



UM PEDAÇO DE MUNDO INTEIRO: DE BACH A HIRONDINA JOSHUA

A PIECE OF THE WHOLE WORLD: FROM BACH TO HIRONDINA JOSHUA

UN PEDAZO DEL MUNDO ENTERO: DE BACH A HIRONDINA JOSHUA

Karen Belarmino Lourenço da Silva

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas-UFRJ,

Bolsista CNPq

karenbldasilva@letras.ufrj.br

<https://orcid.org/0009-0008-0249-5955>

DOI

10.35520/mulemba.2026.v18n34e72253

Recebido: 20 jan. 2026

Aprovado: 1 mai. 2026



A Mulemba adota a licença Creative Commons

Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

RESUMO

Este estudo pretende investigar, no poema “Fuga em Ré Menor” (2016), de Hirondina Joshua, a presença de Bach, compreendendo Moçambique como país plural e parte do mundo que dialoga, em sua produção artística e cultural, com diversas formas de arte produzidas em outros espaços e outros tempos. Esta investigação parte da premissa de que o poema se relaciona diretamente à *Tocata e fuga em ré menor* (1703-1709), de Johann Sebastian Bach, e propõe uma leitura que seja capaz de articular as duas obras. Este breve artigo demonstra que Bach é figura presente em Moçambique por meio do poema de Hirondina Joshua. A poeta invoca a obra do músico pelo título e dá à poesia o tom do mistério e da angústia comum à tocata de Bach.

PALAVRAS-CHAVE: Bach, Poesia, Hirondina Joshua, Moçambique.

ABSTRACT

This study investigates the presence of Johann Sebastian Bach in the poem “Fuga em Ré Menor” (2016) by Hirondina Joshua, considering Mozambique as a plural country and as part of a world that dialogues, through its artistic and cultural production, with diverse forms of art created in other spaces and times. This investigation is based on the premise that the poem directly relates to Bach’s Toccata and Fugue in D Minor (1703–1709) and proposes a reading that articulates both works. This brief article demonstrates that Bach is present in Mozambique through the poem of Hirondina Joshua. By invoking the composer’s work in the title, the poet imbues her poem with the sense of mystery and anguish characteristic of Bach’s toccata.

KEYWORDS: Bach, Poetry, Hirondina Joshua, Mozambique.

RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo investigar la presencia de Johann Sebastian Bach en el poema “Fuga em Ré Menor” (2016), de Hirondina Joshua, comprendiendo a Mozambique como un país plural y como parte de un mundo que dialoga, a través de su producción artística y cultural, con diversas formas de arte producidas en otros espacios y en otros tiempos. La investigación parte de la premisa de que el poema se relaciona directamente con la Tocata y Fuga en re menor (1703–1709), de Johann Sebastian Bach, y propone una lectura capaz de articular ambas obras. Este breve artículo demuestra que Bach es una figura presente en Mozambique a través del poema de Hirondina Joshua. La poeta evoca la obra del músico desde el título y confiere al poema un tono de misterio y angustia característico de la tocata de Bach.

PALABRAS CLAVE: Bach, Poesía, Hirondina Joshua, Mozambique.



Este artigo tem como objetivo analisar o poema “Fuga em Ré Menor” (2016), de Hirondina Joshua, investigando a razão da presença de Bach nos versos dessa poeta moçambicana. Compreendendo Moçambique como país plural e parte do mundo que dialoga, em sua produção artística e cultural, com diversas formas de arte produzidas em outros espaços e outros tempos, esta investigação parte da premissa de que o poema de Hirondina se relaciona diretamente à *Tocata e fuga em ré menor* (1703-1709), de Johann Sebastian Bach, e propõe uma leitura capaz de articular as duas obras.

Moçambique é um país plural e sua cultura reverbera sua diversidade. Há, dentre seus escritores, os que tendem a ser poetas do mundo, ou seja, “*kosmopolites*”, cidadãos do mundo. De acordo com Carmen Tindó, o país

tem impregnados em sua memória histórica traços de culturas várias: a dos africanos de origem banto que habitavam essa região da África Austral; a dos árabes que, antes dos portugueses, se instalaram na Ilha de Moçambique e comerciavam com etnias africanas do continente, tendo-as iniciado, também, na arte de navegar; e a dos lusitanos marinheiros, que, comandados por Vasco da Gama, aportaram nessa ilha, no ano de 1498 (Secco, 2016, p. 62).

Antes de nos voltarmos para Moçambique e, especificamente, para o poema de Hirondina Joshua, é importante demonstrar como a música de Bach faz parte do mundo, sendo referência em poetas de diferentes países. No livro *Bach*, do poeta português Pedro Eiras, publicado em 2014 pela editora Assírio & Alvim, há, pelo menos, quatorze vozes que trazem Bach à tona. Toma-se esse livro como ponto de partida, porque ele dá a ver Bach no silêncio de Bach e faz com que o músico esteja ali presente, diante de formas de esquecê-lo¹, de jamais retomá-lo diretamente, a partir somente das reproduções artísticas que dialogam com sua obra. A voz do músico não está no livro, mas ele é evocado por sua viúva, pela biógrafa de sua viúva, pelos cineastas que produziram o filme baseado na biografia de sua viúva, por Leibniz, por Albert Schweitzer, por seus intérpretes, por Maria Gabriela Llansol, por Jesus e por Martinho Lutero. Cada capítulo é identificado por uma BWV (*Bach-Werke-Verzeichnis*, a sigla que se refere ao catálogo de obras de Bach) e localiza Bach em tempos e

1 O que escrever sobre Bach? Uma biografia? Musicologia? História? Filosofia da música? Não, nada disto. Eu tentei escrever sobre Bach exatamente para dizer maneiras de perder Bach, maneiras de não escrever sobre Bach e esse livro é um conjunto de 14 maneiras de não escrever sobre Bach e, de repente, escrever sobre tantos homens e mulheres em tantos tempos e lugares que estão em relação com Bach direta ou indiretamente ou até muito indiretamente, mas Bach nunca aparece realmente no livro (Eiras, 2022, s.p.).

espaços que não são o tempo de sua vida e nem os espaços em que viveu. Que Bach está na Alemanha do século XVII a meados do século XVIII, nós o sabemos. A literatura se incumbem de localizá-lo, também, no Gabão, no Canadá, na França, em Jerusalém e em Portugal, no primeiro ano que marca a contagem ocidental do tempo (a.C/ d.C), nos séculos XVIII, XX e início do século XXI. O poema de Hirondina Joshua, “Fuga em ré menor”, localiza Bach em Moçambique no ano de 2016, dois anos após a publicação do livro de Eiras.

Em vista do que foi pensado acerca das relações entre música e literatura no contexto de produção literária de Pedro Eiras, torna-se possível elaborar uma extensão investigativa semelhante para a obra da autora moçambicana Hirondina Joshua. O diálogo interartístico, especificamente, no que tange à música, ainda se faz presente na poesia de Joshua. Cabe ressaltar que o texto da poeta também pode ser analisado pela clave musical de Bach. No entanto, este artigo pretende ser uma primeira análise, uma semente, para que se possa aprofundar a relação música e poesia na obra de Hirondina Joshua. Portanto, nas palavras da própria escritora:

Fuga em Ré Menor

Se eu te escrevesse uma carta hoje,
essa carta teria a cor da tristeza.
E não gosto que me leias assim tão
vazia das coisas, tão dentro do
mundo e distante do Ser.
Meu dedo escorrega agora nas teclas
inventadas desta máquina que mal
sei usar e as letras aqui voam
ardentemente, isto incomoda o
hábito em mim de ter as letras a
sorrirem como a lei delas manda.
Não faz mal.
Pensamentos não têm acentos nem
vírgulas nem pontos, sentimentos não
têm grafia e nem sequer fiam.
A moldura humana que me falaste ao
espiar do sol vi agora nesta paisagem
escura do meu quarto, na lua que me
foge dos olhos. Mais não sei dizer.
Desculpa não sei nada hoje

(Joshua, 2016, p. 42).

O título de seu poema remete à *Tocata e fuga em ré menor*, de Johann Sebastian Bach. Considera-se aqui a BWV 565 e não a BWV 538, mais conhecida como “Dórica”, para



diferenciá-la da primeira que foi, também, intitulada *Tocata e fuga em ré menor*. Os motivos para isso são, em primeiro lugar, a popularidade da *Tocata e fuga em ré menor* (BWV 565). Ela é comumente associada ao fantasmagórico, ao mistério, à magia, à falta de algo que está por vir ou que deveria, pelo menos, estar por vir.

Nesse sentido, o nome de Bach, apesar de não explicitado no poema, é evocado logo pelo título. O diálogo com a música é estabelecido já de antemão. Mais que mera evocação, a música é elemento crucial da estrutura poética, já que se entende a arte musical como:

[aquilo a que] entregamo-nos tão deliciosamente como às substâncias ‘precisas, poderosas e sutis’ que ostentava Thomas de Quincey. Como se relaciona diretamente com a mecânica afetiva, que ela toca e manipula livremente, ela é essencialmente universal; ela encanta, ela faz dançar sobre toda a terra; assim como a ciência, ela se tornou necessidade e mercadoria internacional (Valery, 2016, p. 342).

E a arte poética como:

[...] um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (Paz, 1982, p. 15-16).

Sendo assim, música e poesia não são apenas obras criadas pelo ser humano, mas obras que põem o ser humano em movimento, que o fazem “dançar sobre toda a terra” e que são “correspondências da harmonia universal”. Poesia e música se encontram no encantamento, na combinação e transfiguração de formas e valores sensíveis, na harmonia, na dança, na voz, na língua, na escrita. Tensionando presença e ausência, posto que música é presença que tem capacidade de “encantar, combinar e transfigurar formas e valores sensíveis” e poema “é uma máscara que oculta o vazio”, ambos os gêneros artísticos podem tocar um ao outro em busca de preencher o que não é passível de preenchimento e de tentar dizer ou traduzir sensações e sentimentos humanos que não cabem no discurso comum. Quando a música se aproxima do poema, ela segue tocando e manipulando livremente a mecânica afetiva. Quando o poema diz a música, ele ainda é máscara que oculta o vazio. O diálogo entre um e outro não os pode tornar presença absoluta. Dessa forma, “Fuga em Ré Menor” é poema que diz, também, uma forma de não dizer Bach e essa ausência é o silêncio necessário a toda música: “Não há som

sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio” (Wisnik, 1989, p. 18).

A *Tocata e fuga em ré menor* se associa ao poema de Hirondina não só pelo título, mas porque ambos geram uma sensação de incompletude e conjugam poeticamente os influxos entre som e silêncio. Ao ler a partitura, pode-se observar que a tocata, que tem um bemol na linha correspondente à nota si, ou seja, em ré menor, inicia-se com duas colcheias, isto é, duas marcações de meio tempo, em lá (na clave de sol e uma oitava acima), marcadas por duas fermatas e seguidas por uma pausa de $\frac{1}{8}$ de tempo. As fermatas significam que as notas devem ser seguradas até que o maestro dê permissão para seguir adiante. Meio tempo de duas notas que se estendem até que se possa seguir para a tão breve pausa parece fazer o som engolir o silêncio. Ambos, entretanto, coexistem, mas de forma que dá ao ouvinte apenas um breve respiro antes de que se ouça dois quíntuplos de semicolcheias em duas oitavas distintas concomitantemente, o que significa que, depois de um silêncio insuficiente para as notas anteriores, há uma espécie de explosão de som. Isso contribui para a sensação de incompletude aos nossos ouvidos. Em seguida, a fermata recai sobre a pausa, conferindo o tom de suspense que acompanha o início desse “grande apelo à energia humana” (Carpeaux, 2001, p. 113).

Figura 1 – BWV 565i².



Fonte: <https://www.mutopiaproject.org/ftp/BachJS/BWV565/ToccataFugue/Toccata-Fugue-a4.pdf>.

2 Disponível em: <https://www.mutopiaproject.org/ftp/BachJS/BWV565/ToccataFugue/Toccata-Fugue-a4.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2026.

O ré menor, que dá um centro tonal para a música, pode ser interpretado de tal forma:

Os acordes menores têm características mais “fechadas” e “sombrias” vastamente associados a sentimentos melancólicos. Eles são frequentemente usados em músicas com letras tristes e/ou melancólicas, o que pode reforçar a associação entre acordes menores e emoções negativas. A melancolia é um estado emocional caracterizado por tristeza, desânimo, desesperança e falta de prazer em atividades que normalmente seriam agradáveis. ‘A melancolia é o luto sem um objeto, o vazio sem razão, o cansaço sem fim’. Essa associação ocorre pelo fato desses [*sic*] acordes causarem uma sensação de incompletude ou de uma má resolução no que é ouvido, o que significa que em uma música, estes acordes, quando usados com outros acordes, acabam causando uma quebra de expectativa, criando uma tensão num “ambiente musical” que possuía uma estabilidade, e assim, gera a sensação de ‘estranheza’ e queda de emoção, causando o reforço da tristeza e melancolia. (Oliveira; Leite; Florêncio, 2023, p. 2792).

Note-se os compassos a seguir:

Figura 2 – BWV 565ii³.



Fonte: <https://www.mutopiaproject.org/ftp/BachJS/BWV565/ToccatFugue/Toccat-Fugue-a4.pdf>.

Pode-se perceber, a partir deles, duas características da peça de Bach que são essenciais para esta leitura. Uma delas consiste na ideia de uma escala que, de forma abrupta, sai da clave de sol para a clave de fá, isto é, dos tons agudos aos graves, o que nos faz sentir a melancolia presente por essa sensação de queda e peso. A outra, na presença constante

3 Disponível em: <https://www.mutopiaproject.org/ftp/BachJS/BWV565/ToccatFugue/Toccat-Fugue-a4.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2026.

do pedal, tocado sempre na clave de fá, confere tensão à harmonia. É, ainda, interessante relacionar a obra bachiana ao poema, posto que o órgão funciona como uma aparição sonora em outras interpretações da *Tocata e fuga em ré menor*. Szendy, ao comentar a reelaboração de Leopold Stokowski⁴, afirma:

Meu ouvido está continuamente aguçado, dividido entre a orquestração real e o órgão imaginário que se mantém sobreposto como uma sombra de uma memória. Eu ouço, inseparavelmente, tanto o órgão ocultado pela orquestra quanto a orquestra ocultada pelo órgão fantasma [...] Nós estamos ouvindo dobrado. (Szendy *apud* Santos, 2015, p. 90)

Essa noção se relaciona a uma espécie de aparição sonora, algo como uma “moldura humana que me falaste ao espiar do sol” na “paisagem escura do meu quarto”. Diante da orquestra entre violinos e oboés, é possível perceber um órgão inexistente, um instrumento ausente, é possível ouvir duas vezes, “ouvir dobrado”.

Levando isso em conta, neste trabalho, busca-se erguer uma leitura verso a verso do poema de Hironcina Joshua. A partir da análise cerrada do texto, pretende-se estabelecer pouco a pouco um diálogo com a BWV 565 e explicitar a possibilidade de leitura entre duas obras tão distintas e diversas em gênero, tempo e espaço e compreender que é exatamente nessa diversidade que Bach se faz presente. A memória da arte é passível de ser recobrada em diversas culturas e sistemas que não partilham necessariamente da mesma visão de mundo. As diferentes experiências que convocam Bach contribuem para a construção de uma leitura que se faz, potencialmente, diante da dessemelhança dos textos. As afinidades com as composições de Bach colocam o poema de Joshua no limiar entre literatura e música. Método similar é também utilizado por Pedro Eiras, que, na ausência, faz surgir o músico, essa breve memória que, como uma aparição, um fantasma, é central para a construção da obra.

Hironcina Joshua exclui a palavra “Tocata” do título do seu poema. Nas tocatas não há canto, não há palavras e tudo é movido pelo som dos instrumentos. Joshua constrói o revés, não há instrumentos, mas a incompletude e a melancolia são construídas pelas palavras presentes no poema. O título inicia-se com “Fuga”. A fuga, em termos musicais, é uma forma contrapontística caracterizada pela interpretação de temas entre diferentes “vozes”, em que eles parecem perseguir uns aos outros ou fugir, bem como no poema.

Gesto semelhante também realiza o texto de Joshua, que se abre com a hipótese de uma carta, que, ainda hipoteticamente, teria a cor da tristeza. Há um “te” que se refere a

⁴ Regente de orquestra responsável pela interpretação de *Tocata e fuga em ré menor* no filme *Fantasia* (1940), produzido pelos Estúdios Disney.

alguém que não está explícito no poema, mas que se direciona ao leitor, possivelmente, nós mesmos, em contato com o poema. A carta é uma hipótese, mas a palavra “carta” no verso traz à tona a existência da própria carta. “E não gosto que me leias assim tão / vazia das coisas, tão dentro do/ mundo e distante do Ser”. O sujeito poético escreve a carta que teria a cor da tristeza, todavia (há um “e”, que por norma é adicional, mas que pode configurar uma adversativa) o eu poético não gostaria de ser lido (por esse leitor que talvez sejamos nós) “vazi[o] das coisas”, “dentro do/ mundo e distante do Ser”. Abre-se, assim, uma questão em torno do gênero: a poesia, por não ser a carta, mas a possibilidade de uma carta, inverte a ideia de vazio das coisas e coloca o eu do poema num outro lugar mais perto do Ser e mais alheio ao mundo. De toda forma, a tristeza, o vazio, a distância conversam com a Tocata de Bach: misteriosa, desconfortável, melancólica, em ré menor, vazia da harmonia que ela mesma parece perseguir. Os *enjambements* presentes no poema são, também, uma fuga. Uma palavra que escorre para o verso seguinte, a leitura do verso anterior busca ou se encontra despretensiosamente no verso seguinte, como um susto.

Os versos “Meu dedo escorrega agora nas teclas/ inventadas desta máquina que mal/ sei usar e as letras aqui voam/ ardentemente, isto incomoda o hábito em mim de ter as letras a/ sorrirem como a lei delas manda.” criam uma similitude entre a poeta, aquela que hipoteticamente escreveria uma carta, e o músico, organista. Há “teclas/ inventadas desta máquina que mal/ sei usar e as letras aqui voam”. Os versos se referem ao órgão ou ao computador? Há aqui uma fusão dos tempos, uma confusão dos tempos bem como dos artistas: o que toca as teclas e o que escreve com as teclas.

O poema segue: “ardentemente, isto incomoda o/ hábito em mim de ter as letras a/ sorrirem como a lei delas manda./ Não faz mal./ Pensamentos não têm acentos nem/ vírgulas nem pontos, sentimentos não/ têm grafia e nem sequer fiam”. O poema, bem como uma carta, é o produto de um pensamento. Assim também é a música. No pensamento, não se vê o ponto ou a vírgula, as convenções da escrita. O pensamento não é escrito, mas gera uma infinidade de sentimentos. Diante da música, um ouvido menos atento não percebe as pausas breves, as fugas, a falta de compensação na harmonia da composição, mas percebe a melancolia, a angústia, a tristeza, o mistério, o fantasmagórico.

O poema se fecha com os seguintes versos: “A moldura humana que me falaste ao/ espiar do sol vi agora nesta paisagem/ escura do meu quarto, na lua que me/ foge dos olhos. Mais não sei dizer./ Desculpa não sei nada hoje”. Esta imagem antitética: o espiar do sol, a paisagem escura do quarto, a lua que foge aos olhos. A luminosidade da lua também não é apreensível. No entanto, o poema isola o verso “espiar do sol vi agora nesta paisagem”. Há uma memória dessa “moldura humana”, de um rosto que aparece no escuro. Sobre o que se ouviu “ao espiar do sol”, é possível observar no quarto escuro, sem a presença de qualquer luminosidade. O poema é concluído com “Mais não sei dizer./ Desculpa não sei nada hoje”. Essa aparição se perde, não tem explicação possível, o sujeito do poema se

coloca num lugar de quem não sabe nada hoje, daquele que não tem o que acrescentar. Uma moldura humana, entretanto, surgiu no escuro do quarto. Uma aparição.

Mais que isso: o diálogo interartístico se amplia e não se esgota com a música. Os versos finais também mostram a relação da escrita com a pintura. A presença dos sintagmas “moldura”, “paisagem” e “olhos” atestam o campo semântico das artes visuais. O que está em jogo é o gesto de dizer o mundo e como fazê-lo. O eu lírico, consciente da difícil tarefa do dizer, se debruça metapoeticamente sobre a arte da representação. O sentimento conflituoso diante do que se pretende dar a ver é embalado pela melodia melancólica de Bach. Tanto o compositor quanto a poeta, ao passo que tentam compor uma linguagem harmônica, o fazem diante do desconcerto e da desarmonia dos significados. Bach utiliza o ré menor como tema musical, e Hirondina Joshua, a imagem poética da falta.

Metaforicamente, Bach viaja no espaço e no tempo e vai parar em Moçambique. É um fantasma vivo a velejar, também, pelo Índico. Ele surge, como uma moldura humana no quarto escuro, pelas mãos de Hirondina Joshua. Sem ser mencionado diretamente, faz-se presente no poema. Sua *Tocata e fuga em ré menor* conversa com a tristeza, a distância do Ser, o estranhamento, a obscuridade.

Essa leitura permite que se encontre Bach em obras diversas. Não fosse o título do poema, seria pouco provável relacioná-la ao *Kantor*. Essa ausência de Bach permite o diálogo entre o poema e o livro *Bach*, de Pedro Eiras. As obras se relacionam por meio de seus métodos para fazer chegar a Bach, que sobrevive nas figuras que fizeram dele parte crucial de seus trabalhos de uma vida e em quem o evoca pelas composições que sobreviveram ao tempo. É possível, por isso, encontrá-lo nas diversas vozes do mundo ao longo dos séculos. Bach se torna, assim, uma chave de leitura possível em literaturas de sistemas literários distintos. É possível encontrá-lo em sua tocata, do século XVIII alemão, no livro de um português e no poema de uma moçambicana. A leitura pela dessemelhança, pela lacuna, por aquilo que não fica explícito nos textos ou na música torna-se, assim, uma possibilidade.

Sendo assim, conclui-se que a literatura propicia diferentes experiências a quem se debruça sobre as composições bachianas e sobre as obras que dialogam com elas, mesmo que as notas do músico sejam reverberadas nas entrelinhas. Sendo objeto, personagem, mistério, fantasma, sua figura permite diálogo entre obras distantes em tempo e espaço e dá a ver obras diversas, experiências várias. No texto de Pedro Eiras, a experiência de encontrar Bach está no acesso a cada uma das vozes que evocam o músico ao longo dos séculos. No poema de Hirondina Joshua, Bach não está na Alemanha do século XVII, mas na experiência de teclar, na falta da completude de um tom, na fuga.

Referências

BACH, Johann Sebastian. **Toccat e fuga em ré menor**, BWV 565. Intérprete: Hans-André Stamm. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ho9rZjlsyYY>. Acesso em: 2 jun. 2025.

BACH, Johann Sebastian. Toccat et Fuga: BWV 565. **Organo**. [S. l.]: Mutopia Project, 2004. 1 partitura. Disponível em: <https://www.mutopiaproject.org/ftp/BachJS/BWV565/ToccatFugue/ToccatFugue-a4.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2026.

BILLER, Georg Christoph. Entrevista. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 23 out. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2310201011.htm>. Acesso em: 20 jan. 2026.

CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

EIRAS, Pedro. **Bach**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

EIRAS, Pedro. **Conversa com Pedro Eiras**. Entrevista cedida a Viviane Vasconcelos e Andreia Castro. Poesia, Ficção e crítica. Youtube. Transmitido 22 de março de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/2FHaSkItx4k>. Acesso em: 20 jan. 2026.

FANTASIA. Direção: Samuel Armstrong *et al.* Produção: Walt Disney. Burbank, CA: Walt Disney Productions, 1940. 1 filme (126 min). Disponível em: Disney Plus. Acesso em: 26 abr. 2026.

JOSHUA, Hirondina. Fuga em Ré Menor. In: JOSHUA, Hirondina. **Os ângulos da casa**. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2016. p. 42.

OLIVEIRA, Ranieri Júnior Barbosa de; LEITE, Vlader Nobre; FLORENÇÃO, Roberto Remígio. *DÓ, RÉ, MI, FÁ: Sons e Sentidos – A Leitura Musical e uma Análise da Relação entre Letra, Música e Acordes Maiores e Menores*. **Scientific Society**, 1 dez. 2023. Disponível em: <https://show.scientificsociety.net/2023/12/do-re-mi-fa-sons-e-sentidos-a-leitura-musical-e-uma-analise-da-relacao-entre-letra-musica-e-acordes-maiores-e-menores/>. Acesso em: 2 jun. 2025.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SANTOS, Diogo Maia. **A reelaboração e a relação com a obra musical**: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática de reelaboração musical. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13012016-102541/publico/DiogoMaiaSantosVC.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2026.



SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. As Índicas Águas da (na) Poesia Moçambicana. **Portal LiterÁfricas**. Disponível em: <https://www.lettras.ufmg.br/literafro/literafricas/literatura-cabo-verdiana-2/1655-carmen-lucia-tindo-secco-as-indicas-aguas-da-na-poesia-mocambicana>. Acesso em: 2 jun. 2025.

VALERY, Paul. A Conquista da Ubiquidade [tradução de Carolina Dittrich e Thiago Hermano Breunig]. In: n.t. **Revista Literária em Tradução**, n. 13. Disponível em: https://ia601901.us.archive.org/18/items/n.t._Revista_Literaria_em_Traducao_n_13/n.t._Revista_Literaria_em_Traducao_n_13.pdf. Acesso em: 20 jan. 2026.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

