

Godot/Clarice: Jazz em fúria

p. 142 - 148

Mabiana Camargo (Unicentro)

Daniel de Oliveira Gomes (Unicentro)

Resumo

O presente artigo parte de uma abordagem filosófica comparativa entre a obra de Samuel Beckett, especificamente *En Attendant Godot*, e as ressonâncias escriturais de Clarice Lispector. Será visto as semelhanças e as diferenças que esses autores possuem entre si. A linguagem de Clarice compõe uma escritura menor, sempre vinda do improviso, criando assim um percurso fora da idéia tradicional de obra. Já Beckett esgota o possível, sua obra é carente de palavras, possui séries exautivas, está em pleno movimento estático. Mas, assim como Lispector, Beckett também improvisa. Clarice e Godot quando se entrelaçam formam um refrão jazzístico. E os dois, ainda, criam uma voz, quase muda, que vai em busca de pronunciar a palavra suplementar, através das perguntas e principalmente do silêncio. Desta forma, usa-se como principais bases filosóficas Maurice Blanchot e Gilles Deleuze, ligados a autores como Simone Curi, estudiosa de Lispector, Jacques Derrida, Michel Foucault entre outros. Busca-se, então, fazer uma circunferência, assim ligada aos planos melódicos, torneando a textualidade desses dois autores.

Palavras-chave: Improviso; Esgotamento; Godot; Lispector.

Abstract

This article starts from a comparative philosophical approach between the work of Samuel Beckett, specifically *En Attendant Godot*, and the writing resonances of Clarice Lispector. It will be seen the similarities and differences that these authors have between them. Clarice's language creates a minor deed, always coming from improvisation, therefore it creates a path outside the traditional idea of a literary work. Whereas, Beckett exhausts the possible, his work is devoid of words, it has exhausting series, it is in full static motion. But, like Lispector, Beckett also improvises. Clarice and Godot interwoven, compose a jazzy chorus. And they both also create a voice, almost speechless, which goes in search of pronouncing the supplemental word, through the questions and mainly the silence. Thus, it is used as the main philosophical basis Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, linked to authors such as Simone Curi, Lispector scholar, Jacques Derrida, Michel Foucault and others. The aim is then to make a circle, linked to melodic plans, surrounding the textuality of these two authors.

Keywords: Improvisation; Exhaustion; Godot; Lispector.

Improvizando diante da platéia

“VLADIMIR: Diga: estou contente.
ESTRAGON: Estou contente.
VLADIMIR: Eu também.

ESTRAGON: Eu também.

VLADIMIR: Estamos contentes.

ESTRAGON: Estamos contentes. (Silêncio) O que vamos fazer agora que estamos contentes?”
(BECKETT, 2005, p.115)

“Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isto? improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia.” (LISPECTOR, 1973 p. 23 AV)

Começa-se este artigo com um trecho da peça *Waiting for Godot*, ou Esperando Godot, de Samuel Barclay Beckett e uma das polissêmicas frases de Clarice Lispector. Clarice é considerada escritora intimista, prolixa, de linguagem difícil e interrogatória. Beckett é prolífico, um dos precursores do teatro absurdista, de extrema importância para desinibição do *non-sense* ficcional, ao lado de Proust, Artaud, Jarry, ou Joyce. Essa espécie de jazz em fúria da primeira metade do séc. XX, cujo fazer pós-utópico Lispector leva como herança dramática.

Waiting for Godot: Wladimir e Estragon nos seus trajes maltrapilhos, com botas velhas e chapéus (que dizem muitos críticos: lembram os de Chaplin). Dentro de seus bolsos carregam cenouras e nabos, coisas improvisadas. Enquanto se alimentam, os momentos vazios de atuação são constituídos de diálogos sem sentidos e curtos. Todas as ações dramáticas estão centradas na espera, em prolongamento, de alguém ou de algo chamado Godot e que é, enfim, “refrão” principal da peça. Efetivamente, este acontecimento que não chega, que obriga à sensação de improviso meramente melódico, teria a ver com a desesperança espetacularizada nas obras de Clarice. Parte-se então das seguintes questões: Clarice realmente improvisa? E se improvisa, o quê? Diante de quem? De Beckett? De Godot?

Se partimos da definição de *Escritura Menor*, juntamente com a estudiosa de Lispector, Simone Curi (2001), veremos que essa menção *menor* é a marca de uma singularidade, de um deslocamento de descontinuidade que está em busca de uma liberação das categorias, das identidades, do diluimento das fronteiras, do gênero, e por último do literário (p.37). Fica evidente que Clarice, com toda sua linguagem, é compositora/composição de uma escritura menor, pois ela não escreve de menos, sem dizer menos, como a própria diz: ela *improvisa* nas palavras e consegue com

tudo esse fluxo caligráfico exprimir o inefável, produzindo um tipo de “experiência do fora” (em termos blanchotianos). O mesmo acontece com Beckett, cuja escrita produz o mesmo efeito de teatralização do improvisado. O que os distinguiria é que Beckett economiza algo em seus discursos. Economiza, esgota, a exaltação e o furor da espera, do desespero. Clarice espera a Godot com mais *fúria jazzística*, digamos assim.

Por um lado tem-se em Beckett a escassez das palavras, ao contrário, na composição de Lispector, somos arremessados num mar infinito dialético, escritural. Há em Beckett a falta, a falta que ganha. Ao mesmo tempo que Beckett apresenta diálogos curtos aparentemente sem nexos, sendo uma de suas características a repetição, seus personagens sempre estão envolvidos no mesmo objetivo, e na mesma atmosfera e suas palavras se repercutem exaustivamente no texto inúmeras vezes. Um refrão jazzístico. Victor Leonardi, em “Jazz em Jerusalém”, nos afirma que “a harmonia musical estuda os acordes e a maneira de concatená-los. Quem concatena estabelece relação entre. Ou ligação entre. Ou nexos entre acordes, no caso da música, e entre idéias, no caso da filosofia” (1999, p. 387). (Queremos lembrar que Clarice e Beckett filosofam o mundo como quem está no âmbito do jazz, ou seja entre o sagrado – o *spiritual* – e o profano – o *ragtime*, assim eles concatenam exaustivas relações, ligações...)

Segundo Deleuze, “toda a obra de Beckett será percorrida por séries exaustivas” (Deleuze, 2010, p. 70), e isso faz com que a obra beckettiana esteja amarrada a um plural “*esgotamento*”. Para que se possa entender o termo *esgotamento*, deve-se remeter nos termos de Deleuze. Para ele: “Os personagens de Beckett brincam com o possível sem realizá-lo, eles têm muito a fazer, com um possível cada vez mais restrito em seu gênero, para ainda se preocuparem com o que ocorre.” (DELEUZE, 2010, p. 70)

ESTRAGON
 (de boca cheia, distraído) Não estamos amarrados?
 VLADIMIR
 Não entendi uma palavra.
 ESTRAGON
 (mastiga, engole) Perguntei se estamos amarrados.
 VLADIMIR
 Amarrados?
 ESTRAGON
 A-mar-ra-dos.
 VLADIMIR
 Amarrados, como?
 ESTRAGON
 Pés e mãos.
 (BECKETT, 2005, p. 44)

Na irrealização do possível, por meio da arte da “combinatória”, chega-se à exaustão. O que ele chama de combinatória viria a ser: “a arte ou a ciência de esgotar o possível, por disjunções inclusas. Mas apenas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação (veja-se: DELEUZE, 2010, p. 71). Ora, chega-se a “uma exaustividade” pela recusa a toda necessidade ficcional. E o que Beckett improvisa é o estafar do possível com palavras, ou ainda, esgotando as próprias palavras (Deleuze, 2010, p.75), propondo, deste modo, o que se pode chamar de uma *movimentação estática*.

Podemos ver em *Lispector* a mesma característica. Quando falamos em um movimento que não se move, reencontramos em Curi a afirmação que *Lispector* constitui seus textos de uma forma *nomádica*. Há uma quantidade de vários fragmentos que formam um corpo, vários textos em um todo, uma grande movimentação estática, igual modo. Poderíamos afirmar essa característica lispectoriana tendo paralelo com a própria história de vida da autora, a qual nasceu na Tchetchelnik, Ucrânia, no dia 10 de dezembro do ano de 1920.

Ainda pequena, muda-se para Recife, depois Rio de Janeiro. Além de disso, quando casada, seu marido torna-se diplomata, e seu destino será estar a acompanhá-lo pelos arredores do mundo. Sendo *Lispector*, assim, geográfica e subjetivamente “desterritorializada” desde seu

nascimento e assim cada vez mais no decorrer de sua biografia. Em sua escrita não seria nada diferente, posto que a criação de Clarice é sempre uma sombra viva autobiográfica, no sentido de que, como diria Nicolino Novello, essa escritura não existiria sem a grande preocupação em capturar a “essência do instante” (NOVELLO, 1986, p.15). Clarice não foi topicamente enquadrada em sua vida, não foi portadora de um enredo pronto a segui-lo, um mapa-Clarice; (assim como não podemos *territorializar* Beckett, seja estética ou pessoalmente). Ela sim foi feita de improvisos e momentos, instantes, nomadismos que a levaram ao impossível, construindo a si mesma sob novas formas de vida e irrealizações, ou seja, novos olhares e idéias, diferentes culturas e modos de ser; daí sua escrita sem contornos e não-retilínea.

Diz Simone Curi sobre o deslocamento constante na escritura de Clarice, que ocorre, na autora, um: “movimento como vitalidade que, antes de apontar uma origem, desvenda um visível, uma exterioridade, o fora da obra.” (CURI, 2001, p.80). Teríamos, segundo Curi, duas linhas-Clarice, uma violenta e outra geométrica, racional. Já na cartografia de Beckett, talvez falte (em excesso) esta linha violenta e afetiva, paixão que sobra (pela metade) em Clarice. Está ela improvisando diante de si mesma, de Jazz-Clarice.

Ouve apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve. A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim. (LISPECTOR, 1973 p. 25)

Harmonias beckettianas em Clarice

Já Beckett, nasceu em Dublin, Irlanda no ano de 1906, e desde menino destacava-se pelo seu interesse pela leitura. Quando entra na Faculdade, ele se dedica aos estudos da língua francesa e da italiana. Beckett sai da Irlanda no ano seguinte de

sua graduação, quando se instala em Paris, seus primeiros trabalhos começam a aparecer, ensaios e traduções. Quando seu pai morre, muda-se para Londres, e publica sua primeira coletânea de contos. Depois volta a Paris e continua seu trabalho como escritor. Um dos fatos mais marcantes da vida de Beckett é quando ele entra para o movimento de Resistência francês, na entrada da grande guerra, no ano de 1939; Beckett foi obrigado a se refugiar na França no ano de 1942, e esse fato foi de extrema importância para a elaboração de sua grande obra: *En Attendant Godot*.

Ambos os autores são personagens carregados de experiência, Clarice por sua ampla visão de mundo, e Beckett pela saída de sua terra natal e sua vivência em um período crítico e doloroso que se passou no mundo. O período que Beckett enfrentou o refúgio tal como as consequências da Guerra, foi o período que mais o desenvolveu como escritor e, desde seus personagens, todos os sentimentos de sua experiência desterritorializada está exposta.

Mesmo que estejamos ilustrando aqui a desterritorialização específica entre os dois autores, devemos lembrar que não se trata propriamente de justificar e explicar uma obra pelo puro viés biográfico do autor que a criou. Estaríamos abafando a própria voz da obra. Em entrevista ao *Le monde*, “a Estética sobre a Existência”, Michel Foucault, filósofo que muito admirava a Beckett, abre um parênteses em sua fala e remete sua opinião sobre a questão do autor:

a única lei sobre o livro que eu gostaria de ver instaurada seria a proibição de utilizar duas vezes o nome do autor, além do direito do anonimato e ao pseudônimo, de modo que cada livro poderia ser lido por si mesmo. Há livros, para os quais o conhecimento do autor é uma chave para a inteligibilidade. (1894, p. 5).

Deste modo, não devemos nos prender a todas as experiências que os autores sofreram, mas

também é claro não podemos deixar de pensar em um paralelo entre autor-experiência. Um paralelo musical, ou melopoético. Paralelo entre autor-experiência que está na própria dimensão bios/gráfica de autores que suscitam esta atmosfera melódica de curiosidade. Se realmente quisermos ouvir a voz do texto, deveríamos a nos prender à ideia de que “seria mais conveniente que os livros fossem lidos por eles mesmos com suas imperfeições e qualidades eventuais.” (FOUCAULT, 1984, p. 5)

Mark and Julliette Taylor-Batty sugerem, em seu guia sobre *En Attendant Godot*, que o que faz Beckett criar Vladimir e Estragon, seja talvez o fato de que ele e sua esposa passaram longos dias e noites juntos, na busca da vila de Roussillon, quando estavam buscando refugio da guerra. Os dois ficaram completamente isolados, em silêncio, enfrentando o desespero. Eles estavam impotentes a tudo, a única coisa que podiam fazer seria um apoiar o outro, ou ainda um se irritar com outro; pois estavam fora do convívio social, estavam isolados de/a si próprios. Mas mesmo assim, permaneciam crédulos de que algo ou alguém poderia salvá-los, (TAILOR-BATTY; TAILOR-BATTY, 2008, p.4-5) algo como uma esperança, ou um Deus - no inglês *God*, que na peça é nomeado Godot.

En Attendant Gogot é uma peça trágica, considerada filosófica, pois transborda questionamentos sobre a existência, duas figuras humanas que dedicam toda sua ação (existência) na espera de algo ou alguém que nunca aparece. E todo seu “ato-de-existir” é mostrado sem sentido. O que Beckett faz é desconstruir um mundo teatral, transformá-lo em ruídos, pausas, *non senses*. Seus personagens falam com os gestos, suas ações, e não com suas palavras. Se lembrarmos o termo “tragédia” vindo de Aristóteles, vemos que a tragédia “é a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem

exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor.” (Aristóteles, p. 25); vemos que temos nesta peça de Beckett a representação de criaturas humanas, sem identidades ou histórico, pois só sabemos seus nomes, e não sabemos de onde vieram, o que eram, e sim só sabemos que elas estão de passagem ou à espera de alguém que acreditamos que aparecerá, mas na realidade se ele aparece, o aparecimento está dado como pura ausência (a “outra noite” blanchotiana). A peça transmite ao público uma espécie de sentimento de desesperança catártica e desespero, pois nos relacionamos com personagens opacos e ficamos ao aguardo luminoso de Godot, e no fim quando nada ocorre, ficamos aflitos e decepcionados pelo não-aparecimento que, sendo mais que um vibrante desaparecimento do ser - que poderíamos ver em Macabéia, de “A Hora da Estrela”, por exemplo - nos afeta pela aparência de um aparecimento que não aparece, aparecimento do próprio fora. O obscuro (fora de cena) aparece. De igual modo, podemos nos perguntar se a experiência de leitura diante do palco ficcional de Clarice Lispector seria marcada por um não-aparecimento da própria Clarice, ou seja, sua escrita como uma busca desesperada de si mesma que nos desperta um aflito sentido testemunhal. Clarice e Beckett, certo modo, botam em perspectiva de cumplicidade os fatores musicais e literários de suas ficções, apresentando-nos textos verdadeiramente literário-musicais, no sentido de irem apontando, concomitantemente, tanto para um significado desconhecido quanto para os seus próprios contextos ali significantes no silêncio trágico de qualquer sentido. Como dirá Stanger (apud OLIVEIRA, 2002, p.143) “se o significante literário aponta para um significado desconhecido, e se o significado musical aponta para o seu próprio contexto como um significante sempre renovado, então o texto literário-musical

deve fazer as duas coisas”.

Novamente para Mark Taylor-Batty e Juliette Taylor-Batty, Beckett, escrevendo uma peça teatral e não uma prosa, desviou do público a tentativa do “entendimento da peça” em um nível intelectual, que conseqüentemente leva a um “significado”, fazendo com que fosse experimentado a sua arte como experiência sem fim, tentando então distrair a plateia das respostas. (TAYLOR-BATTY; TAYLOR-BATTY, 2008, p.13). Mas já que consideramos o vazio de se esperar Godot uma passividade de caráter trágico, oriunda do movimento absurdista, não se há de encontrar em Lispector, mesmo em prosa, algum tipo de teatralidade do absurdo, do vazio infundo do sentido?

Se observarmos Macabéia, veremos que ela dá-se como uma simples personagem tentando representar “ser”.

Depois tudo passou e Macabéia continuou a gostar de não pensar em nada. Vazia, vazia. Como eu disse, ela não tinha anjo da guarda. Mas se arranjava como podia. Quanto ao mais, ela era quase impessoal. Glória perguntou-lhe:

- Por que é que você me pede tanta aspirina? Não estou reclamando, embora isso custe dinheiro.
 - É para eu não me doar.
 - Como é que é? Hein? Você se dói?
 - Eu me doo o tempo todo.
 - Aonde?
 - Dentro, não sei explicar.
- (Lispector, 1977, p.62)

As ações da personagem são representadas como algo agonizante. Macabéia mantém-se representando o que ela é, porém suas falas e suas ações permanecem vazias. Lispector põe seus personagens em cena, e os joga contra uma multidão de espectadores que assistem o desenvolvimento dos personagens, suas decadências ou mesmo suas imobilidades. Ou ainda podemos encontrar *entre meios* à dramaticidade de Lispector, provas de uma teatralidade quase beckettiana na movimentação do seu texto: “E quando nasço, fico livre. Esta é a base de minha tragédia.” (Lispector, 1973 p.35)

Entre o Silêncio e a Vibração

Através de sua palavra, Clarice, também nos reflete vários esboços articulados da existência, da linguagem e da sociedade. Pode-se enxergar toda dramaticidade maior da autora por meio de suas palavras, nas entrelinhas, pois como a mesma diz: «Mas já que se há de escrever, que não se esmaguem com palavras as entrelinhas.» (Lispector, 1992, p.20); ler Clarice não é ler superficialmente as palavras, é ler o que há “entre” (seria lê-la “entre”meando Beckett, e vice-versa). O mesmo afirma Beckett em uma carta, que foi nomeada “Carta Alemã”, endereçada à um amigo: “Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – (...). (BECKETT apud Jr. OLIVEIRA, 2006 p. 134).

E se Clarice improvisa toda sua fala, significa que ela quer improvisar algo, dizer algo, e o quê seria? Talvez Clarice tenta achar as respostas da agonia de ser o que se é, tenta interrogar o instante, através de uma palavra que é suplementar, vinda da sensação única momentânea, como “Waiting for Godot”, ou ainda tenta nos mostrar o que é invisível aos olhos nus. Mas o que permanecemos encontrando como resposta, será o vazio, ou ainda mais perguntas.

“ O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.” (LISPECTOR, 1977 p.16-17)

Maurice Blanchot (2001), por exemplo, afirma que há um momento na vida de um homem em que tudo está acabado, em que todos os livros já foram escritos, o universo cai em silêncio e todos os entes que existem se rendem a um descanso profundo e que esse tudo pode

ser denunciado pela palavra. (p.14) «Mas como essa palavra suplementar cria o risco de romper o equilíbrio- e onde encontrar a força para ela? - ela não é pronunciada, e a tarefa permanece inacabada.» (BLANCHOT,2001 p.14).

O que há em Beckett: o eterno silêncio que por trás é audível. Os personagens Vladimir e Estragon estão amarrados à eterna espera de Godot, uma missão infinita. Quando Beckett mostra a jornada de seus personagens, ele tenta questionar através da sua mudez aquilo aquilo que seria considerado fora de questão, ou seja, por em questão o inquestionável;ele tenta pronunciar a *palavra suplementar* e denunciar as verdades, mas assim como Lispector ele faz improvisando e as únicas respostas que encontra são as não-respostas, que mantêm a prática de questionar, no silêncio que fala. Desta forma, continua e se mantém nessa busca infinita e tarefa inacabada.

VLADIMIR
Pensar não é o pior.
ESTRAGON
Claro que não, claro que não, mas já é alguma coisa.
VLADIMIR
Como assim, já é alguma coisa?
ESTRAGON
Boa idéia, vamos fazer perguntas.
VLADIMIR
Que você quer dizer com isso?
ESTRAGON
Já é alguma coisa ficar livre disso.
(BECKETT, 2005, p. 125)

O que Clarice faz é relatar o todo através das palavras, e, respondendo a questão de Blanchot, o que a autora faz é achar a força nas próprias palavras que realmente não são pronunciadas e maquiarmos o verdadeiro significado. E se ainda, segundo Blanchot essa é uma tarefa que permanece interminável, é aí que Clarice consegue o êxito, pois ler Lispector é mergulhar num mar sem fim, testemunhar o exercício do “Jazz em fúria”, num ato de improviso que seria o mesmo de Beckett.

Centelhas de frases em feito espiral, como numa *jam session*, onde tudo se desenvolve e cresce no mesmo ritmo, permanecendo na mesma

forma e no mesmo instante. O historiador Victor Leonardi apaixonado por jazz, nos explica que os músicos de jazz sentem a vida como se “vivêssemos num sistema social em estado de repouso. Todos eles sabem que o universo sonoro por eles criado é extremamente dinâmico e não permanece idêntico ao longo do tempo. O músico de jazz emite chispas, centelhas de energia psíquica, como se fossem um guardião do relâmpago” (LEONARDI, 1999, p.15). Mas, se voltarmos para Curi, ela diz que a Literatura de Clarice está em movimento, em vibração, que não se tem um lado correto ou errado, que não há significados, sua escrita se faz pensamento, é mais do que tentar encontrar algo, mencionar algo, compara-se com um movimento centrípeta que é onde uma idéia volta, vibrando sempre de fora para dentro. (CURI, 2001, p.42). E aí que se concatena o silêncio com a vibração que provem do movimento textual lisbeckettiano.

Referências

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 3ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BECKETT, S. **Esperando Godot**. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. **Fim de Partida**. Tradução de Fábio Souza Andrade, São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. **Malone Morre**. Tradução de Paulo Leminski, São Paulo:Brasiliense, 1986.
- BLANCHOT, M. **A conversa infinita**: A palavra plural. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- CURI, Simone. **A Escritura Nômade em Clarice Lispector**. Chapecó/SC: Argos, 2001.
- DELEUZE, G. **Sobre o teatro**: Um manifesto de menos; O esgotado. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2010.
- FOUCAULT, M. **Uma estética da existência**. Disponível em: <<http://e-groups.unb.br/fe/tef/floesco/foucault/estetica.pdf>>. Acesso em: 30 de mar. 2011.
- Jr. OLIVEIRA, C. A. **Samuel Beckett**: O retrato do artista enquanto crítico. Disponível em: <http://www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/9/8dp_celso.pdf>. Acesso em: 27 de mar. 2011.
- LEONARDI, V. **Jazz em Jerusalém**: Inventividade e tradição na história cultural. São Paulo: Nankin Editorial, 1999.
- LISPECTOR, C. **Para não esquecer**. São Paulo: Siciliano, 1992.
- _____. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MARTINS, G. F. **Culpa e Transgressão**. São Paulo: Revista Cult. Dezembro de 1997.
- OLIVEIRA, S. R. **Literatura e Música**: Modulações pós-coloniais, São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SAID, Edward W. **Elaborações Musicais**. Trad. de Hamilton dos Santos, Rio de Janeiro: Imago 1991.
- TAYLOR-BATTY, J.; TAYLOR-BATTY, M. **Samuel Beckett's**: Waiting for Godot. Great Britain: Continuum, 2008.

Artigo enviado em: 12/04/2011

Aceite em: 25/06/2011