

## Mesa Redonda 3

### Tema: Acervos e repertórios iconográficos musicais

#### A busca de elementos transversais para a pesquisa musicológica multidisciplinar do século XIX

Alberto Pedrosa Dantas Filho

Universidade Federal do Maranhão; CM RIdIM-Brasil - MA

O crescente interesse pelo passado musical brasileiro não é um ato isolado, praticados só por aqueles que estudam a música brasileira no transcorrer de nossa história, mas um movimento conjunto que pode ser entendido como agregação de esforços, levando-nos, de forma inequívoca, ao alargamento dos instrumentais até a pouco utilizados em nossos estudos.

Esse trânsito transdisciplinar, levado à cabo pela inserção de olhares múltiplos, e agora não só por uma visão estanque, fez-nos mais abrangentes, ao mesmo tempo que, no exercício de alteridades no âmbito acadêmico, desfez-nos a pecha de sabedores de tudo, de descobridores de verdades.

Hoje, sem sombra de dúvidas, fazer musicologia sem acerrar-se das outras ciências, e mais, dos olhares dessas outras ciências, é fazer-se limitado à partida e não acompanhar aquilo que de mais efetivo e eficiente podemos fornecer como críticos.

O período da história musical brasileira que me dedico a estudar é o século XIX e a ideia de trazer para este evento o desafio de pensarmos o período com outros olhares é o tema que trago para discutir, baseando-me em uma pequena parte do mapeamento da atividade crítica que aborda o período.

Importante lembrar que, ao falarmos do século XIX, falamos não apenas de um passado monárquico, como querem alguns, mas “colocamos à mesa” três períodos que se desenvolveram de forma diferenciada em um espaço de tempo de mais ou menos oitenta anos, de onde advém a comple-

xidade desta baliza: historicamente, oitenta anos é como um piscar de olhos, porém, em seu percurso dinâmico, o período comporta um primeiro monarquismo de matiz esclarecido com adaptações ao ambiente americano; o segundo, de assentamento e desenvolvimento de um estado monárquico de cunho imperial e o terceiro, a implantação *sui generis* do regime republicano dentro de uma matriz claramente monárquica.

Se partirmos desses pressupostos, veremos que à complexidade destes eventos baseia-se numa abordagem que representa experiência única em todo o espaço americano. O modelo de surgimento dos estados nacionais seguiam, ao redor do mundo, uma lógica em muito diferenciada do que aconteceu por aqui.

Uma das bases em que podemos nos apoiar para a discussão em tela está na transição do modelo monárquico português para a criação efetiva de uma entidade monárquica estatal americana em que valores e comportamentos vão se fixando de forma difusa, incorporando elementos e adaptando aquilo em que as especificidades da terra não tinha como absorver.

Na observação de Maurício Monteiro, quando do desembarque da Família Real em 1808 no Rio de Janeiro, “algumas vezes os espaços e os comportamentos teriam de ser improvisados, porém o mais importante era adequar o momento e cumprir com as recepções desejadas por uns, conduzidas por outros.” (MONTEIRO, 2008, 113) Esta situação é um modelo das diversas arrumações que precisavam ser operadas em um ambiente amplamente adverso em relação à civilidade europeia.

Percebemos, principalmente, por aqueles que aqui estiveram como viajantes, aventureiros, naturalistas etc., que comportamentos e vieses específicos que não se coadunavam com a orbi europeia ou com a novidade norte-americana, apresentavam-se como características fundamentadas em comportamentos os mais distintos no que tange à moral, às artes, ao cotidiano, ao enfrentamento dos limites do tempo e da natureza e até mesmo à felicidade e à morte.

A diversidade gerada pela confluência e, sobretudo, pelo embate rático e étnico, multicultural, fez-nos criar estratégias que iam da convivência dissimulada a etiquetas sociais e novas modalidades de arrumação dos espaços públicos e das interações de alteridades. O exemplo das políticas de absorção do elemento indígena pelos portugueses, com a adoção oficial pelas autoridades da estrutura de organização social indígena, associado a

organização urbanística ibérica com traços iluministas, para a formação de novas aldeias e vilas, é um eloquente exemplo do que estamos ilustrando.

O programa de construção de novas vilas no Sul foi dividido em três etapas: primeiramente seria criado um sistema de vilas na estrada costeira e das montanhas do Sul; em segundo lugar, antigas comunidades indígenas seriam transformadas em unidades urbanas viáveis; e, finalmente, uma rede de fortificações seria construída e associada às populações residentes nas proximidades. (DELSON, 2014)

Trazemos para a discussão como elemento que perpassa por todas essas etapas, a da formação de um espaço nacional, de um sentimento nativista, de um pertencimento que levava a um “olhar de si mesmo” como ser diferente e que não podemos imputar a uma generalidade, mas a uma pequena parcela da população, tendo em vista que a grande maioria da gente da época, escravizada, não possuía personalidade jurídica, podendo assim ser considerada pertencente a uma sociedade “coisificada”, como em Norbert Elias pensando o indivíduo como unidade orgânica, acima do individual (em relação à sociedade) com vida própria, mas projetado nas formas culturais e institucionais econômicas, não comportando, nem mesmo, a dualidade em que teríamos o indivíduo isolado em suas relações dialógico-sociais, sem lugar próprio como singularidade.

### **As bases para uma ambientação do problema**

De forma prospectiva podemos partir, para a compreensão dos papéis exercidos pela cultura colonial monárquica e republicana entre nós, da formação de um senso estético e artístico embasados naquilo em que Bosi refere-se a um processo dialético entre o culto, a cultura e a lógica colonial ou da colonização:

A cultura letrada é rigorosamente estamental, não dando azo à mobilidade vertical, a não ser em raros casos de apadrinhamento que confirmam a regra geral. O domínio do alfabeto, reservado a poucos, serve como divisor de águas entre a cultura oficial e a vida popular. O cotidiano colonial-popular se organizou e se reproduziu sob o limiar da escrita. (BOSI, 1966, 18)

Traçando claramente a linha divisória das bases de nossa formação cultural, Bosi coloca aquilo que servirá de elo entre os rudimentos da dinâ-

mica cultural que perdurará por todo o nosso período monárquico e que, inexoravelmente, testemunhamos até hoje, identificando os mecanismos essenciais deste processo, ao colocar as arrumações entre os agentes que compõem a elite senhorial, o papel regulador da Metrópole e a subalternidade dos estratos inferiores da sociedade colonial:

A criação popular dispôs de condições de produzir-se: [...] ou em espaços ilhados vistos hoje, retrospectivamente, como arcaizantes ou rústicos; [...] ou na fronteira com certos códigos eruditos ou semi-eruditos da arte europeia: na música, nas festas e na imaginária sacra, por exemplo. O romance de cordel, caso de criação de fronteira, é tardio, o que se explica pelos entraves à alfabetização e à impressão em todo o período colonial. (BOSI, 1966, 18)

O padrão dinâmico que encontramos nas expressões artísticas do período colonial e de nosso período monárquico expressa uma certa latência em que identifica uma “fronteira”, um maneirismo tardio que, sob o olhar europeu, identifica uma carência material que explicaria a dificuldade de domínio de códigos que, não sendo opinião assente, é-nos também possível pensar em um modo de comportamento, uma busca por expressões que traduzissem formas novas e estratégias próprias. No caso da música luso-americana, a questão da dimensão pequena das partes que compunham nossas novenas, missas etc., nos exemplos mineiros e nordestinos, podem explicar algum componente autóctone, como também na imagética do “barroco mineiro” ou na poesia de Gregório de Matos.

O importante, por hora, é tentarmos delimitar o papel que cada área da atividade artística assumiu na construção de uma identidade estética,

Segundo Adorno a identidade estética deve defender o não-identico que, na realidade, é oprimido pela compulsão à identidade.” [...], “a experiência artística possibilita o conhecimento daquilo que é excluído pela lógica do conceito. Assim podemos dizer que a força subversiva da consciência estética atua como um turbilhão diante dos efeitos normalizadores da ordem social e moral e cria novas formas de compreensão do mundo. (HERMANN, 2005, 31)

Ao confrontarmos a música, as expressões visuais (aí incluído todo esforço imagético do período) e a literatura, veremos que a cada uma dessas expressões cabia um papel preponderante e complementar que se alia-

va às outras, fundando em nós um olhar que, rapidamente, assumiu uma exterioridade identificada como algo que, por vezes, chamamos de exótico, novo, único, identificando na confluência de suas narrativas específicas, um leito que as unifica e que, sem transversalidades, não conseguiríamos compreender como forma dinâmica, em construção, em movimento, inconclusiva, mas reveladora.

O surgimento de nossa música popular urbana é o exemplo mais eloquente de um projeto que não se vê preso ao formalismo erudito e se intensifica por um gosto “em trânsito” produzindo formas estéticas e estilísticas que permeiam rigor e informalidade. As bases deste formalismo em formação nos oitocentos, podem ser percebidas nas pinturas oriundas dos primeiros franceses e na tentativa de reconstrução de uma “Itália tropical”; nos “atenienses do Maranhão” ou no olhar de Timon imprimindo uma narrativa de grandiloquência clássica ao Império ou, na música, que tanto se reconstruiu como símbolo máximo de afirmação estética com a institucionalização da ópera, inclusive, no âmbito da Igreja ou na junção da canção de corte, com uma das vertentes das várias expressões do batuque africano, emprestando-nos ritmos sincopados, conferindo singularidade às bases de nossa música urbana, como no caso do lundu e da modinha.

O fenômeno que reduz-se a algo diferenciado, não é uma via de direção única, devendo ser pensado também “de cima para baixo”, através da necessidade de se imbuir o território de novas necessidades. Maria Isabel de Siqueira nos dá um outro ângulo da questão da construção de um olhar sobre o exótico, ainda como elemento fundador de uma atitude muito peculiar referindo-se ainda ao período colonial, diz ela:

as informações e as sugestões dos cronistas, em troca de poder - privilégios e mercês -, municiavam a Coroa das singularidades e expectativas aqui encontradas transformadas em instrumentos legais – os regimentos -, numa relação recíproca de poder. Esses discursos legislativos, que representavam a legitimidade política do monarca, contemplava os interesses da Coroa na defesa da terra onde a exploração, com fins comerciais, das riquezas encontradas garantia a dominação nos trópicos. (SIQUEIRA, 2014, 387)

Encontramos até os dias atuais essa estratégia diferenciadora, no século XIX o estranhamento, o isolacionismo e o exotismo indígena, continuaram a ser elementos justificadores de políticas de inclusão da região e

do indivíduo nortista. Na base desse olhar estava, muitas vezes esquecida, as políticas específicas da administração colonial que separava as regiões mais a norte do restante do Brasil. No século XX a tentativa frustrada dos governos militares de construção da Transamazônica, reforçava o caráter anecúmeno de nossa Amazônia colocando-a distante como obstáculo a ser superado.

O exotismo, como algo oriundo de uma vertente puramente estética, lúdica, a partir de imagens criadas por nossos artistas baseia-se também em uma atitude oficial que se manifestava, em sua base, como uma estratégia, em que a singularidade é tratada como ferramenta legitimadora oficial. Na busca de relações discursivas entre as diversas modalidades de narrativas estéticas fundadoras, tínhamos alguns elementos que definiriam olhares diferenciados, não antagônicos, mas complementares, na definição da prática artística e seu lugar no Brasil. Isto porque será já no período monárquico que se desenvolverá entre nós dois princípios que se manifestam até hoje no nosso universo estético.

A fundação, em 1826 da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, de forte matiz monárquica e importadora de valores estéticos e filosóficos burgueses e, em São Paulo, pouco antes de se tornar uma importante metrópole, em 1873, a fundação do Liceu de Artes e Ofícios como marco fundamental. Financiado pelo senhoriato cafeicultor paulista, tinha caráter adverso da Real Academia, isto porque, entre suas preocupações primeiras, a formação de mão de obra para a indústria era a prioridade, enquanto na capital da Corte buscava-se a importação de modelos estéticos coadunados com a Europa.

Em todo o império e em todas as suas manifestações artísticas esse dualismo indica a tendência que se estabelecerá a partir da mudança do regime monárquico para a república. Assim vemos as primeiras preocupações industriais irem, paulatinamente, mudando o cenário, na música, as transformações profundas ocorridas quando o Conservatório Imperial de Música é substituído no Instituto Nacional de Música, levando ao enfraquecimento do internacionalismo italiano pela busca de modelos mais apegados ao romantismo alemão, por exemplo.

A vida cultural que manifestava-se entre uma vertente monárquica, senhorial e elitista e a transição para uma arte médio-burguesa, define-se a partir dos esforços de 1922 e é ponto marcante para a compreensão do fenômeno que refletirá uma arte que tenta se compreender a partir dos es-

tratos populares como uma novidade na América: novos falares, cores, sons, gestos deverão ser incorporados a um repertório de novidades que exigirão narrativas próprias e, absolutamente, inovadoras.

Mais tarde o oficialismo monumental e burguês de um lado, na capital da República, e a condescendência ao popular, ao massificado, expressam dois níveis de interação estética: uma cultura atrelada ao conhecimento formal, crítico e uma cultura de vivências que, em instância crítica, levou a formas vivas e refletidas.

De acordo com Lilian Schwarcz, há uma clara divisão entre concepções oriundas das aqui referidas matrizes do ensino artístico no Brasil, baseadas na relação mestre-aprendiz. No Rio de Janeiro, de forma mais “elevada” com estudos que embasavam o nosso neoclassicismo monárquico e, em São Paulo, “os pequenos artífices, sem formação clássica” que se dedicavam “à pintura, ao desenho, à escultura e à arquitetura.” (2002, 18)

A importância do entendimento deste dualismo para a compreensão transversal das relações entre as diversas expressões e o que delas podemos apreender traduz-se em um corte epistemológico em que, no século dezanove, as bases de uma arte que passou e uma que passa a vigorar se traduzem pelo tempo monárquico e pela chegada da República.

### **Em relação às expressões artísticas**

Na literatura temos uma leitura com poucas variantes, em relação às artes visuais imperantes. Como forma artística basilar na construção de uma imagem ilustrada do Império, a literatura soube compartilhar o âmago dos oitocentos, baseados nos ideais de Schegel e Novalis da expressão de um sentimento psicológico, auto-reflexivo e irônico. Estes últimos elementos irão ser fundamentais para a construção de uma arte romântica, baseada em uma unicidade psicológica, ainda carregada de *Empfindsamkeit* e destemidamente imersa em *Sturm und Drang*.

Baseados nessas premissas, assistimos nossos romancistas movidos por um sentimento ou dever de cronistas construindo e desconstruindo o cotidiano, assim como na criação de figuras do ideário comum. A poesia terá uma outra importante função. O gênero se associará, rapidamente, ao hugonismo, sendo o condorismo uma importante arma de fixação de um primeiro sentimento nativista e de um forte postulado da primeira arte nacionalista, tal como em Castro Alves, Sousândrade e Tobias Barreto.

A música, arte dependente de sistemas de transmissão formal próprios, como escolas, conservatórios etc., tem um primeiro impulso com a chegada da Família Real e vê-se, já com a consolidação do Império, imbuída de representar, através da ópera e da música sacra oficial, um estatuto intelectual e civilizador e, pela formação de uma música urbana, ainda que baseada em parte pela canção, de uma face própria de uma cultura nascente, popular e rica de valores. A música foi, sem sombra de dúvidas, a última a reivindicar um lugar nacional, mesmo com o aparecimento das primeiras expressões nacionais na música erudita, só foi possível o estabelecimento de uma música nacional com a fixação de uma camada média urbana e consumidora, que foi configurando uma nova expressão que definiria o perfil musical próprio já desgarrado do tronco comum representado pela modinha *luso-brasileira*.

A questão que coloco a discussão neste congresso é: qual a verdadeira relação e quais as possíveis interações que podem servir para os estudos transdisciplinares que caracterizam nossas preocupações? Ou como poderemos estabelecer interrelações entre essas expressões com vistas aos estudos iconográfico-musicais, isto porque vemos, de forma muito clara, que este olhar epistemológico vai além da própria iconografia e da música, tem suporte em um conjunto complexo de expressões, identificando o papel precípua de cada uma delas, observando o substrato que, envolvendo todas elas, confere um papel indispensável para a compreensão do tema.

Os estudos que abordam as diversas modalidades de interação entre as artes utiliza, via de regra, um olhar que parte de uma determinada expressão de forma relacional, assim, partindo da música, através da narrativa musical e seus aspectos temporal, sonoro, estilístico etc., da literatura a partir do texto em seus diversos níveis polifônicos e do pictórico e imagético, na configuração espacial de sua narrativa, pois, “o simbolismo da sombra no texto literário, na pintura e no cinema; a mise en abyme na literatura, no cinema e na pintura, escritura memorialista e fotografia; crônica e fotografia; construção da identidade de gênero na literatura e no cinema; a desconstrução do romance, mas também, no romance e na música”, (MOREIRA *et al.*, 2008) estabelecem pontos ou nós relacionais que a teoria rizomática de Deleuze e Guattari, não derivando de princípios fundados a a partir de um único olhar, mas sim da abordagem multidisciplinar fazendo-se simultânea, relacional, cria um novo espaço conceitual, a constituição de um novo território.



Como maior desafio desse tipo de abordagem vemos a questão de sabermos como os fenômenos peculiares de determinadas expressões se realizam em outras. Tivemos a oportunidade, em um primeiro momento de implantação do RIdIM-Brasil, de partirmos sempre da música como centro de interesse, mas rapidamente vimos que os fenômenos arrolados em nossos estudos nos impeliam a pensarmos o problema partindo, isonomicamente, de outros lugares e interesses, o que rapidamente se refletiu nas novas configurações de nossos congressos e encontros.

Sob essa premissa, penso que isso representa nos submetermos ao desafio de desconstruirmos princípios fundamentais que trazemos de outras épocas, baseados na visão um tanto estática e unívoca, de buscarmos a compreensão de nossa área a partir e, tão somente, dela própria.

A iconografia, sob essa perspectiva e, mais ainda, sob a perspectiva da musicologia, deve então ultrapassar a representação de uma ideia ou decodificação direta de certos sentidos, mas a intersemiose entre gêneros expressivos concomitantes ou até mesmos díspares. (BARBOSA, 2008, 31)

Para efeito de aprofundarmos a discussão, temos o conceito proposto por Jaqueline Authier Revuz que vê a heterogeneidade do discurso como propriedade constitutiva e não acidental ou acessória da linguagem, “essa característica própria da linguagem pode ser apreendida no fio do discurso, na superfície, na materialidade linguística do enunciado, através das marcas, indícios que mostram/sinalizam o ‘outro’.” (FIGARO, 2012, 31)

Partindo dessa premissa e fazendo uma leitura exterior ao texto, mas inter-semiótica, ou seja, referente aos diversos processos criativos e seus produtos, observamos essas complementariedades a partir da relação entre expressões-suportes que podem corroborar para a construção de uma visão alargada dos fenômenos concorrentes. O estudo geral dos signos e seus sistemas, segundo SANTAELLA e NÖTH (2011, 2), “é o estudo do verbal na contiguidade com signos não verbais”, e complementam: “As artes não verbais com as quais as artes verbais estão em contiguidade são, sobretudo, a música, as artes do corpo e as outras artes visuais.” Poderíamos elencar alguns modelos de interrelação semiótica entre a música e a imagem, por exemplo. Nesse sentido, é possível vermos tanto a produção direta de relações e significados, como no autor que transita entre diversas expressões, como Arnold Schönberg e seu expressionismo na música e nas artes visuais ou numa apropriação cinestésica como na relação entre Kandinsky e Alexander Scriabin.

Teríamos a esse nível uma relação recíproca que pode nos servir para entender possíveis articulações significativas em expressões concorrentes ou, como, por um caminho mais longo, entendermos artes distintas que referem outras esteticamente situadas, mas topicamente distantes, não podemos esquecer a característica das artes em nosso tempo que, através dos meta-meios ou meta-mídias, tornam-se entidades híbridas exigindo novas ferramentas de compreensão. Vejamos essas cinco situações:

- 1- Relação direta de significados
- 2- Apropriação cinestésica
- 3- Relação recíproca entre expressões concorrentes
- 4- Expressões distintas que referem outras
- 5- Expressões híbridas

No cerne da questão estão aqueles valores subjacentes ao que entendemos, de forma retrospectiva e baseada na pluralidade de processos históricos e psicológicos no esteio dos fenômenos culturais (ALMEIDA, 1998). Com isso buscamos, como Kátia de Almeida uma função heurística descritiva que possa revelar, não universais justificadores, mas um método específico de investigação, da análise da “arte primitiva” em Frans Boas.

Um de nossos desafios, quando da manipulação de ferramentas relacionais entre expressões artísticas de diferentes ordens é, justamente, como enquadrá-las na justificação de uma análise polissêmica. A carga polissêmica de sentidos, que confere a obra substância, vem da ambiguidade dos gêneros envolvidos, ou seja, a diversidade de convenções e estilos e a sua complexidade agora relaciona, não como convenções internas, da própria obra, mas realizando-se na força que projeta a partir das relações de exterioridade modificando-se e, sobretudo, produzindo-se a partir de outras relações e sob diversas formas.

### **Voltando às ferramentas**

Sob esta última perspectiva, proponho um olhar à obra de Frans Boas e no que Clifford nos lembra que o caminho epistemológico inerente ao culturalismo boasiano leva em conta a arte e a cultura como fenômenos “primariamente” humanos, sendo assim categorias indissociáveis (CLIFFORD *apud* ALMEIDA, 1998).

Por esse caminho podemos pensar as diversas expressões linguísticas e artísticas, sendo elas quais forem, como referido anteriormente, equacio-

nadas entre a cultura e a história, portando uma historicidade intrínseca, formal e semântica, condicionando especificidades como objeto de “ciência” e demandando procedimentos analíticos próprios. (Idem, ibidem)

Partindo do esforço antropológico para a compreensão de uma semântica profunda e estabelecendo um caminho comum que possa revelar um lugar de compreensão entre expressões diversas, ou como na acepção antropológica, a historicidade intrínseca, leva-nos à instrumentalização da investigação musicológica. O que fazemos ao confrontarmos música, artes visuais, literatura e mais outras formas artísticas e de expressão, é senão, à luz do esforço historicizante, remetermos a compreensão dos fenômenos a uma visão mais profunda do significado (*meaning*) ao nível profundo, “... *na incorporação contextualizada a um complexo cultural tradicional.*” (Idem, ibidem)

Ao transportar os limites semânticos na dinâmica de uma historicidade intrínseca, articulando história e significação, Boas desvela a chave da compreensão de uma “interdinâmica” denunciando a análise evolucionista baseada “em um simbolismo artificial” que, em sua perspectiva culturalista e historicista, revela uma *semântica profunda*. (Ibidem)

## À guisa de conclusão

Começamos o presente artigo estabelecendo nexos entre as diversas formas de olhares de nosso passado oitocentista procurando ver as demandas funcionais que as artes, cada uma a seu termo, viam os fenômenos e se comportavam procurando imprimir olhares quase específicos, tanto ao cotidiano e também à construção de noções de civilidade, nativismo, em relação à configuração da terra e da nação, procuramos estabelecer alguns parâmetros para compreensão e o papel epistemológicos de esforços como o da pesquisa multidisciplinar no âmbito de projetos como o RIDIM-Brasil, por exemplo.

Acreditamos que este esforço converte-se em uma possibilidade de análise dentre muitas que precisam ser pensadas, não enquanto justificativas, mas como fundamentos não conclusivos, possibilidades analíticas de uma elaboração crítica necessária e fundamental para os estudos de uma musicologia cada vez mais ampla.

## Referências

- ALMEIDA, Kátia Maria Pereira de. Por uma semântica profunda: arte, cultura e história no pensamento de Franz Boas. *Mana vol.4 n.2* Rio de Janeiro Oct. 1998. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93131998000200001#top2](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131998000200001#top2)>. (acessado 21 ago 2017).
- BARBOSA, Clarissa Loureiro. *A intersemiose entre capas e narrativas poéticas: Recurso de construção de sentidos plurais no cordel*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo: USP, 2008, Disponível em <[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/032/CLARISSA\\_LOUREIRO.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/032/CLARISSA_LOUREIRO.pdf)> (acessado 20 jun 2017).
- BOSI, Alfredo *Dialética da Colonização*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1966.
- DELSON, Roberta Marx . Novas Vilas para o Brasil Colônia – Planejamento espacial e social no século XVIII. In: *Arquitetura e Engajamento*, Disponível em <<http://franksvensson.blogspot.com.br/2014>> (acessado 20 jun 2017).
- FIGARO, Roseli (org). *Comunicação e Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 35.
- HERMANN, Nadja. *Ética e estética, a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
- MONTEIRO, Maurício *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- MOREIRA DE SÁ, Maria da Piedade; SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de; AZEVEDO, Genilda (coord). *Literatura e outras manifestações artísticas*. Resumo de apresentação. Simpósio. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo: USP, 2008. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/032.htm>> (acessado 27 jun 2017).
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. A Poesia e as outras Artes. In: *Cardernos de Semiótica Aplicada*, Vol. 9, n. 2. Dezembro de 2011, p. 1. Disponível em <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/4725/4030>> .
- SCHWARCS, Lilian Moritz *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SIQUEIRA, Maria Isabel de. Representações da natureza: os discursos legislativos e as crônicas da América portuguesa. In: GESTEIRA, Heloisa Meireles; CAROLINO, Luís Miguel; MARINHO, Pedro (Org.). *Formas do Império – Ciência, tecnologia e política em Portugal e no Brasil. Séculos XVI ao XIX*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.