

A MELOPOÉTICA: DIFERENÇAS E SEMELHANÇAS EM A FORÇA DO DESTINO, DE NÉLIDA PIÑON.

Maria Inês de Moraes Marreco¹

RESUMO:

*Este trabalho aborda comparativamente o romance **A força do destino**, de Nélida Piñon e a ópera do mesmo nome, de Giuseppe Verdi, a partir da ressonância entre dois sistemas semióticos. Ocupa-se da análise das semelhanças, combinações e jogos diversos de intertextualidade, além de ressaltar a preocupação da autora com a elaboração literária. Pretende, pois, identificar de que forma Nélida Piñon trabalha com apropriações, estilizações, paráfrases, inversões, deslocamentos, etc, na montagem literária-parodística-musical de seu texto.*

PALAVRAS CHAVE: Nélida Piñon, Literatura, Música, Ópera e Intertextualidade.

Introdução

Este estudo busca analisar a ressonância entre dois sistemas semióticos. No caso em questão, trata-se de uma relação entre o romance **A força do destino**, de Nélida Piñon e a ópera do mesmo nome de Giuseppe Verdi.

A apropriação aqui proposta – da ópera e do romance – ilumina nossa leitura, já que faz ressaltar semelhanças, combinações e jogos diversos de intertextualidade.

As reflexões referentes a esse assunto ancoram-se na chamada melopoética cultural – associação de conceitos musicais com elementos literários e socioculturais.

Ao propormos a análise de uma vertente que se constrói a partir de associações possíveis entre a literatura e a música, a melopoética, acreditamos que, uma estética intersemiótica, ao sublinhar diferenças e semelhanças, contribuirá para a investigação da natureza específica de cada arte e do fenômeno estético em geral. Além de representar a possibilidade do encontro de algumas respostas para várias das incertezas e rupturas da arte contemporânea.

Embora não tenhamos como intuito esgotar questões referentes à especificidades dos discursos operísticos e literários, não deixaremos de levar em conta tais especificidades.

O estudo aqui proposto pretende apoiar-se no método comparativo, dando ênfase ao jogo simultâneo de parentescos e transformações, semelhanças e diferenças, que pode ser percebido no texto de Nélida Piñon.

Procuramos conduzir o diálogo intersemiótico entre o romance **A força do destino** e a ópera do mesmo nome, passando pela intensificação dos efeitos de desnudamento, de desreferencialização e de espetaculização das duas obras.

¹ Universidade Federal de Minas Gerais – POSLIT
www.mimarreco.yahoo.com.br

Ao tomarmos a ópera como elemento básico da construção do texto de Nélida Piñon, consideramos necessário fazer uma retrospectiva até as fontes deste gênero, ainda que sem pretender uma abordagem total, para que se possa esclarecer o desenvolvimento de sua estrutura.

A ópera nasce no berço de civilização ocidental, a Grécia Antiga. Sabe-se que a maioria das apresentações teatrais da Antigüidade eram entoadas e cantadas, principalmente as partes do coro. Para as **Poéticas da Idade Média**, segundo Magnani: “..., a arte era valorizada somente quando colocada a serviço de Deus, sendo que Plotino já considerava a música um dos caminhos para o êxtase religioso, isto é, para a transcendência mística”. (MAGNANI, 1996, p.55).

Diz ainda Magnani que a música e a poesia viveram em condição de simbiose: líricos e trágicos, gregos e romanos compunham músicas para suas próprias criações poéticas. Entretanto, à música era reservado um plano inferior, no qual ela se limitava a marcar ou ampliar os valores fônicos da palavra. A música era inconcebível sem o texto, não possuía condições para viver como expressão autônoma. Sua função era, pois, valorizar as profundas ressonâncias da palavra na consciência do ouvinte.

A união entre canto e teatro, segundo se tem notícia, se deu através da tragédia grega (século V a.C.), pelo canto coral em honra de Dionísio. Sua origem é relacionada à mimese. É a figura do coro que comenta a ação e as personagens. É interessante ressaltar que inúmeras óperas se valem de temas procedentes da literatura e da mitologia gregas. Daí que, a primeira ópera moderna, Dafne, de Jacopo Peri, encenada pela primeira vez em 1597, tenha tido seu libreto inspirado na figura mitológica da ninfa Dafne, (primeiro amor de Apolo, deus do canto e da lira).

Depois da Grécia, a França e os Países Baixos, no século XI, renunciaram a ópera moderna. A princípio eram os dramas simbólicos acompanhados de música gregoriana, peças encenadas nas igrejas que ilustravam o calendário litúrgico, operísticos por natureza, principalmente quando usavam órgão e solista. Mais tarde, essas peças foram se transformando, cada vez mais teatrais e menos religiosas, pois nelas foram incluídas as figuras de demônios obscenos que, por se tornarem populares, obrigaram a Igreja a levar os espetáculos para a praça pública.

Entretanto, mesmo como prenúncio do discurso operístico, na ordem da *performance* e da encenação, nem os espetáculos litúrgicos medievais, nem as praças públicas foram capazes de apresentar uma união perfeita entre o acorde musical e o gesto teatral. Faltava a palavra. E só a associação da palavra à música produziria a mágica que daria sustentação à cena dramática, na ópera.

A ópera, tal como a conhecemos agora, origina-se de um impulso intelectual do humanismo. Surge na Itália, no começo do século XVII. E, apesar de ser precedida por diversas formas religiosas ou profanas que uniam música e teatro, isto é, gesto musical e gesto teatral, os artistas do Renascimento, só viriam a conseguir realizar sua suprema ambição, a do recitar cantando, quando conseguissem que a força da música fosse submetida a um texto que a valorizasse.

Coube à Itália mostrar as premissas do mundo moderno da música, criando a literatura instrumental desligada de imitações de natureza literária. Isto é, de um lado, a música pura, vivendo dos seus próprios conteúdos estruturais; de outro, a música vinculada a um texto, seja ele lírico, como no *lied* e na canção, ou dramático-representativo, como na ópera. No caso da ópera, o binômio poesia-música torna-se uma complexa relação triádica, poesia-música-ação. O recitativo acompanhado, ponto

de partida da melodia cantada e, consequentemente, da ária foi o fundamento da nova criação dramático-musical.

Em 1600, por ação da Camerata (grupo composto de eruditos, poetas, cantores, músicos, que se reuniam regularmente para discutir a cultura grega), realizou-se, oficialmente, o casamento entre poema, música e ação dramática veiculada pelo texto, a ópera. Ao citar Saponara, Soares diz: “...a música já não é mero acessório decorativo do texto, mas a própria razão do espetáculo, pois se vincula à palavra e nela se apóia criando uma unidade indissociável que dá dimensão cênica ao gesto”. (SOARES, 2005, p.51).

1. Artes Irmãs

Cada palavra tem seu ritmo e sua sonoridade particular, e estes dois elementos associados – sonoridade e ritmo presentes em cada palavra apontam para o ponto de partida que é a musicalidade da literatura. A idéia de artes irmãs nos vem desde a época clássica, da existência de registros de que Demóstenes, o maior orador da Grécia antiga, teve aulas com um ator no intuito de aprimorar sua *performance*, já que a entonação, a intensidade, a velocidade ou as pausas são fundamentais para o sucesso de uma retórica impactante.

Na Grécia a poesia era acompanhada pela lira e a flauta e poemas eram feitos para serem apresentados com música e dança. Atravessamos um período em que a literatura foi se afastando da oralidade e se aproximando do livro – leitura silenciosa e solitária, furtando-nos o prazer das leituras em voz alta e das declamações nas quais a musicalidade se concretiza.

Felizmente a música e a literatura parecem voltar a se encontrar; não só na música verbal, espécie de descrição de uma composição musical, quando o autor expressa suas sensações a partir da audição de uma música, como também na imitação de estruturas musicais pelo texto literário, como: tema e variação, contraponto, rapsódia e sonata. Também nos shows de canção popular contemporânea que associam poesia, canto, música e dança.

2. Melopoética

Baseados nestas premissas proporemos a análise de uma vertente que se constrói a partir de associações possíveis entre a literatura e a música, a **melopoética**, uma estética intersemiótica que, ao sublinhar diferenças e semelhanças, contribuirá para a investigação da natureza específica de cada arte e do fenômeno estético em geral.

Ao aproximar seu romance da ópera de Giuseppe Verdi, Nélida Piñon, além de apropriar-se dos processos que já foram citados, utiliza-se de recursos parodísticos, cujas transformações significativas são operadas com relação à ópera.

Aqui se encaixam as recentes tendências da literatura comparada, encorajando recortes interdisciplinares, que: “lidos paralelamente, textos gerados por diferentes sistemas signícos mutuamente se enriquecem e iluminam”. (OLIVEIRA, 2002, p.10). Porém, ainda que evidentes, essas relações entre as artes continuam mal exploradas. Para Brunel:

...as artes se endereçariam ao homem em geral; a literatura, a despeito das traduções, a grupos limitados; as primeiras aos sentidos, a segunda ao espírito. Entre esses extremos, explicar um livro, uma escola literária pelo seu contexto artístico, incorporar a iconografia e

as ilustrações musicais à história literária, estudar o nascimento e o desenvolvimento da crítica de arte, comparar a poesia e a música, o teatro e a arquitetura, pôr em evidências e afinidades – são trabalhos preciosos e reveladores. (BRUNEL, 1995, p.82).

Os comparatistas atuais, fugindo à intuição e confirmando a preferência pelas aproximações com as artes plásticas, em detrimento das formas musicais, procuraram fundamentação teórica para as leituras intersemióticas. Para alguns a unidade das artes é vista pelo registro histórico, uma volta ao passado, quando dança, canto e poesia constituíam uma obra de arte global; para outros, as artes são extensões dos sentidos, tanto no tempo, quanto no espaço, o que explica sua afinidade com o ser humano. Para Roland Barthes: “o objeto artístico exige uma “leitura”, uma interpretação, que passa necessariamente por um denominador comum, a linguagem verbal”, (OLIVEIRA, 2002, p.10), reflete seu ponto de vista, segundo o qual, as artes são tipos diferentes de linguagens, interligadas por estruturas semelhantes. Enquanto que para Susanne Langer, filósofa norte-americana, quando uma arte aparece, pode manifestar-se em uma outra, estabelecendo um lugar comum que possibilita a comparação das mesmas. Assim, constatamos que inúmeras são as conclusões a que chegaram os diversos teóricos neste vasto campo de investigações interdisciplinares.

Entretanto, nosso objeto de estudo volta-se para as relações entre a literatura e a música, que Steven Paul Scher denomina **melopoética** (do grego, melos = canto + poética) e à qual cunhou a sugestiva designação de “disciplina indisciplinada”. Citação esta que parece referir-se a uma outra, feita por Plutarco e atribuída a Simônides de Ceos, cerca de quinhentos anos antes de Cristo, que dizia: “a pintura é poesia muda, a poesia, pintura falante, a arquitetura, música congelada”. (OLIVEIRA, 2003, p.17)

A **Melopoética** aparece no século XVI, mas só no século XX encontra adeptos ilustres como, por exemplo, Lévi-Strauss, que vai apontar na teoria musical, ou na concepção de acordes, uma precursora da análise estrutural nas ciências humanas e na literatura; já que, embora o sentido da música seja mais vago do que o das artes verbais ou visuais, sua estrutura é muito mais específica.

Literatura e música, ambas partilhando do mesmo material básico, unidas pela sonoridade de suas linguagens, representadas visualmente na partitura musical e no texto impresso, mostram que uma arte pode projetar uma visão particular da experiência da outra, e que as influências podem ser freqüentes e variadas. E é pensando nesta projeção que se pode validar a perspectiva semiótica, que ao se apossar destas artes como tipos diferentes de linguagem, as aproximam.

Entretanto, para se efetuar um trabalho interdisciplinar é preciso que se tenha rigor crítico, competência dupla nas áreas referidas e familiaridade com seus aspectos estéticos e filosóficos. Nem sempre os estudiosos da literatura possuem conhecimento da terminologia e práticas analíticas da música, e vice-versa:

Declarar que um poema constitui uma sinfonia de cores, sem levar em consideração o sentido preciso do termo “sinfonia”, revela mais sobre o entusiasmo de um crítico ingênuo do que sobre o texto poético. (OLIVEIRA, 2002, p.36).

Daí a necessidade de uma tipologia para marcar o estudo da **melopoética**.

Para tal, Scher nos dá duas orientações genéricas. A primeira, técnica ou formalista, apoiada nas noções teóricas específicas da literatura e da música. A segunda é cultural, que busca interpretar os fenômenos artísticos em função do contexto cultural. As duas complementam-se e reforçam a importância da **melopoética**.

O estudioso, também nos propõe três tipos de estudos, classificados de acordo com a natureza do objeto:

O primeiro tipo visa à composição constituída simultaneamente pelo texto verbal e o musical, como o *lied*, a ópera ou a canção. Os dois outros pretendem, respectivamente, estudar os aspectos literários da composição musical ou, pelo contrário, elementos musicais presentes na obra literária. (OLIVEIRA, 2002, p.12).

Segundo Calvin Brown, três campos de estudos abrangem a **melopoética**: a música na literatura, a literatura na música e a música e a literatura.

É, então, valendo-nos da ótica de Brown, que introduzimos o estudo da obra de Nélida Piñon, apontando para elementos que de natureza originalmente musical, contribuem para a construção do texto literário: “Qual é Leonora, que ritmo frásico quer voce alcançar com essa voz de contralto” (PIÑON, 1977, p.10), ou “Álvaro chorou, e sua última palavra dentro do acorde musical que lhe coube ouvir foi – Morta”! (PIÑON, 1977, p.100).

Os estudos da música e da literatura cobrem uma vasta extensão temporal; do Antigo Testamento ao Doutor Fausto, de Thomas Mann, que menciona a figura do músico na literatura.

Desde seus primórdios, a melodia musical associou-se à frase literária. A música, inspirada na literatura contribuiu para a tendência ao fraseado, à periodização, à estruturação formal, o emprego do contraponto ou da sonata, na poesia e na ficção.

Na Idade Média a música e a palavra apresentaram-se ligadas. No canto gregoriano, a limitação de uma única linha melódica que acompanhava o texto não impedia sua beleza, a melodia era conduzida pela sonoridade das palavras latinas e as modulações da voz humana encantavam numa manifestação do virtuosismo musical.

Na Renascença, o fascínio da música era tão grande que o Concílio de Trento tentou impor um retorno do predomínio das palavras.

No Barroco, a relação entre a música e a palavra é complexa. O compositor com base nas convenções musicais fazia a correspondência entre a música e as palavras, retratando afetos por elas descritos.

No campo de estudo – a literatura na música, dá-se o contrário; o que *a priori* pertence à literatura, projeta-se na música. Conforme Solange Ribeiro de Oliveira:

Por volta de 1895, busca-se estabelecer uma convenção de símbolos e poesia lírica simulando efeitos musicais. René Ghil, freqüentador do círculo de Mallarmé, chega a redigir um ensaio teórico, *Le traité du verbe*, buscando uma base científica para a correlação entre som instrumental e combinações sonoras na poesia, [...].

No extrato sonoro da literatura, destacam-se imagens acústicas como assonância, consonância, aliteração, onomatopéia, variações tímbricas e distribuições fonemáticas, além de elementos relacionais, essência do ritmo e da métrica, que incluem acentuação tônica, rima, *enjambement* e pausas expressivas. (OLIVEIRA, 2003, pp.21-22).

Na literatura brasileira vamos encontrar inúmeros exemplos de musicalidade em poemas; como, por exemplo, na poesia de Manoel Bandeira, em Os sapos, Trem de ferro, Berimbau, Azulão, etc, poemas que foram escolhidos para ser musicados por compositores como Jaime Ovalle ou Villa-Lobos.

Sparthling, citado por Oliveira, vai falar, como próprio da área da literatura na música: “do narrador onisciente na ópera de Wagner – do solista como protagonista; o estudo da imitação de estilos literários pela música” (2002, p.44).

Em **A força do destino**, Nélida Piñon se vale desse recurso; é o narrador onisciente, que, ao parodiar a ópera de Verdi, projeta a solista, Leonora, como protagonista:

...advertei-lhe que seria uma sombra implacável, não admitira barreiras entre nós. Onde botasse ele o corpo, mesmo na intimidade de um catre, eu iria atrás, de nada lhe servindo disfarces. E esta capa permanente estendia-se também à sua amada. (PIÑON, 1977, p.11).

É ainda recorrente, no campo da literatura na música, o exemplo da obra de Thomas Mann, *Doutor Fausto* (1947), na qual o romancista cria uma personagem músico, com dados biográficos de compositores como Beethoven, Tchaikovsky, Wagner, Chopin e Berg.

Finalmente, abordamos o campo de estudo – literatura e música, estas duas linguagens sonoras; som articulado e som puro, para evidenciarmos o interesse dos românticos pelo entrelaçamento destas duas artes.

O século XIX vai assinalar o auge do clima em que críticos e artistas afirmam “a supremacia da criação estética na hierarquia das realizações humanas”. “Sinestesia”², ...é a palavra de ordem...” (OLIVEIRA, 2003, p.19). Para anular fronteiras entre música e literatura, o uso de expressões metafóricas como “orquestração de cores”, “pintura tonal”, “planos sonoros”, etc, são frequentemente usadas pelos românticos. Também a ópera, o *lied*, o teatro musical de Wagner, a melopéia (do grego *melopia* + canto lírico), o conteúdo musical de vocábulos e a música verbal encontrada na poesia. Enfim, o território comum entre música e literatura parece inesgotável.

Na linha das pesquisas, Cupers aponta ainda duas vertentes metodológicas: “a músico-lingüística ou semiótica, e a músico-literária”. (OLIVEIRA, 2002, p.45).

A primeira aborda a música como uma espécie de linguagem, isto é, examina o processo de construção do texto e do sentido musical, parte da literatura para a música. A segunda, ao contrário, consciente das duas artes, a literatura e a música, investiga questões literárias pelo viés da música. Essas pesquisas, músico-lingüística e músico-literária, não são excludentes, mas sim, complementares.

Para elaborar sua argumentação, Cupers adota a classificação de Calvin Brown em **Music and Literature**, e indica quatro linhas de pesquisas dos estudos músico-literários: os estudos de tipo histórico, os estudos de textos conjugando elementos musicais e verbais, os que consideram a influência da música sobre a literatura e os estudos da utilização do texto literário sobre a música. Além de concordar com Brown a respeito dessas categorias, o estudioso reconhece que, à elas podem entrelaçar-se outros tipos de investigações: peças musicais, que são compostas para acompanhar literatura dramática (melopéia), estudos de trilhas sonoras de filmes, uso de técnicas da música na literatura, ou vice-versa, a recriação de efeitos e transposição de terminologia técnica de uma arte para outra e o papel das alusões literárias em uma obra musical.

A força do destino, de Nélida Piñon, mostra um estudo de tipo histórico; cita os celtas, demonstrando conhecer seu estilo de vida ao “criar provisões para os meses de escasso convívio” e estabelece analogias, paralelos ou divergências entre duas formas de artes diversas, música e literatura, associando a dramaticidade da música de Verdi ao sangue das batalhas espanholas e à futilidade dos salões, o *marshmallow*. Conjuga elementos musicais e verbais, e ainda, a influência da música sobre a literatura, ao criar uma obra literária com base em uma obra musical, a ópera.

² Cruzamento de sensações; associação de palavras ou expressões em que ocorre combinação de sensações diferentes numa só impressão. (HOUAISS, 2004, p.2579).

Verifica-se, pois, que a escrita de Nélida Piñon se constrói parodisticamente, percebe-se que ao fazer uma paródia desta ópera, o objetivo da romancista não é o de expor o ridículo do enredo melodramático, e sim, ao fazer uma inversão e um deslocamento do texto operístico, focar a tradição, recuperando-o e preservando-o. Piñon deixa perpassar a idéia de que, na ópera, as emoções humanas se manifestam com grandiosidade, suas personagens encarnam as grandes questões da humanidade, E com base nessas características, cria recitativos que, oriundos da música, se orquestram a custa das palavras.

Citando Adorno: “...essas características sobrevivem porque a ópera, mesmo quando nos parece absurda e extravagante, sempre esteve muito consciente da sua artificialidade e, na verdade, sobreviveu graças a essa consciência e o uso da paródia. (MONIZ, 1993, p.121).

Piñon apropria-se da ópera de Verdi, não só resgatando seu conteúdo melodramático, como elaborando um texto crítico e polissêmico, consciente de sua construção como artifício, montagem. Conhecedora da multiplicidade do discurso operístico, tanto no seu jogo de vozes quanto no jogo de códigos (o musical, o da dança, da orquestração, etc), a autora apodera-se de diferentes formas de discurso para mostrar seu significado no texto em questão. Ao desconstruir o texto parodiado, no caso, a ópera de Verdi, Nélida constrói o contracanto desse enredo, um tipo de canção cantada ao lado da outra. Estabelece a relação entre os dois textos, o musical e o literário, mostra que não tem a intenção de copiar, mas de recontextualizar, de reelaborar convenções, de sintetizar de uma maneira respeitosa, considerando aqui, que a forma de parodiar é mais do que uma simples comparação textual. Penso então, em Deleuze, para quem: “paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença.” (HUTCHEON, 1989, p.54)

Ao utilizar a ópera e a narrativa híbrida e polifônica do discurso operístico como intertexto constitutivo da produção literária do romance **A força do destino**, Nélida Piñon proporciona um entrecruzamento de mundos diferentes. A realidade, nessa narrativa, ligada à fantasia e à ilusão, configura o mundo como um palco, *opera mundi*. A união das formas artísticas artificiais e reais da ópera se dá, porque a música permite que mais de uma emoção seja expressa simultaneamente; a música tem o poder especial de expressar emoções através da eloquência musical. Para Adorno:

...a paixão representada na ópera, e pela ópera, é uma forma pela qual a cultura da classe média busca uma válvula de escape das fórmulas convencionais de comportamento da sociedade. [...] ela (a canção operática) não só ordena a estilização da existência, mas é também a expressão do que a natureza realiza no homem contra qualquer convenção e mediação, uma magia de imediatismo puro. (MONIZ, 1993, p.122).

Numa ópera, paixões são declamadas ou cantadas de forma estilizada, sentimentos são expostos perante o público sem disfarces, personagens se desmascaram perante a audiência, mas não entre si.

E Nélida busca esse efeito em seu texto.

Evita travessões e aspas, os diálogos ficam soltos, fluem livres e musicalmente no parágrafo, restituindo à linguagem o sabor da oralidade e musicalidade. Sugere a simultaneidade de vozes quando ressalta o lado paródico e cômico da narrativa ao utilizar recurso próprio da ópera bufa, o *ensemble finale*, eliminando o ponto final, substituindo-o pela barra.

A autora chama para o interior da narrativa, além da ópera, o folhetim romântico do século XIX: o amor impossível entre um cavalheiro sem fortuna e a filha de uma

família nobre; os infortúnios do casal apaixonado diante da família que é contra o romance, o final trágico das personagens.

Conclusão

A ópera, sendo um texto híbrido e polifônico, reúne em seu interior outras tantas artes como a música, o teatro, a dança e a literatura. Logo, ao pensar-se que o acorde musical e o gesto teatral são a razão de ser do espetáculo operístico conclui-se que a música, associada à palavra, é que irá dar sustentação à cena dramática, na ópera. Nesse caso, a palavra não possui independência, pois, o que é significativo em tal espetáculo é a ligação entre o libreto e a música. No espetáculo operístico, palavra e canto são conjugados em uma encenação opulenta que envolve músicos, bailarinos e cantores. Não só os cenários, figurinos, balés e orquestra são responsáveis pela opulência de um espetáculo operístico, como também a representação dos sentimentos, emoções e paixões humanas revelam sua grandeza, esplendor e miséria. Assim, uma intercessão de linguagens distintas se presentifica dentro do espaço narrativo de **A força do destino**, mostrando a vida como espetáculo, a ficção como história, a música como palavra e vice-versa.

Resta crer que a relação interdisciplinar estudada neste trabalho, ao aproximar literatura e música, não tenha apenas explorado as qualidades acústicas da linguagem verbal, mas também, tenha se preocupado com a estruturação do texto. E que, na busca de uma metodologia apoiada na musicologia e nos estudos literários, tenhamos inspirado alguns outros estudos no campo da **melopoética** cultural.

Tomamos, então, como mote de fechamento desta conclusão, o recorte de Maurice Blanchot, citado por Soares (2000, p.118): “Quem se interessaria por uma palavra nova, não transmitida? O que importa não é dizer, mas redizer e, nesse redito, dizer a cada vez, ainda, uma primeira vez”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUNEL, P.; PICHOS, CL; ROUSSEAU, A.M. **Que é literatura comparada?** 1ª edição. Trad. de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

HOUAISS, Antonio (1915-1999) e VILAR, Mauro de Salles (1939 -). **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001-2004.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Trad. de Tereza Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e comunicação na linguagem da música**. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

MONIZ, Naomi Hoki. **As viagens de Nélide, a escritora**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música: modulações pós-coloniais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. [et al] – **Literatura e Música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PIÑON, Nélida. **A força do destino**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1977.

SOARES, Leonardo Francisco. **Rotas Abissais**: mimese e representação em A força do destino, de Nélida Piñon e E La Nave Va, de Federico Fellini. 2000. Dissertação de Mestrado – Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura Comparada, Universidade Federal de Minas Gerais – FALE/UFMG – Belo Horizonte.