

## A NOTÍCIA QUE VEIO DO NORTE DAS VEREDAS DO GRANDE SERTÃO

*Fernanda Nyanne Barbosa e Alves* (UNIMONTES)

[nandanayd@hotmail.com](mailto:nandanayd@hotmail.com)

*Telma Borges da Silva* (UNIMONTES)

[t2lm1b3rg2s@yahoo.com](mailto:t2lm1b3rg2s@yahoo.com)

### RESUMO

Pretendemos com este trabalho, a partir da tradução intersemiótica de uma passagem do romance *Grande Sertão: Veredas* para a música “Notícia do Norte”, do grupo paulista Nhambuzim, analisar os efeitos de sentido produzidos quando da transposição de um código para outro. Para tanto, utilizamos a semiótica como ferramenta teórica a partir da perspectiva de autores como Hildo Honório Couto e Lúcia Santaella, além de outros que nos ajudaram no aspecto musical, como Murray Schaffer e James Russel. Pretendemos analisar o processo intersemiótico, evidenciando ressignificações possibilitadas a partir da leitura paralela entre o romance e a canção. As considerações aqui desenvolvidas contribuirão, certamente, para novos olhares e novas perspectivas tangentes à obra maior de Guimarães Rosa.

### Palavras-chave:

**Grande sertão: veredas. Notícia do Norte. Semiótica. Romance. Canção.**

Este trabalho é um recorte de uma pesquisa monográfica que se dedicou a analisar músicas compostas a partir do romance *Grande Sertão: Veredas* em comparação a esse mesmo romance. Escolhemos para análise a música “Notícia do Norte” do grupo paulista Nhambuzim. Tomaremos como ponto de partida o signo guerra. Entendemos por signo o conjunto de som e sentido de uma palavra; as múltiplas significações de um mesmo termo. É através desse signo que conseguiremos unir *Grande Sertão: veredas* à música mencionada. Guerra será então, a fita que une ou enlaça esses dois sistemas semióticos.

Em *Grande Sertão: Veredas*, variadas guerras acontecem em vários momentos, com finalidades distintas. Todavia, é a guerra pela vingança da morte de Joca Ramiro a que nos interessa para este estudo. É necessário esclarecer que essa guerra é resultado de outras guerras e, por sua complexidade, nos instiga a refletir sobre suas causas e suas consequências.

Primeiro descreveremos a causa. Tudo começou quando Zé Bebelo que, apesar de ser jagunço, decidiu entrar para a política e acabar com a jagunçagem. Deu-se que, por esse motivo, o bando de Joca Ramiro enfrentou o bando dos Bebelos e capturou o chefe, a fim de julgá-lo. Hermógenes, companheiro fiel de Joca Ramiro, pronunciou-se a favor da pena de morte para Zé Bebelo. Contudo, após ouvir vários pronunciamentos, Joca Ramiro sentenciou Zé Bebelo apenas ao desterro, sem carecer da pena de morte. Hermógenes não gostou de ter sido contrariado: “Mesmo eu vi o Hermógenes: ele se amargou, engulindo de boca fechada. – ‘Diadorim’ – eu disse – ‘esse Hermógenes está em verde, nas portas da inveja...’” (ROSA, 2001, p. 298-297). Foi pela inveja, ciúmes e contradição que Hermógenes veio a matar Joca Ramiro, desencadeando nova guerra por novo motivo.

A música a ser analisada (anexo A), intitulada “Notícia do Norte”, apresenta o motivo que desencadeou a guerra principal da obra: a morte de Joca Ramiro. A morte nos aparece como causa para o aparecimento desse signo guerra. É interessante notarmos na letra o jogo do título com a notícia tal como é apresentada na música: notícia do Norte, notícia de morte. A troca de um único fonema nos descreve a notícia, amplia os sentidos da letra e retém maior carga imagética.

Ainda na introdução da música há a representação de alguns sons que fazem referência aos sons descritos na cena de chegada da notícia como a chuva, reproduzida por um instrumento percussivo conhecido como Pau de Chuva, e o barulho das garças, reproduzido por apitos “Bateu o primeiro toró de chuva.” (ROSA, 2001, p. 310); “As garças é que praziam de gritar, o garcejo delas (...)” (ROSA, 2001, p. 310-311).

Toda a letra da música é composta de palavras fortes, tais como ódio, traição e vingança que formam signos intensos caminhando para um sentimentalismo fúnebre, cujo apogeu desemboca na própria notícia: o fim de Joca Ramiro.

A música em compasso binário, dois tempos em cada compasso, e ritmo de baião (**Fig. 1**), que tem o segundo tempo com marcação forte

prolongada (síncope), traduz o estilo sertanejo tão presente na obra. O uso do triângulo, outro instrumento percussivo, reafirma essa presença sertaneja.



Fig. 1: Desenho rítmico do baião. Fonte: NOVAES, 2012.

Segundo Alex Ross, a sequência de segundas descendentes (do mais agudo para o mais grave) desencadeia sentimentos tristes nos ouvintes. “Notícia do Norte” possui uma sequência de acordes que formam segundas descendentes (de dó para si e de si para lá) nos encaminhando para o pesar da notícia. Temos então, aqui, um exemplo extraído de Gabriela Reinaldo: “(...) o que a palavra em seu uso ordinário não diz, a música sugere.” (REINALDO, 2005, p. 22). Isso quer dizer que a música acrescenta novas ideias à palavra. O som auxilia a compreensão daquilo que se quer dizer. O ritmo, harmonia, cadências, escalas, tipos de instrumentos dentre outros, ajudam a compor a ideia do texto.

A música é interpretada por três vozes que se alternam, como se não fosse possível a um só cantar ou, no caso, a um só dar a notícia. Como se fosse necessário um fôlego extra para se conseguir repassá-la, tal qual ocorre na narrativa: “O Gavião-Cujo abriu os queixos, mas palavra logo não saiu, ele gaguejou ar e demorou (...)” (ROSA, 2001, p. 311).

No sexto verso – “No céu brotaram as nuvens do ódio” – a palavra ódio é cantada pelos três intérpretes, que fazem três melodias diferentes: primeira voz, segunda voz e terceira voz (Fig. 2). O fato de três vozes cantarem a palavra ódio nos faz entender que, mesmo de maneiras diferentes, o ódio pertencia a todos, era sentido por todos.



Fig. 2: Desenho das três vozes em partitura. Fonte: NOVAES, 2012.

No sétimo e oitavo versos – “Um bramava, um calava / Um outro caía” – as três vozes se entrecruzam numa espécie de representação da letra e da própria cena. O uso de notas longas tem como função preencher o tecido musical e, no caso, promover a encenação dos jagunços braman-do, gritando e caindo (Fig. 4).

The image shows three staves of musical notation in 2/4 time. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with the lyrics 'Um ca-la-va' underneath. The second staff contains two triplets of eighth notes followed by a quarter note, with the lyrics 'Um bra-ma-va, um ca-la-va' underneath. The third staff contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with the lyrics 'Um ou-tro-ca-i-a' underneath. The notes in all staves are descending in pitch.

Fig. 4: Vozes entrecruzadas na partitura. Fonte: NOVAES, 2012.

É relevante notar que a palavra caía literalmente cai, uma vez que a partitura mostra notas descendentes. No plano da narrativa caía também comunga desse sentido literal, assumindo a postura de descendência, de ir para baixo. Diadorim caiu no sentido de ser atraído pela gravidade. É possível, ainda, observar esse verbo no sentido de uma retirada de alicerce. Diadorim caiu porque perdeu sua base, sua muleta, representada pela figura de Joca Ramiro, seu pai. Cair passa, então, a ser equivalente a desmonteamento, desestruturação.

Logo após o décimo verso – “Zunido de bala” –, há uma sequência de notas (Fig. 4) que faz alusão à viola, instrumento de tradição sertaneja. Essa sequência se apresenta em forma de solo, acompanhada apenas por um instrumento percussivo que vai perdendo sua intensidade evidenciando, assim, o som do piano que executa esse solo. Esse tipo de desenho musical nos provoca inquietação e suspense por causa da velocidade e repetição das notas.

The image shows a single staff of musical notation in treble clef. It contains a sequence of notes that are repeated in a rhythmic pattern, characteristic of a solo on a viola caipira. The notes are grouped into measures, and the overall texture is dense and repetitive.

Fig. 4: Sequência de notas tocadas pelo piano em alusão à viola caipira. Fonte: NOVAES, 2012.

Essa mesma escala se repete em outras partes da música, porém em uma oitava abaixo e acompanhada de vários outros instrumentos, inclusive instrumentos harmônicos como o violão, o que a deixa em menor evidência.

Esse suspense e inquietação podem fazer alusão à relação de Riobaldo com o Hermógenes, autor do crime. “Aquele Hermógenes (...) Eu criava nêjo dele, já disse ao senhor. Aversão que revém de locas profundas.” (ROSA, 2001, p. 203). Riobaldo nunca gostou do Hermógenes, mesmo antes de ter algum motivo para isso. No decorrer da narração, vão sendo deixadas pistas de maus pressentimentos de Riobaldo em relação ao Hermógenes. O solo supracitado vem sugerir esses pressentimentos.

Ao final da música, fica-se repetindo, como arranjo de fundo, a frase “sabe sinhô”, em caráter dialógico<sup>35</sup>, como se fosse Riobaldo contando a história ao doutor do sertão. Também são reproduzidos alguns gritos enfatizando a dor provocada pela notícia. Seguimos observando o trecho da obra ao qual a música se refere:

O Gavião-Cujo levantou um braço, pedindo prazo. À fé, quase gritou:

– “Mataram Joca Ramiro!...”

Aí estralasse tudo – no meio ouvi um uivo doido de feras! Que no céu, só vi tudo quieto, só um moído de nuvens. Se gritava – o araral. As vertentes verdes do pindaibal avançassem feito gente pessoas. Titão Passos bramou as ordens. Diadorim tinha caído quase no chão, meio amparado a tempo por João Vaqueiro. Caiu, tão pálido como cera do reino, feito um morto estava. Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri, para ajudar. A vez de ser um desespero. O Paspé pegou uma cuia d’água, que com os dedos espriçou nas faces do meu amigo. Mas eu nem pude dar auxílio: mal ia pondo a mão para desamarar o colete-jaleco, e Diadorim voltou a seu si, num alerta, e me repe-liu, muito feroz. Não quis apoio de ninguém, sozinho se sentou, se levantou. Recobrou as cores, e em mais vermelho o rosto, numa fúria, de pancada. Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas. Titão Passos mandava, o Gavião-Cujo falava. Assim os companheiros num estupor. Ao que não havia mais chão, nem razão, o mundo nas juntas se desgovernava. (ROSA, 2001, p. 311-312).

Dividiremos, pois, a música em seis partes para a confrontarmos com a passagem referida de *Grande Sertão: Veredas*. Antecipamos que toda a música representa, dentro dos tipos de imagem descritos por Santaella, uma imagem perceptiva, já que envolve os sentidos. Antes de comecarmos a análise de cada parte, gostaríamos de reiterar a musicalidade

---

<sup>35</sup> Toma-se caráter dialógico, aqui, com o sentido de diálogo, conversa entre duas ou mais pessoas.

na escrita de Rosa. No trecho supracitado, temos a presença de ecos, assonâncias (“...braço, pedindo prazo”/ “...ouvi um uivo doido...”/ “...vertentes verdes...”) e rimas internas (“Titão Passos mandava, o Gavião-Cujo falava.”) que imprimem ritmo e musicalidade ao romance. Na mesma medida em que temos música na literatura, temos literatura na música. Observamos a literariedade encontrada na letra da música tais como o jogo das expressões Notícia do Norte e notícia de morte, bem como a personificação de elementos naturais que engrandecem o sertão rosiano: “no céu moídas as nuvens da dor/ no céu brotaram as nuvens do ódio”.

A primeira parte equivale aos quatro primeiros versos –

Brabo pardo chegou banhado de lama  
 Gavião-cujo que veio do norte  
 Trouxe agouro e notícia de morte  
 Notícia do fim de Joca Ramiro

– que reproduzem a chegada da notícia e a notícia em si. Não houve grande alteração entre os sistemas semióticos. Edson Penha se manteve bastante fiel à obra deixando transparecer a notícia da morte de Joca Ramiro e o portador da notícia: Gavião-Cujo. O compositor relatou ainda o lugar de onde se trazia a notícia (Norte) e como se encontrava Gavião-Cujo (banhado de lama). O uso do verbo “banhar” faz analogia ao motivo pelo qual Gavião-Cujo estava naquele estado: havia tomado muitas chuvas: “Era um brabo nosso, um cafuz pardo, de sonome o Gavião-Cujo, que de mais norte chegava. Ele tinha tomado muitas chuvas, que tudo era lamas, dos copos do freio à boca da bota (...)” (ROSA, 2001, p. 311). Há na música uma pequena alteração na ordem dos fatos em relação à obra. Em *Grande sertão: veredas*, primeiro narra-se o nome do portador da notícia, depois de onde ele vinha e por último como ele estava, ao passo em que na música, primeiro se relata o estado do portador da notícia, seguido por seu nome e pelo local de onde vinha.

A inversão na ordem desses fatos nos permite produzir sentidos variados. Essa troca de lugar enfatiza elementos diferentes. No romance, enfatiza-se o estado físico do Gavião-Cujo, chamando atenção para a chuva no sertão, o que é raro. Já na música, a ênfase maior fica para o lugar de onde o Gavião-Cujo vinha. A música muda o foco para consolidar seu título “Notícia do Norte”. Assim, o Norte torna-se mais relevante do que o estado físico do noticiário. Porém, ambos os sistemas semióticos nos apresentam esses fatos gradativamente, como se fossem nos preparando para a notícia. Cada detalhe de espaço, tempo e modo nos certifi-

cam, lentamente, de que algo importante será dito ou será realizado. Tanto a música quanto a literatura conseguem nos tencionar para um fato posterior a partir de descrições anteriores.

A segunda parte é composta pelos versos cinco, seis, dezenove, vinte, vinte e um, e vinte e dois –

No céu moídas as nuvens da dor  
No céu brotaram as nuvens do ódio  
Vazio ficou o chão  
E o mundo se perdeu da razão  
Vazio ficou o chão  
E o mundo se perdeu da razão

– e mimetiza o que a notícia provocou: dor, ódio, vazio e perda da razão. Todos esses substantivos abstratos foram concretizados com a partida de Joca Ramiro. Isso porque Joca Ramiro não era apenas um chefe, era um amigo, um homem de grande caráter e de muitos conhecimentos: “Ah, Joca Ramiro para tudo tinha resposta: Joca Ramiro era lorde, homem acreditado pelo valor.” (ROSA, 2001. p. 275). Também foram representados na música outros elementos que nos remetem à obra como as nuvens e o vazio do chão. Não há na música a citação de um mundo desgobernado fazendo alusão ao papel de chefe do bando atribuído à Joca Ramiro, o que pode vir a dificultar o entendimento do ouvinte, já que esse fato intensifica a dor da perda. Há de se ressaltar que a variação do texto entre diferentes sistemas semióticos é previsível, até porque os próprios sistemas são diferentes e possuem características específicas. A música, por exemplo, não dispõe de tanta liberdade descritiva quanto a literatura. Por isso encontramos na obra muitos elementos que não foram representados na música.

A terceira parte aborda as formas como a notícia foi recebida. Ela é marcada pelos versos sete, oito, dezesseis, dezessete e dezoito –

Um bramava, um calava  
Um outro caía  
Caiu e de fúria explodiu  
Um rio de lágrimas sobre a face vermelha  
Um rio de lágrimas.

O sétimo e oitavo versos relatam as reações gerais dos jagunços, enquanto os outros versos mencionados caracterizam a reação específica de Diadorim. Ele caiu e teve seus olhos embriagados de lágrimas. A música expõe o choro de Diadorim como em maior quantidade do que existe no romance. A obra não menciona um rio de lágrimas, apenas diz que lá-

grimas se formaram nos olhos de Diadorim. É interessante ressaltar, porém, o jogo de palavras que forma a expressão “rio de lágrimas” quando rio deixa de ser substantivo e passa a representar um verbo flexionado em primeira pessoa do singular, como se fosse possível achar graça do choro de tristeza: eu rio de lágrimas. O sentido hiperbólico dessa expressão será mais explorado à frente.

A reação extrapolada de Diadorim tinha um motivo: Joca Ramiro era seu pai. Ele mantinha em segredo o verdadeiro motivo da sua dor. Riobaldo desconfiava: “Mas Diadorim pensava em amor, mas Diadorim sentia ódio. Um nome rodeante: Joca Ramiro – José Otávio Ramiro Bettancourt Marins, o Chefe, o pai dele?” (ROSA, 2001, p. 444) “– ‘Riobaldo, escuta, pois então: Joca Ramiro era o meu pai...’” (ROSA, 2001, p. 54).

A paternidade de Joca Ramiro explica o desejo de vingança de Diadorim. Era papel dos filhos vingarem a morte dos pais. “Filho, isso é a tua maioridade. Na velhice, já tenho defesa, de quem me vingue...” (ROSA, 2001, p. 126). “(...) Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai (...)” (ROSA, 2001, p. 46). Mas a vingança já é tema da quinta parte da música.

A parte quatro, construída pelos versos nove e dez – “Traição pelas costas/ Zunido de bala” –, guarda as informações de como ocorreu a morte de Joca Ramiro. Ele foi baleado pelas costas por um homem que pertencera ao seu bando e agora o traía: Hermógenes. “– ‘... Matou foi o Hermógenes...’” (ROSA, 2001, p. 312). “Aí, atiraram em Joca Ramiro, pelas costas, carga de balas de três revólveres... Joca Ramiro morreu sem sofrer.” (ROSA, 2001, p. 314). Mesmo sem dizer o nome do traidor, a música esclarece dois fatos importantes da história: houve uma traição e Joca Ramiro foi morto a tiro. Em apenas dois versos pequenos, Edson Penha foi capaz de descrever o acontecimento sem que houvesse prejuízo de sentido ou incompreensão. Desse modo, nota-se a música como sendo bastante pertinente à obra. Se a tradução da ideia deve exceder a tradução do signo, então temos um excelente trabalho realizado pelo grupo Nhambuzim, já que as principais ideias da cena selecionada de *Grande sertão: veredas* estão presentes na música.

Conforme já fora dito, a quinta parte, versos onze e doze – “Trouxe raiva e vingança de morte/ Vingança ao fim do grande Ramiro” –, tem a temática da vingança. Chegamos a um ponto importante do nosso trabalho. A vingança é a consequência da morte de Joca Ramiro, pois se es-



te não tivesse sido assassinado não haveria uma nova guerra. Mas a vingança pode ser interpretada também como a causa da guerra, pois foi por querer vingar que uma nova guerra se iniciou. Há que se refletir, então, que a vingança como causa é a consequência da morte de Joca Ramiro. Para vingar a morte de Joca Ramiro, era preciso matar seu assassino, ou seja, só uma morte poderia pagar outra morte. Assim, mais uma vez, a música se apresenta em sintonia com a obra: “– ‘Hem, diá! Mas quem é que está pronto em armas, para rachar Ricardão e Hermógenes, e ajudar a gente na vingança agora, nas desafrontas? (...)’” (ROSA, 2001, p. 313). “Era a outra guerra.” (ROSA, 2001, p. 314).

Por fim, a última parte é composta de um só verso: o verso quinze – “Amigo olhar-de-esmeralda”. Essa expressão se comporta como uma metonímia do nome Diadorim, pois este tinha olhos verdes, tal qual a cor da esmeralda. Também devemos pontuar que a esmeralda é uma pedra muito valiosa. Assim, é possível depreender que eram cheios de valores e preciosos os olhos de Diadorim. Logo, a expressão escolhida pelo grupo musical para substituir o nome Diadorim foi de extrema pertinência e inteligência. “Olhei: aqueles esmerados esmarteres olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, até que me repassasse.” (ROSA, 2001, p. 119-120).

A fixação de Riobaldo pelos olhos de Diadorim é constante em toda a narrativa. A própria citação (acima) da cena da chegada da notícia da morte de Joca Ramiro faz referência aos olhos de Diadorim por meio do adjetivo belos: “Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas.” (ROSA, 2001, p. 312). Logo no primeiro encontro entre os personagens, Riobaldo e Diadorim, Riobaldo destaca o que lhe chamou atenção: “(...) era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes.” (ROSA, 2001, p. 118). Também no segundo encontro, ocorrido anos mais tarde após o primeiro, Riobaldo novamente chama atenção para os olhos de Diadorim: “Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas (...)” (ROSA, 2001, p. 154). Sobre esses dois encontros, é curioso o jogo realizado por Guimarães com relação às aparições de Diadorim: primeiro ele aparece no porto, depois aparece na porta. Tanto o porto quanto a porta são lugares de entremeio, que dividem dois espaços distintos sugerindo a travessia, tão marcante na obra. Também a semelhança sonora entre essas palavras desencadeia a “música subjacente”, teorizada por Gabriela Reinaldo. Fazem parte dessa música rosiana outras palavras e expressões presentes no relato, que contêm sonoridades muito singulares e que, discretamente, evocam ritmo e musi-

calidade como “vuvu vavava”, “ronda-roda”, “garcejo”, “dansa”, “sofrerzinho”, “cavalheiro-da-sala”, “jagunçosisso”, “burumbum”, “desmorder os dentes”, “cabeleira sem cabeça”, “versegurar com os olhos”, “feito coisa-feita”, entre muitas outras.

Neste trabalho realizamos a análise da música “Notícia do Norte” em relação ao romance a partir de conceitos como significante e significado, música subjacente e sistemas semióticos.

## Anexo

### Notícia do Norte

*Música: Joel Teixeira. Letra: Edson Penha*

*inspirada em Grande Sertão: Veredas*

- 1 Brabo pardo chegou banhado de lama
- 2 Gavião-cujo que veio do norte
- 3 Trouxe agouro e notícia de morte
- 4 Notícia do fim de Joca Ramiro
- 5 No céu moídas as nuvens da dor
- 6 No céu brotaram as nuvens do ódio
- 7 Um bramava, um calava
- 8 Um outro caía
- 9 Traição pelas costas
- 10 Zunido de bala
- 11 Trouxe raiva e vingança de morte
- 12 Vingança ao fim do grande Ramiro
- 13 No céu moídas as nuvens da dor
- 14 No céu brotaram as nuvens do ódio
- 15 Amigo olhar-de-esmeralda
- 16 Caiu e de fúria explodiu
- 17 Um rio de lágrimas sobre a face vermelha
- 18 Um rio de lágrimas
- 19 Vazio ficou o chão
- 20 E o mundo se perdeu da razão
- 21 Vazio ficou o chão
- 22 E o mundo se perdeu da razão

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COUTO, Hildo Honório. *Uma introdução à semiótica*. Rio de Janeiro: Presença, 1983.

GERLING, Cristina Capparelli; SANTOS, Regina A. Teixeira dos; DOMINICI, Catarina. A comunicação das intenções interpretativas no repertório musical de estudantes de piano. In: V SINCAM – Simpósio de Cognição e Artes Musicais. *Anais...* Goiânia: UFG, 2009, p. 51-61.

LIMA, Paulo Costa. Compositor comenta relação entre música e literatura. *Terra*. Maio 2010. Disponível em:

<<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI4451532-EI8214,00-Compositor+comenta+relacao+entre+musica+e+literatura.html>>. Acesso em: 09-08-2012.

NHAMBUZIM. Disponível em: <<http://www.nhambuzim.com>>. Acesso em: 22-08-2012.

PESSOA, André Vinícius. A musicalidade na obra de João Guimarães Rosa. *Educação Pública*. Maio 2008. Disponível em:

<<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0008.html>>. Acesso em: 21-08-2012.

PUC. *Qual a diferença entre semiótica e semiologia?* Disponível em:

<<http://www.pucsp.br/pos/cos/cepe/semiotica/semiotica.htm#9>>. Acesso em: 24-08-2012.

ROSS, Alex. Chacona, lamento, walking blues: Linhas de baixo da história da música. In: \_\_\_\_\_. *Escuta só*. Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. das Letras, 2011, p. 40-75.

SANTAELLA, M. L. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. 1. ed., 3. reimpr. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

\_\_\_\_\_. Palavras, imagem e enigmas. *Revista USP*, n. 16. 92/93. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/16/04-luciasantaella.pdf>>. Acesso em: 06-09-2012.

SANTANA, Ana Lucia. Semiótica. *Infoescola*. Abril 2008. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/filosofia/semiotica>>. Acesso em: 15-09-2012.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Trad.: Marisa Trenc de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. Araraquara: UNESP, 1991.

SIQUEIRA, Ivan Cláudio Pereira. *A música na prosa de Guimarães Rosa*. São Paulo, 2009. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11022010-114131/pt-br.php>>. Acesso em: 09-2012.

TOFFOLO, Rael B. Gimenes; OLIVEIRA, Luis Felipe; ZAMPRONHA, Edson Sekeff. *Paisagem sonora: uma proposta de análise*, 2003. In: Congresso Nacional da ANPPOM, XIV, de 18 a 21 de agosto de 2003, *Anais...* 2003, p. 1098-1107 não numeradas. Disponível em:

<[http://www.anppom.com.br/anais/ANPPOM\\_2003.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/ANPPOM_2003.pdf)>.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.