

O significado agregado à narrativa fílmica através da variação temática em *The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Ednar Leite de Pinho Pessoa
Universidade Estadual do Ceará - UECE
ednarpessoa@gmail.com

Resumo: Este artigo é um recorte de um trabalho de conclusão de curso realizado em 2021/2022 na Universidade Estadual do Ceará (UECE) que busca demonstrar como as transformações temáticas em uma trilha sonora de um filme podem transportar/acrescentar significado à narrativa fílmica. Para isso, utiliza-se do conceito defendido por Gorbman (1987) de que, a música por meio de códigos culturais usados no cinema, ao se relacionar com a imagem, agrega significado à narrativa fílmica. Com base nisso, foi realizada uma análise das transformações dos temas musicais do filme *The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore* (2011), usando a análise paradigmática (RUWET) como ferramenta de comparação monódica. Posteriormente, ao comparar os trechos musicais das cenas com o tema, em sua apresentação inicial, foi observado como suas transformações e sua função na cena influem no significado que emerge da relação música-imagem através de códigos culturais cinematográficos.

Palavras-chave: Significado musical, Música de cinema, Análise paradigmática, Transformações musicais.

The Meaning Added to Film Narrative Through Thematic Variation in The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore

Abstract. This article is an excerpt from a course conclusion work carried out in 2021/2022 at Ceará State University (UECE) that seeks to demonstrate how thematic transformations in a film soundtrack can transport/add meaning to the film narrative. For this, it uses the concept defended by Gorbman (1987) that music through cultural codes used in cinema, when relating to the image, adds meaning to the film narrative. Based on this, an analysis of the transformations of the musical themes of the film *The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore* (2011) was performed, using paradigmatic analysis (RUWET) as a monodic comparison tool. Later, when comparing the musical excerpts of the scenes with the theme, in its initial presentation, it was observed how its transformations and its function in the scene, influence the meaning that emerges from the music-image relationship through cinematographic cultural codes.

Keywords: Musical meaning, Film music, Paradigmatic analysis, Musical transformations.

1. Introdução

O presente artigo é o recorte de uma pesquisa apresentada como um trabalho de conclusão de curso na Universidade Estadual do Ceará (UECE) ao qual busca entender como as transformações temáticas da trilha sonora em um filme podem transportar/acrescentar

significado à narrativa fílmica. Aqui, propõe-se utilizar da análise paradigmática de Ruwet (2011) como uma ferramenta, para observar as transformações ocorridas entre trechos temáticos distintos da trilha sonora do filme *The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore* (2011)¹.

Inicialmente, este trabalho parte da perspectiva defendida por Gorbman (1987) de que a música, por meio de códigos culturais, em conjunção a uma cena, possui um significado agregado à narrativa.

A música significa nos filmes não apenas de acordo com códigos musicais puros, mas também de acordo com códigos musicais culturais e códigos musicais cinematográficos. Qualquer música traz associações culturais e a maioria dessas associações foi posteriormente codificada e explorada pela indústria da música. Propriedades de ritmo, melodia e harmonia da instrumentação formam uma verdadeira linguagem. (GORBMAN, 1987, p.2, tradução nossa)

Para demonstrar, a autora exemplifica o que seria esperado como clichê em um filme dos anos 40. Ao surgir uma personagem *femme-fatale* (sedutora) na cena, esse escolheria apresentá-la por meio de uma melodia típica de Gershwin tocada por um saxofone. “Quanto aos códigos cinematográficos, a música é codificada pelo próprio contexto fílmico e assume significado em virtude de sua inserção no filme.” (GORBMAN, 1987, p.3, tradução nossa).

Devido ao espectador estar com sua atenção voltada a outros elementos como imagem e diálogo, a música fílmica molda a narrativa com valores emotivos, por meio de códigos musicais culturais e esses devem ser reconhecidos de imediato para funcionar, uma vez que seu propósito é uma significação rápida e eficiente para um público em geral. Para isso, Gorbman (1987) diz que a música no tradicional cinema narrativo tem como função principal envolver emocionalmente o espectador colocando-o "dentro" do filme, relacionando a música de filmes ao *Muzak*² ou *easy-listening music*.

O compositor e teórico musical Michel Chion foi um dos que mais escreveu sobre a relação entre som e imagem e a sua função no cinema. No seu livro *Music in Cinema* (2021), na contramão de alguns teóricos que defendiam que a música “acompanha” o filme, Chion propõe que a música coirriga e coestrutura o filme. “O prefixo ‘co’ se refere ao fato de que ela não está sozinha desempenhando esse papel e que um filme é um conjunto solidário e não hierárquico” (BAPTISTA, 2007, p.26). Assim, na cena, qualquer elemento não exerce um papel

¹ Curta-metragem de animação dirigido por William Joyce e Brandon Oldenburg. A trilha sonora deste filme é assinada por John Hunter.

² Música utilizada em lojas e supermercados com a intenção de gerar ambientes relaxantes que facilitem o envolvimento do consumidor com o clima de consumo.

dominante sobre os outros. Essa função colaborativa da música é reconhecida por Claudia Gorbman (1987), e a autora vai além ao se interessar em reconhecer o papel que está empregando à imagem, se essa é informativa, expressiva, ou para preencher em um momento estático da narrativa. “No momento em que reconhecemos em que grau a música do cinema molda nossa percepção de uma narrativa, não podemos mais considerá-la acidental ou inocente” (GORBMAN, 1987, p.11, tradução nossa).

A música fílmica, quanto ao seu significado ou discurso organizador, Gorbman (1987) propõe que podemos reconhecê-la de três formas em um filme. A primeira se refere unicamente à música, sem estar relacionada a mais nada além dela mesma (imaneente). A segunda maneira seria a música pautada aos seus códigos culturais musicais. A autora, para este caso, exemplifica a música que toca enquanto os créditos iniciais de um filme aparecem, pelo gênero tocado; este ativa esses códigos culturais e pode revelar de antemão muito sobre o estilo e o tema da narração. E, em terceiro lugar, seria analisar a música com todas as relações coexistentes intrínsecas com o filme. A essas formas específicas de se relacionar foi dado o nome de códigos musicais cinematográficos.

Ao se confrontar como a grande parte dos estudiosos do cinema analisa a maneira como se relaciona música/narrativa, enquanto seu significado, Gorbman (1987) faz fortes críticas ao dizer que é primitivo, limitado em grande parte aos conceitos de paralelismo³ e contraponto. Ou a música “confirma” o clima que acontece na tela, ou ela o “contradiz”. Com isso, Gorbman se questiona: “[...] nenhuma música, geralmente, é o suficiente para acompanhar um segmento de filme? Na verdade, a resposta é sim” (GORBMAN, 1987, p.15, tradução nossa). Para a autora, qualquer música designada a uma cena despertará algum significado. Fazendo uma analogia com uma conversa entre duas pessoas, quaisquer duas palavras que uma pessoa junte produzirão um significado, diferente daquele de cada palavra separadamente. Isso acontece porque o leitor/espectador automaticamente impõe significado a tais combinações. Sendo assim, qualquer música colocada em uma cena a serve (de alguma maneira).

Na busca por uma ferramenta que permita analisar essas variações temáticas de maneira objetiva, deparamo-nos com a análise paradigmática método estudado e desenvolvido por N. Ruwet. Essa ferramenta baseia-se a partir dos conceitos de Saussure para dois tipos básicos de relações entre as unidades linguísticas, sendo a distinção entre frase e paradigma. Segundo Saussure, as relações sintagmáticas (frase), são as que acontecem entre duas ou mais unidades linguísticas no presente em uma declaração; já as relações paradigmáticas são aquelas

³ Ao exemplo do teórico Siegfried Kracauer, citado por Gorbman(1987) que defende que o contraponto ocorre quando música e imagem transmitem “significados diferentes”.

existentes entre uma unidade da declaração e uma ou mais unidades à revelia, ou seja, que não fazem parte da primeira.

Ruwet foi um dos primeiros pesquisadores a realizar um trabalho sistemático nesta linha voltada ao âmbito musical, como afirma Anta (2007), assim desenvolvendo uma técnica analítica conhecida como análise paradigmática. O sistema de análise se baseia na identificação de dimensões musicais paramétricas⁴ e não paramétricas⁵ (elementos com um grande número de distinções dentro da mesma dimensão) e na subsequente segmentação das estruturas musicais com base na variabilidade dessas dimensões.

Em seu artigo *Métodos de análisis en musicologia*, Ruwet (2011) limita os seus exemplos de análise paradigmática à comparação de elementos monódicos, apenas a altura e a duração serão consideradas. Quanto aos segmentos, eles são identificados ao se percorrer a cadeia sintagmática e reconhecer os fragmentos idênticos. "Consideram-se, como unidades do nível I, as sequências – as mais longas possíveis – que são repetidas integralmente, seja imediatamente após sua primeira exposição, seja após a intervenção de outros segmentos" (RUWET, 2011, p.53, tradução nossa).

Para auxiliar na forma como a análise paradigmática será organizada, quanto a sua estrutura monódica, foram adotadas as terminologias e ideias do estudo de Arnold Schoenberg no seu livro *Fundamento da Composição Musical* (2012). Onde se encontram conceitos como frase e motivo que auxiliam na observação da construção do tema. Quanto à maneira em que as modificações temáticas são apresentadas em sintagmas distintos, optamos seguir o arcabouço utilizado por Dante Grela (1992). Nele, o autor classifica as funções as quais cada unidade formal⁶ pode cumprir em uma obra musical. Uma dessas funções é a transformação, que ocorre quando uma unidade é formada por materiais sonoros já apresentados na obra, por outra unidade formal. Grela define que esta função pode se proceder de duas maneiras:

- 1) variação: quando a estrutura submetida à transformação aparece em sua totalidade e geralmente mantendo sua distribuição temporal original (por ex.: na forma de "variações sobre um tema" no classicismo ou no romantismo).
- 2) elaboração: quando a transformação é realizada com base em aspectos parciais ou subestruturas da unidade formal original, ou quando seu conteúdo, embora reapareça em sua totalidade, está sujeito a permutações no tempo, em relação à sua aparência original (é o caso,

⁴ Dimensões cujos seus elementos se apresentam de forma constate durante uma peça ou em oposição binária que, por sua presença, caracterizam seções.

⁵ Dimensões que, ao contrário das paramétricas, seus elementos não podem ser reduzidos a uma oposição binária; é mais caracterizado por um grande número de distinções destes dentro da mesma dimensão.

⁶ O autor se utiliza dessa terminologia para representar qualquer estrutura musical (frase, motivo, sentença).

por exemplo, das "elaborações" da allegro-sonata clássica) (GRELA, 1992, p.9, tradução nossa).

Utilizando o modelo que Ruwet (2011), no qual o autor observou os elementos não paramétricos, deixando de lado os elementos paramétricos e usando a repetição como critério de divisão dos segmentos monódicos comparados. Dessa forma, dialogando com os conceitos de Schoenberg (2012) e Grela (1992), definimos que o modelo de representação na partitura de um determinado tema "T", será como o apresentado na figura 1.

Figura 1 – Modelo da representação em pauta da nomenclatura adotada na análise paradigmática



Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

Quanto à representação das formas de transformação de um tema, temos que no caso de um trecho que tenha relação temática (variação) com o anterior, ele será representado pelo numeral do que se relaciona e um índice indicador de ordem de aparição. Exemplificando, o primeiro trecho **T1** será seguido pelos relacionados **T1₁**, **T1₂** e assim por diante. No caso de trechos que possuem uma relação parcial, consideramos o posterior como uma **elaboração** do primeiro, de acordo com a conceituação de Grela (1992). Tendo o trecho **T1 (A + B)** seguido de uma elaboração, donde a transformação é a substituição da frase **B** por algo novo, podemos representar esta elaboração como **T1*1 = A + C_(B*)**; onde se lê que o segmento **C** é uma elaboração de **B**, e este mesmo sendo uma transformação da frase **B** pode ser percebido como um elemento novo.

2. Análise paradigmática

No início do curta-metragem *The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore* (2011)⁷, é exposto pela primeira vez o tema principal⁸ do filme ao qual estará presente na maioria das cenas. Para este trecho, foi designada a nomenclatura de **T1** (Figura 2) e este foi dividido em três frases, sendo a segunda uma variação da primeira, assim tendo a representação

⁷ Como referência para esse trabalho, vamos utilizar o vídeo do curta-metragem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m0ReBeGc_IU&t=130s>. Acesso em: 23 de jun. 2022. Esse vídeo vai servir como referência de temporização das cenas.

⁸ A melodia desse tema tem como referência uma antiga música inglesa chamada *Pop Goes the Weasel* (1853) que ficou bastante difundida em um brinquedo chamado de *jack-in-the-box*.

sintagmática de $T_1 = A + A_1 + B$. Por sua vez, os segmentos são divididos em dois motivos cada, como visto na figura abaixo, onde o motivo b_1 é uma variação de b e, por isso, tem-se a variação A_1 .

Figura 2 – Representação sintagmática do tema T1 no pentagrama com suas subdivisões



Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

Na cena, ainda com a tela sem imagem alguma, ouve-se o chiado de um disco em uma vitrola. Então, surge um livro em uma mesa e junto com ele o tema T_1 inicia. Enquanto a câmera se aproxima do livro e este começa a ser folheado até chegar à gravura de uma cidade; o tema T_1 é exposto e, em seguida, inicia o T_{1_1} (Figura 3). Logo se percebe que, de um trecho para o outro, há uma mudança de instrumentação. Enquanto em T_1 a melodia é tocada por um violino e acompanhada por *pizzicatos* de um baixo acústico, T_{1_1} é executado por um grupo de madeiras tendo a melodia tocada inicialmente por um fagote.

Figura 3 – Comparação paradigmática de T1 com sua variação T1₁ no pentagrama

(notas acrescentadas entre as notas da melodia de T_1) (frase agregada ao trecho)

Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

Ao observar o trecho T_{1_1} , pode-se questionar se ele funciona como uma resposta ao T_1 , e assim fazendo parte deste. Mas, foi escolhido separar os dois trechos como independentes, tanto para facilitar a análise, não gerando uma camada a mais para cada tema, como também por uma questão de narrativa da música com imagem. O trecho T_{1_1} tem início ao surgir a ilustração da cidade no livro, ainda se escuta a vitrola junto à melodia, a câmera se aproxima mais e acontece uma transição na imagem: a cidade deixa de ser uma gravura para ser a cidade de fato. O espectador “entrou no livro”, o ruído da vitrola já não se escuta mais. Isto representa

uma mudança de diegese; o trecho anterior (T1) era uma música puramente diégetica tocada por uma vitrola dentro da cena, enquanto **T1₁** começa como um trecho diégetico e se torna não diégetico. Em um primeiro momento, isso leva a crer que se trata de uma música metadiégetica⁹, onde adentramos na realidade descrita pelo livro através de nossa imaginação. Dessa forma, podemos interpretar que, anteriormente ao ver na tela o livro na escrivaninha, estamos na verdade na pele de um personagem e este, ao ouvir **T1** e começar a ler o livro, gradativamente é levado pela imaginação. Seria esse mais um motivo para **T1₁** ser analisado separadamente como variação do primeiro, representando assim o momento que saímos de uma realidade para entrarmos em outra.

Após uma cena de destruição da cidade, por uma grande tempestade, um outro trecho se inicia. A imagem que era colorida no início do filme, agora é em preto e branco. Tudo está destruído. Enquanto o personagem está sentado no chão olhando triste para seu livro totalmente em branco, o trecho musical referente à cena começa. O tema desse momento, **T1*3** (Figura 4), é exposto por um piano solo em um tom menor (Lá Menor) em *ad libitum*. A mudança de tonalidade, duração das notas e andamento nesse momento, dialoga com a imagem gerando um tom melancólico à cena, que está de acordo com o que o protagonista está passando, após o furacão. Quanto à estrutura sintagmática, o trecho **T1*3** é uma elaboração de **T1** formado por duas variações do segmento **A** e pela ausência da frase **B**.

Figura 4 – Comparação paradigmática do trecho T1 com T1*3



The figure shows two musical staves. The top staff, labeled 'T1', is in 6/8 time and starts at 0'18". It features a sequence of notes grouped into segments: A (a, b), A₁ (a, b₁), and B (c, b). The bottom staff, labeled 'T1*3', is in 3/4 time and starts at 2'57". It features a sequence of notes grouped into segments: A₂ (a₁, b₂) and A₃ (a₁, b₃). A note below the second staff reads '(duração das notas duplicadas e variação melódica em b)'. The key signature for both is one flat (Lá Menor).

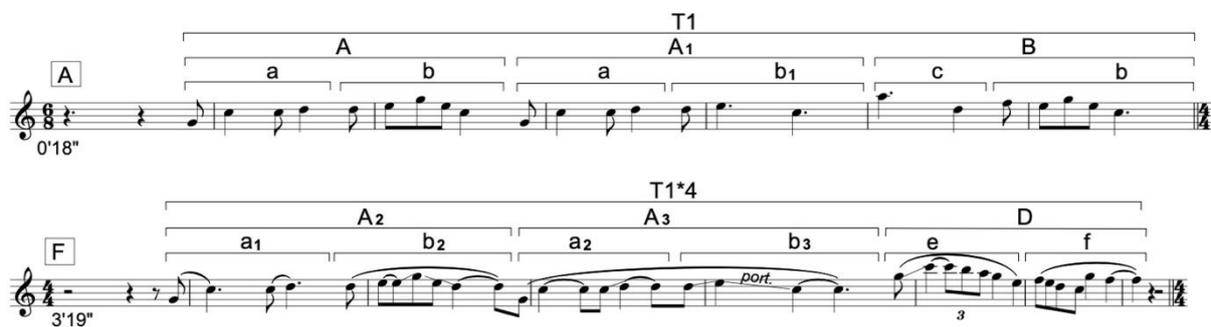
Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

Continuando o filme, logo após o término do segmento **T1*3**, o protagonista anda atônito pela cidade totalmente destruída, passando por outras pessoas que observam tristes a

⁹ Tratada por Gorbman (1987) como um nível da diegese, que diferente das diegéticas (dentro da cena) e não diegética (fora da cena), onde a trilha “assume” parte da narração do filme. É comumente associada às músicas que conduzem um determinado personagem a um *flashback*.

situação; a cena continua sem cor. Neste trecho **T1*4** (Figura 5), a melodia apresentada inicialmente por um violino, é caracterizada por ligaduras de expressão e *portamentos*. A textura é complementada pelas cordas, tocando a harmonia em notas longas e uma harpa pontuando notas dos acordes. O trecho sendo exposto dessa maneira e em Fá lídio, faz com que a melodia ganhe uma característica deste modo, muito usado no cinema (códigos culturais cinematográficos) para representar algo etéreo, surreal ou a sensação de flutuação. O que reforça a ideia de que o protagonista não está entendendo bem a situação e a maneira como a cidade ficou após o furacão.

Figura 5 – Comparação paradigmática do trecho T1 com a elaboração T1*4



Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

Um pouco mais à frente, no filme, quando o protagonista já conheceu outro personagem¹⁰ que o acompanha pelo decorrer da narrativa e estes se encontram no interior de uma biblioteca mágica, ocorre uma cena, que para melhor organização da análise, foi dividida em dois momentos (L1, L2). Estes não serão considerados cenas separadas por não existir uma ruptura na narrativa/imagem que permita isso como, também, na música. O primeiro momento da cena (L1) inicia quando o protagonista se aproxima do piano, ao perceber que o livro azul é o intérprete. Neste momento, **T1₄** (Figura 6) se inicia sendo exposto pelo piano (música diegética). O livro começa a tocar de forma insegura em *rubatto* e, gradativamente, em um *accelerando/crescendo* até o final de **A₁**, quando o trecho se estabelece em um andamento e em uma intensidade *forte*. Na cena, quando o segundo segmento **A** inicia, os outros livros que assistem ao pianista, começam a dançar junto com o protagonista.

¹⁰ Este personagem se trata de um livro azul voador. Ele possui gravuras de um ovo trajando um terno e um chapéu. Esta ilustração remete ao *humpty dumpty*, personagem infantil que apareceu primeiramente em uma rima tradicional inglesa e aparece em outras histórias, como Alice Através do Espelho (1871) de Lewis Carroll.

Figura 6 – Comparação paradigmática do trecho T1 com a elaboração T1₄ e T1*6



Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

No momento em que **L2** (Figura 6) inicia, todos continuam dançando a música do piano, acompanhado agora por uma seção de cordas não diégetica em *fortíssimo*. A melodia de **T1*6** continua na mesma tonalidade, mas exposta uma terça menor acima em relação ao **B₁**. Este trecho é um pouco diferente àqueles que consideramos transformação de **T1** até o momento, mas ainda assim é uma elaboração deste, pois o material que compõe o sintagma está quase todo presente em **T1**. Esse trecho é similar a segunda parte da canção de referência do tema (*Pop Goes the Weazel*), que é formada somente por essas duas partes análogas a **T1** e a **T1*6**. Tendo em vista que esta é a primeira vez que **T1*6** é apresentada e está em um momento festivo e que esta comemoração termina com um acorde acentuado do piano no compasso seguinte ao **T1*6**, podemos interpretar **T1*6** como uma resolução de todas as incertezas e inseguranças, tanto do livro azul quanto do protagonista. Podemos ir além e entender que esta biblioteca, de alguma forma, faz o personagem principal se sentir completo, uma vez que, desde a primeira exposição temática, esse trecho complementar não havia aparecido ainda, dando a entender que algo ainda faltava ao protagonista.

Com esses trechos analisados, já é percebido que é possível interpretar as transformações em um trecho como valor significativo da música. E estas transformações trazem um valor agregado à narrativa. Este, no caso do curta (*Mr. Morris Lessmore*), é percebido mais facilmente por não ter outras camadas sonoras além da música. Também é notado na análise paradigmática que as transformações temáticas (aqui trabalhamos sobre aspectos estritamente monódicos) ajudam a sua compreensão como um fator organizacional no pentagrama. Porém, ela não prevê a graficação de outros aspectos que influem de forma significativa no tema (timbres, andamentos, texturas, dentre outros).

Ainda que algumas questões que achamos importantes tenham sido expressadas verbalmente, outros elementos não foram mostrados graficamente na análise. Isto se deve a que alguns desses elementos não tem relação causal com a técnica de transformação temática, mas ainda assim são importantes, pois agregam significado que reforçam a compreensão de alguns momentos da narrativa. Tem-se como exemplo a síncrese de alguns elementos sonoros que reforçam uma determinada ação do protagonista ou objeto (pantomima), muito comum nos filmes do cinema não falado de Buster Keaton (ator no qual o protagonista foi inspirado). Ou a música que é apresentada no momento que o personagem caminha sobre as palavras de um livro “velho” na cena O, e se lê “*les comètes on plus*”¹¹ (Figura 7), indicando que este está escrito em francês. Neste momento, a trilha está em um compasso ternário, apresentada por um acordeom, cordas e percussões, o que leva, junto com outros fatores, a música a soar como uma valsa francesa. Essa música tem significado agregado tanto para cena, devido o livro estar em francês, quanto para outros fatores da narrativa. O curta (*Mr. Morris Lessmore*) tem referência com o furacão Katrina e a cidade de Nova Orleans. Esta cidade tem uma ligação com a cultura francesa, por ter sido fundada enquanto o estado de Louisiana era colônia da França, em 1718, tendo um dos seus símbolos a arquitetura *Vieux Carré*. O entendimento deste significado agregado não é possível com a análise paradigmática, pois é algo que está além de uma estrutura monódica.

Figura 7 – Momento em que o protagonista caminha pelas palavras escritas no livro velho



Fonte: Imagem retirada do filme *The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore* (2011).

¹¹ “os cometas acabaram” em francês (tradução nossa).

Referências

ANTA, Juan F. Semiología y Percepción: Relaciones sintagmáticas y paradigmáticas entre eventos en términos de proximidad y jerarquía tonal de la altura musical. In: REUNIÓN ANUAL DE LA SOCIEDAD ARGENTINA PARA LAS CIENCIAS COGNITIVAS DE LA MÚSICA SACCoM, 6., 2007, Entre Rios PR. *Anais eletrônicos...* [Argentina]: SACCoM, 2007. Disponível em: <http://www.saccom.org.ar/2007_reunion6/actas/17Anta.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2022.

BAPTISTA, André. *Funções da Música no Cinema: Contribuições para a Elaboração de Estratégias Compositivas*. Minas Gerais, 2007. 174 p. Dissertação (Curso de Mestrado da Escola de Música) – UFMG.

CHION, Michel. *Music in Cinema*. Tradução: Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 2021. 415 p. Tradução de: La Musique au Cinema.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana: BFI Publishing, 1987. 190 p.

GRELA, Dante. Análisis Musical: Una Propuesta Metodológica. *En serie 5: La Música y el tempo*, Rosario: Universidad Nacional de Rosario, n. 1, p.1-14, 1992.

RUWET, N. Métodos de análisis en musicología. *Reflexiones sobre semiología musical*, Repositório da Escuela Nacional de Música UNAM, [México], 2011. Disponível em: <<http://www.repositorio.fam.unam.mx/handle/123456789/16>>. Acesso em: 30 out. 2021.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 3ed. São Paulo: Editora da Faculdade de São Paulo - Edusp, 2012. 272 p.

THE FANTASTIC Flying Books of Mr. Morris Lessmore. Direção: William Joyce e Brandon Oldenburg.. Shreverport: Moonbot Studios, 2011 [disponibilizado em: 6 out. 2018]. 1 video (15min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m0ReBeGc_IU&list=PL-8qIJDxhTjljIWNlK44EBIhgLrA-qmz&index=2> Acesso em: 24 jun. 2022. Roteiro: William Joyce. Música: John Hunter.

TWIGGS, Charles. *Pop Goes the Weazel*, música folclórica, tonalidade de Mib; partitura para piano, New York: Stephen T. Gordon, 1853. Partitura. 3 p. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Pop_Goes_the_Weasel_\(Twiggs%2C_Charles\)](https://imslp.org/wiki/Pop_Goes_the_Weasel_(Twiggs%2C_Charles))> Acesso em: 24 jun. 2021.