consoantes e vogais constrói para cada palavra uma sonoridade particular, com os consequentes efeitos. A variação na tonicidade das sílabas, que se alternam fracas ou fortes, marca o ritmo das palavras. Palavras como zumbir, farfalhar e tilintar imitam os sons aos quais se referem, criando onomatopeias. É evidente a inter-relação entre música e poesia, ainda que ambas mantenham suas especificidades.

Desde a Antiguidade, a inter-relação entre as artes sempre foi de grande interesse para os estudiosos do fenômeno estético. Dança, canto e poesia constituíam uma obra de arte global (OLIVEIRA 2002, p. 10). Desde então, as propriedades musicais da palavra vêm sendo estudadas, incluindo o desempenho do orador: cuidados com a fala, tais como a entonação, a intensidade, a velocidade, as pausas etc. A musicalidade das palavras se concretiza pela leitura em voz alta e pela declamação. Porém, o conceito de literatura foi se afastando da oralidade e está intimamente associado ao suporte do livro e à leitura silenciosa e solitária (OLIVEIRA 2003, p. 9-10).

Na Grécia da Antiguidade Clássica, a poesia lírica, como o nome sugere, era acompanhada pela lira, porém havia outras formas de acompanhamento, como a flauta, além de poemas feitos para serem apresentados com música e dança. Portanto, a música nasceu associada à poesia, e só mais tarde desenvolveu-se a música instrumental (OLIVEIRA *et al.* 2003, p. 10). Podemos entender melhor essa integração das linguagens artísticas se pensarmos nos shows de música popular contemporâneos, em que se associam canto, poesia, música e dança.

Na Alta Idade Média encontramos a poesia trovadoresca, em que os poemas criados pelos trovadores e menestrelis eram todos cantados. Os poemas tinham cada um sua melodia correspondente e vieram a ser chamados de “canções”. As canções trovadorescas constituem, efetivamente, o caso mais evidente de poesia literária em ponto de convergência com a música (RENNÓ, *in* OLIVEIRA *et al.* 2003, p. 50).

De acordo com Barbeitas (2007, p. 30), poesia e música, artes-irmãs, só foram separar-se depois de muito tempo, após a invenção da escrita e, sobretudo, da imprensa. Contudo, tanto a poesia quanto a música guardam resquícios uma da outra. As figurações de som, a acentuação regular dos versos em um soneto, as repetições de estruturas e os ajustes na prosódia poderiam ser uma prova da presença da música na literatura. Por outro lado, a organização da melodia em frases e períodos, a divisão de

uma peça em introdução, desenvolvimento e conclusão, a notação musical, a tentativa de se representar e de narrar através de sons, poderiam ser marca que a literatura deixou na música (BARBEITAS 2007, p.46).

A questão de musicalidade está desde sempre ligada à literatura inglesa, que começou a se desenvolver em fins do século VII ou princípios do século VIII, quando encontramos as primeiras manifestações anteriores às das outras literaturas europeias, destacando-se a poesia épica *Beowulf*. Segundo Borges (2006, p.11), esta epopeia possui mais de 3.200 versos e sua musicalidade se faz por meio de aliterações. O autor informa que o inglês antigo era de som mais aberto e mais sonoro que o atual, de caráter eminentemente vocálico.

Assim, não deve ser estranho nos referirmos à musicalidade do poema ou ao caráter poético ou lírico de uma obra musical. Essas são metáforas necessárias quando queremos falar sobre uma ou outra arte.

William Blake, o poeta da travessia

Na Europa do final do século XVIII, entre o período pré-romântico e o período romântico da literatura inglesa, encontramos em William Blake, homem de interesses diversos que se notabilizou como poeta, gravador e desenhista, um exemplo da delicada relação entre música e poesia.

Sua obra serviu de inspiração e foi musicada por diversos compositores do período moderno, tais como William Bolcom, Larry Bell, Allen Ginsberg, Vaughan Williams e Finn Coren, e em diferentes estilos musicais, como o pop rock, rock progressivo e punk, entre outros. No Brasil, inspirou Vinícius de Moraes, nos poemas *O leão* e *Girassol*, de *A Arca de Noé*.

Conforme Sorbini e Carvalho, nos comentários da tradução de *Canções da Inocência* e *Canções da Experiência*, o escritor Aldous Huxley, autor de *Admirável Mundo Novo* e *As Portas da Percepção*, inspirou-se, para a composição da última, em uma passagem da obra *O Matrimônio entre o Céu e o Inferno*, de Blake. Também o letrista e poeta Jim Morrison deu o nome *The Doors* à sua banda em alusão à mesma passagem. (Blake 2005, p.12-13).

Entre a música e a poesia: a obra de Blake

Dentre toda a sua obra, é em *Canções da Inocência* e *Canções da Experiência*, publicadas entre 1789 e 1794, que podemos observar, já no título, uma tentativa de

compor “canções” na forma escrita, ou seja, capturar, por meio das palavras, os ritmos, a sonoridade e a espontaneidade da voz cantada.

Influenciado inicialmente pelos escritos do pensador sueco Swedenborg (1688-1772), Blake enfoca nas Canções a situação política, social e cultural do seu tempo, sob uma perspectiva transcendental da existência humana (STEIL 2005, p. 272).

Segundo Coutinho e Gonçalves nos seus comentários da tradução de *Canções da Inocência e Canções da Experiência*, William Blake cantava suas Canções em saraus literários da sua época, embora não existam registros ou partituras dessas possíveis composições (BLAKE 2005, p. 19).

Blake estava atento à música folclórica do seu país, pois os poemas foram compostos em formas variadas tais como baladas, hinos e canções de ninar ou de crianças (*nursery rhymes*), ricos em imagens pastorais, linguagem simples, repletos de simetrias internas, extremamente musicais. Também se assemelham às obras didático-religiosas, muito comuns naquele tempo (VISIOLI 1993, p.12). Questiona-se se a ideia de escrever “canções” através de palavras pode ter sido orientada pelo olhar irônico do poeta sobre os hinos moralizantes para crianças, publicados em sua época (STEIL 2005, p. 273).

Melopoética

Nos comentários iniciais da obra *Music and text: critical inquiries*, Steven Paul Scher (1992, p. xiii) atenta para o impacto profundo, nas últimas décadas, da interdisciplinaridade sobre os estudos humanísticos, o que estimulou críticas inovadoras. Como resultado, muitos estudiosos começaram a investigar a validade das tradicionais premissas disciplinares, reformulando objetivos e tendências interpretativas de suas próprias disciplinas em relação a outros campos, cruzando, assim, fronteiras disciplinares. No início, a atenção dos acadêmicos voltou-se às inter-relações entre a Literatura e as Artes Visuais. No entanto, os estudos músico-literários tornaram-se um campo cada vez mais respeitado e buscado pela pesquisa interdisciplinar. Para sistematizar tal pesquisa, Scher (op. cit.) oferece a Melopoética, termo por ele cunhado com a junção dos vocábulos gregos *melos*, canto, e *poiétikes*, o que está relacionado às aulas de Aristóteles sobre poesia e arte. O objeto de estudo da Melopoética é a inter-relação entre a música e a literatura.

Na Antiguidade Clássica havia uma vinculação essencial entre as artes, em que dança, canto e poesia constituíam uma única expressão artística. Há as metáforas

célebres, atribuídas por Plutarco a Simônides de Ceos: a pintura é poesia muda, a poesia, pintura falante, a arquitetura, música congelada (OLIVEIRA 2002, p.9).

A aproximação entre música e literatura é ainda mais justificada, pois partilham do mesmo material básico, o som. A poesia sempre utilizou figuras de som, tais como aliterações, assonâncias e onomatopeias, para criar uma sonoridade e, conseqüentemente, dar maior musicalidade ao texto. Também faz uso de ritmo e métrica, que incluem acentuação tônica, a rima e pausas expressivas. A sonoridade e o ritmo presentes em cada palavra são o ponto de partida para a musicalidade da poesia e, por extensão, da literatura. O impacto da música sobre a literatura é mais profundo e abrangente que o das artes plásticas, pois as qualidades acústicas de sílabas, palavras e frases, assim como as propriedades sonoras das locuções verbais, são apreciadas como fenômenos essencialmente musicais (OLIVEIRA *et al.* 2003, p.20).

Barbeitas (2007, p. 56) nota que o desenvolvimento das formas e dos procedimentos de composição musical no Ocidente — o que entendemos como “música” ou “linguagem musical”— é inseparável do modelo linguístico (literário, poético, retórico), tanto na música vocal como na instrumental, prática que surgiu durante o Renascimento. A transposição das melodias cantadas, cujos sentido, estrutura e dimensão eram dados pelo texto, serviu posteriormente de modelo para as variações e improvisações na música instrumental. Mais tarde, devido ao aperfeiçoamento da escrita musical, a música passou a ser considerada uma linguagem específica, regida por um sistema de notação independente, com leis próprias de funcionamento.

Em artigo sobre leituras intersemióticas, Oliveira (2001, p. 293-308) esboça uma mini-história da aproximação entre música e literatura, cujos esforços sistemáticos remontam ao século XVII. Oliveira afirma que o momento crucial para o entrelaçamento entre música e literatura iniciou-se no Romantismo. Para muitos românticos, a palavra de ordem era a sinestesia, que consiste em aproximar, na mesma expressão, sensações percebidas por diferentes órgãos dos sentidos. Surgiram várias metáforas visando o rompimento das barreiras entre as artes: música verbal, pintura tonal, orquestração de cores e planos sonoros. As obras de E. T. A. Hoffman tornaram-se leituras favoritas do grande público e inspiraram compositores como Wagner, Tchaikovsky, Hindemith e Offenbach a criarem suas óperas e balés.

Oliveira, em sua obra *Literatura e Música* (2002), apoiada em Scher e com a finalidade de delinear o campo melopoético, bem como suas linhas de pesquisa, resumiu

essa área de estudo em três campos: literatura e música, literatura na música e música na literatura.

Literatura e música refere-se às criações mistas que incluem, simultaneamente, o elemento verbal e o musical, como é o caso da ópera, do drama musical, do lied, entre outros.

Literatura na música refere-se aos estudos literário-musicais que usam a literatura como suporte ou inspiração para a criação de uma obra musical. É o caso da Música Programática e do Poema Sinfônico. Um exemplo bem conhecido no meio artístico é o poema de Mallarmé, *L'après-midi d'un faune*, que foi musicado por Debussy e coreografado por Nijinski.

Música na literatura refere-se aos estudos músico-literários que são de grande interesse para a literatura e, conseqüentemente, para o presente estudo. Termos utilizados, tais como “música de palavras”, “música verbal” e “estruturação musical” são metáforas que mostram as características musicais existentes na literatura e no texto poético. Estes estudos, certamente os mais numerosos desse campo disciplinar, baseiam-se em eventuais analogias estruturais entre obras musicais e literárias, buscando nas diversas formas musicais (tema e variações, sonata, fuga etc.) ou nos procedimentos composicionais (contraponto, harmonia, polifonia etc.) modelos e referências para a análise e a interpretação da obra literária.

Análise

Segue a análise, à luz da Melopoética, de poemas selecionados das *Canções da Inocência* e *Canções da Experiência*. A seleção foi baseada em algumas análises críticas já existentes, bem como nos poemas mais conhecidos e em alguns que já foram musicados. Também foi levado em consideração o mesmo tema abordado tanto nas *Canções da Inocência* quanto nas *Canções da Experiência*, de maneira oposta, mas complementar. Visioli (1993, p.16) sugere que as duas obras sejam lidas em conjunto, por perceber maior validade como a reprodução de “estados contrários do espírito humano”.

À primeira vista, os poemas das *Canções da Inocência* e *Canções da Experiência* parecem direcionados para crianças, porque apresentam, na sua maioria, métrica regular, o que caracteriza o ritmo das canções infantis, das canções folclóricas e das canções de ninar, favorecendo um balançar do corpo. O vocabulário é simples e, com as aliterações e assonâncias, bem como as repetições e as rimas emparelhadas, dão

maior sonoridade e musicalidade ao poema, facilitando a memorização do texto. O mesmo acontece nas cantigas de roda e nos jogos musicais, que contam com a ajuda da melodia para serem cantados a qualquer momento, por ser mais fácil lembrar um elemento musical do que a letra de uma canção. Segundo Visioli (1993, p.12), essas características se assemelham às das obras didático-religiosas, muito comuns naquele tempo, principalmente no que se refere ao estilo dos hinos religiosos de Isaac Watts (1674 – 1748), conhecido por ter introduzido uma nova maneira de transcrever os Salmos Bíblicos em versos, mais fáceis de serem memorizados, para serem cantados nos serviços religiosos. Mas apesar da associação de características infantis, também encontramos aspectos adultos, tais como o domínio da forma e os temas, que apresentam a simplicidade da vida no campo e da natureza, porém carregados de simbolismo religioso.

O poema de abertura das *Canções da Inocência, Introduction*, consiste no relato simbólico de como Blake escreveu, por meio do elemento romântico e religioso da “inspiração”, a sua obra, conforme também observa Visioli (1993, p.13). O elemento musical se encontra presente na figura central de *Introduction*, um flautista que recebe três ordens de uma criança: primeiro, deve tocar as canções na sua flauta, depois, cantá-las, e por último, escrevê-las, para alegrar as crianças.

*Piping down the valleys wild
Piping songs of pleasant glee
On a cloud I saw a child.
And he laughing said to me.*

*Pipe a song about a Lamb:
So I piped with merry cheer,
Piper pipe that song again—
So I piped, he wept to hear.*

*Drop thy pipe thy happy pipe
Sing thy songs of happy cheer,
So I sung the same again
While he wept with joy to hear.*

*Piper sit thee down and write
In a book that all may read—
So he vanish'd from my sight,
And I pluck'd a hollow reed.*

*And I made a rural pen,
And I stain'd the water clear,
And I wrote my happy songs,
Every child may joy to hear*

O poema está dividido em cinco estrofes, a primeira e a quarta com padrão de rima *abab*, enquanto as segunda, terceira e quinta estrofes utilizam padrão *abcb*. A métrica regular, tetrâmetro, com acentos cuidadosamente distribuídos e repetições estratégicas facilita a memorização e o uso didático. O efeito é algo monótono, como se

fosse uma composição musical em tempo quaternário com quatro semínimas em cada compasso.

A construção semelhante à empregada na composição musical está presente neste poema, em que podemos observar a técnica denominada Tema e Variação. Para a teoria musical, tema é a ideia musical que serve de ponto de partida para uma composição, como sonata, sinfonia e fuga, entre outras. Quando o tema, ao longo da composição, sofre acréscimos e/ou reformulações, tais como alterações no ritmo, tonalidade, acompanhamento, estas constituem as variações. Conforme salienta Oliveira (2002, p.119), a variação do tema na poesia consiste geralmente na mudança do tempo verbal ou da categoria gramatical da palavra-chave do poema.

O poema tem início com uma ação: *piping down*. Nas duas primeiras estrofes, incluindo também o primeiro verso da terceira e da quarta estrofes, Blake utiliza a variação com a mudança do tempo verbal de *to pipe* (*piping, pipe, piped*), e também a mudança da categoria gramatical, de verbo (*to pipe*) para substantivo (*the piper*). Depois encontramos a mudança do verbo *to pipe* para *to sing*, quando, ao invés de tocar, o flautista irá cantar as mesmas canções tocadas na flauta (*I sung the same*). Observamos também a mudança do tempo verbal (*sing, sung*) e da categoria gramatical (*song*). Por fim, o flautista vai escrever as canções. Blake utiliza a repetição do conectivo *and* do pronome pessoal *I*, enfatizando uma progressão nas ações que devem ocorrer para que efetivamente as canções possam ser escritas (*And I pluck'd a hollow reed, and I made a rural pen, and I stain'd the water clear, and I wrote my happy songs*), o que se assemelha, em música, a uma coda (“cauda”, em italiano), cujo propósito é servir de remate à composição, proporcionando uma sensação conclusiva.

Podemos observar que as aliterações utilizadas: *piping, pipe, piper, piped*, aproximam-se da articulação utilizada para se tocar flauta de Pã, que era geralmente utilizada pelos pastores. Também as aliterações *song, sing, sung* imitam um assobio, como o do flautista que, após tocar as canções, as canta.

Contrastando com *Introduction das Canções da Inocência*, temos *Introduction das Canções da Experiência*.

Neste poema, a figura do Bardo representa aquele que tudo vê (passado, presente e futuro), como os profetas bíblicos. A voz poética é madura, não há mais o pastor simples que canta, escreve canções e as toca na flauta.

*Hear the voice of the Bard!
Who Present, Past, and Future sees;
Whose ears have heard
The Holy Word
That walk'd among the ancient trees,*

*Calling the lapsed Soul,
And weeping in the evening dew;
That might control
The starry pole,
And fallen, fallen light renew!*

*“O Earth, O Earth, return!
Arise from out the dewy grass;
Night is worn,
And the morn
Rises from the slumberous mass*

*Turn away no more
Why wilt thou turn away?
The starry floor,
The wat'ry shore,
Is given thee till the break of day.”*

O poema está dividido em quatro estrofes de cinco versos, esquema de rima *abaab*, com rima mais complexa indicando maior sofisticação do que a rima em *Introduction* de *Canções da Inocência*. A métrica é irregular e no primeiro verso temos um trímetro, no segundo e no quinto versos, um tetrâmetro e no terceiro e quarto versos, um dímetro. Podemos dizer que Blake fez uma variação da Balada Stanza, uma forma também utilizada em música em que, ao invés de um terceiro verso com três pés, utilizou dois versos mais curtos, com dois pés, que precedem o quinto verso, talvez com a intenção de, rompendo o ritmo da leitura, forçar um estranhamento e prender a atenção do leitor e do ouvinte, dando-lhes a chance de tomar consciência do alcance e significado das imagens complexas do poema.

O poema *Introduction* das *Canções da Experiência* difere dos outros poemas de Blake porque, pelo caráter profético, talvez deva ser declamado, como se anunciando uma profecia, ao invés de “cantado” como os outros poemas. Diversos compositores e poetas modernos musicaram poemas de Blake, entre eles Allen Ginsberg (1926-1997), que musicou o *Introduction* das *Canções da Experiência* utilizando apenas um harmônio indiano para fazer uma base harmônica e entoou o poema como um mantra.

Considerações finais

Investigamos neste trabalho como ocorre a relação entre música e poesia na obra de Blake, a fim de conhecer os motivos que podem ter facilitado a travessia intersemiótica que levou sua poesia a ter sido musicada em diferentes períodos e estilos.

Partimos da História, que mostra ter existido desde a Antiguidade, entre os estudiosos do fenômeno estético, um grande interesse na inter-relação das artes, e seguimos apresentando fatos que demonstram como, desde então, as propriedades

musicais da palavra vêm sendo estudadas, como por exemplo, a exploração dos recursos fônicos próprios da linguagem verbal, base da ligação entre poesia e música. Imagens acústicas como assonância, consonância, aliteração e onomatopeia, além de ritmo e métrica, acentuação tônica, rima e pausas expressivas, evidenciam a inter-relação da poesia com a música, que parecem complementar-se, embora mantendo suas especificidades.

Usamos a poesia de William Blake, mais notadamente as *Canções da Inocência* e *Canções da Experiência*, como exemplo da delicada relação entre música e poesia. O poeta compôs “canções” na forma escrita, ou seja, procurou capturar por meio das palavras os ritmos, a sonoridade e a espontaneidade da voz cantada. Os poemas também foram compostos nas mais variadas formas, tais como baladas, hinos e canções de ninar, ricos em imagens pastorais, de linguagem simples, repletos de simetrias internas e extremamente musicais, sugerindo que Blake estava atento às canções folclóricas de seu país.

As informações apócrifas, quase lendas, motivo de conversas nas rodas de amigos em que se dizia que Blake cantava seus poemas em saraus literários, ganham força e credibilidade quando, à luz da Melopoética, encontramos nos poemas elementos constitutivos da linguagem musical.

A Melopoética, por sua vez, tem-se mostrado uma ferramenta poderosa nas pesquisas que envolvem as inter-relações de música e literatura. Nas últimas décadas, a interdisciplinaridade teve um impacto profundo sobre os estudos humanísticos, o que estimulou estudiosos e críticos a reformularem objetivos e tendências interpretativas de suas próprias disciplinas, com vista a possibilidades apresentadas por conhecimento vindo de outros campos disciplinares. Com relação aos estudos músico-literários, o impacto da música sobre a literatura é profundo e abrangente, devido às propriedades sonoras das palavras que são apreciadas como fenômenos essencialmente musicais, ou seja, a aproximação entre música e literatura é justificada porque partilham do mesmo material básico, o som.

Mostramos que a Melopoética, em uma de suas linhas de pesquisa, utiliza eventuais analogias estruturais entre obras musicais e literárias, buscando nas diversas formas musicais (tema e variações, sonata, fuga etc.) ou nos procedimentos composicionais (contraponto, harmonia, polifonia etc.) modelos e referências para a análise e a interpretação da obra literária.

Com as análises feitas nesta coleção de poemas de William Blake, realizadas à luz de ferramentas da Melopoética, pudemos ver claramente a multiplicidade de estilos e formas (baladas, hinos e cirandas infantis), que também são utilizados numa composição musical, bem como os ritmos de seus versos e os temas por ele abordados, que ainda hoje motivam as obras de compositores e músicos de diferentes períodos e estilos da música contemporânea, inclusive a brasileira. São muitos os que usam, como exemplo e/ou inspiração, os poemas do poeta de maneira criativa, como é o caso de Vinícius de Moraes, citado neste trabalho.

Consequentemente, acreditando que os objetivos propostos tenham sido alcançados, o trabalho aqui apresentado deve motivar diferentes investigações da obra de William Blake, além de divulgar e propor a utilização da metodologia aqui aplicada para o estudo comparativo de obras de outros poetas que possuam a mesma expectativa, ou característica, de travessia entre Música e Literatura.

Referências

BARBEITAS, Flávio Terrigno. **A música habita a linguagem: teoria da música e noção de musicalidade na poesia.** 2007. 100 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Belo Horizonte, 2007.

BENNETT, Roy. **Forma e estrutura na música: cadernos de Música da Universidade de Cambridge.** Rio de Janeiro: Jorge Zaar, 1986.

BLAKE, William. **Canções da Inocência e da Experiência.** Edição bilíngue. Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

_____. **Canções da Inocência e da Experiência: os dois estados contrários da alma humana.** Edição bilíngue. Tradução de Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho. São Paulo: Disal, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **Curso de Literatura Inglesa.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução para o português do metro de balada inglês.** Fragmentos. Florianópolis: n. 34, p. 25-33, 2008.

BURGESS, Anthony. **English Literature**. Longman Group UK Limited, 1990.

COLE, Richard & Schwartz, Ed. **Virginia Tech multimedia Music Dictionary**. Blacksburg: Virginia Tech, 2012. Online at www.music.bt.edu/musicdictionary/ Viewed on Nov 25, 2015.

LONGMAN Dictionary of Contemporary English. Online at <www.ldoceonline.com>. Viewed on Aug 31, 2015.

MORAES, Vinícius. **A Arca de Noé**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1970.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Leituras Intersemióticas: A contribuição da Melopoética para os estudos culturais. **Cadernos de Tradução**. UFSC. n.7, p. 293-308, 2001.

_____. **Literatura e Música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro et al. **Literatura e música**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SCHER, Steven Paul (org.). **Music and text: critical inquiries**. Cambridge University Press, 1992.

STEIL, Juliana. Resenhas de Tradução: Canções da Inocência e da Experiência – Revelando os dois estados opostos da alma humana de William Blake, Tradução de Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves. **Cadernos de Tradução**. UFSC, n.15, 2005.

VISIOLI, Paulo. **William Blake: poesia e prosa selecionadas**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.