

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
DOUTORADO EM MÚSICA

PARA UMA ESTÉTICA MUSICAL DA ALTERIDADE  
Uma abordagem bakhtiniana da música

Por

Ricardo Mendonça Petracca

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Professor Dr. Paulo Pinheiro.

Rio de Janeiro

2015

Petracca, Ricardo Mendonça.  
P493 Para uma estética musical da alteridade : uma abordagem bakhtiniana da  
música / Ricardo Mendonça Petracca, 2015.  
139 f.; 30 cm

Orientador: Paulo Pinheiro.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado  
do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Bakhtin, M. M. (Mikhail Mikhailovitch), 1895-1975. 2. Música –  
Filosofia e estética. 3. Alteridade. 4. Dialogismo. 5. Intertextualidade –  
Música. I. Pinheiro, Paulo. II. Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Música. III.  
Título.

CDD –780.1

Autorizo a cópia da minha tese "Para uma estética musical da alteridade: uma abordagem bakhtiniana da música", para fins didáticos. \_\_\_\_\_ Ricardo M. Petracca.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

204 ATA DA DEFESA DE TESE PARA CONCESSÃO DO GRAU DE DOUTOR

LOCAL: UNIRIO – UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, IVL, sala Guerra-Peixe

REALIZADA EM: 28 de agosto de 2015 - HORÁRIO: 14:30 horas

CANDIDATO: RICARDO MENDONÇA PETRACCA

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Paulo José Moraes Pinheiro (orientador)  
Prof. Dr. Sílvio Merhy (UNIRIO)  
Prof. Dr. Sérgio Barrenechea (UNIRIO)  
Prof. Dr. Maurício Dottori (UFPR)  
Prof. Dr. Gilberto de Castro (UFPR)

TÍTULO DA TESE: PARA UMA ESTÉTICA MUSICAL DA ALTERIDADE: UMA ABORDAGEM BAKHTINIANA DA MÚSICA

A sessão pública foi iniciada às 14:30 horas. Após a exposição de cerca de 30 minutos, o candidato foi arguido oralmente pelos membros da banca durante 4 horas. A Banca, após a avaliação, considerou o candidato

APROVADO tecendo os seguintes comentários:

Foaram feitas sugestões ao texto apresentado, visando de futura publicação.

A sessão foi encerrada às 18:45. Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata que é assinada pelos membros da Banca e pelo candidato.

Paulo José Moraes Pinheiro  
Sílvio Merhy  
Sérgio Barrenechea  
Maurício Dottori  
Gilberto de Castro

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240  
Tel.: (0xx21) 2542-2554  
<http://www.unirio.br> [cla-ppgm@unirio.br](mailto:cla-ppgm@unirio.br)

A sessão pública foi iniciada às 14:30 horas. Paulo

Para Vincenzo Maria Petracca Scaglione (*in memoriam*),  
Oliveiros de São Bonifácio Petracca e Dirce Mendonça  
Petracca, com carinho.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Paulo Pinheiro por suas observações, críticas e orientação.

Ao Prof. Dr. Silvio Merhy pela oportunidade das discussões e reflexões que me foram proporcionadas por meio de suas aulas e pelos seus comentários sempre sensíveis e valiosos.

Ao Prof. Dr. Mauricio Dottori, a quem devo grande parte de minha formação em composição musical, pelas reflexões a mim proporcionadas durante os anos de estudo na graduação e pós-graduação e com quem aprendi o verdadeiro sentido da palavra *generosidade*.

Ao Prof. Dr. Gilberto de Castro – um incentivador dos estudos sobre Bakhtin – por sua pronta disponibilidade em participar de minha banca.

Aos professores doutores Sérgio Barrenechea, Verônica Miranda Damasceno e Anna Hartmann por gentilmente aceitarem participar de minha banca.

À Valentina Dadelgan, por sua disponibilidade, palavras de incentivo e solidariedade num momento de muitos desafios.

À Dinamara Pereira Machado pela solidariedade, torcida e apoio.

Ao Marcos Souza e à Ana Paula Marotte, pela amizade e acolhida sempre carinhosa.

À minha amada Karina Pereira de Figueiredo Souza, pela cumplicidade, carinho e auxílio em todos os momentos.

Aos meus pais Oliveiros de São Bonifácio Petracca e Dirce Mendonça Petracca, pelo amor e pela compreensão dos momentos de ausência.

À minha querida filha Anna Clara da Silva Petracca, que esteve do meu lado em todos os momentos, me auxiliando em tudo o que fosse preciso (incluindo horas e horas de digitação de texto), para que eu pudesse realizar este trabalho. Sem a sua ajuda teria sido tudo muito mais difícil.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, que me deu suporte financeiro para a realização deste trabalho.

Pode ser lírico o sonho consigo mesmo, mas um sonho possuído pela música da alteridade e por isso tornado criativamente eficaz.

BAKHTIN

## RESUMO

Este trabalho propõe que a interação entre os sujeitos, fundada no conceito de *sujeito relacional* e no *dialogismo* do filósofo Mikhail Bakhtin (1885-1975), possa ser aplicada à compreensão da música, de modo a reconhecer uma emergência de sentidos oriundos de diferentes discursos que participam de um enunciado musical, pelo entendimento de que as relações de alteridade têm implicações estético-formais. Inicialmente, para situar o leitor no desenvolvimento das ideias propostas por Bakhtin, é discutido o problema da recepção das suas obras e também são definidos alguns conceitos que estão relacionados ao dialogismo e à ideia de alteridade. Em seguida, são propostos dois contextos dialógicos distintos para a análise das relações de alteridade presentes nas músicas destes contextos. Em um deles, a música considerada é aquela relacionada ao *gênero discursivo primário* bakhtiniano, isto é, aquela que surge num contexto social de comunicação discursiva imediata e que está associada a uma interação real e cotidiana. São consideradas algumas pesquisas em etnomusicologia, dando destaque para as formas musicais *akia* e *ngere*, apresentadas nas pesquisas que Antony Seeger realizou entre os índios *suyás*, de Mato Grosso. No outro, a música analisada é aquela associada ao que Bakhtin designa como *gênero discursivo secundário* e que ocorre num contexto de comunicação discursiva não imediata e aqui associada ao contexto do diálogo representado, no qual o texto musical passa a ser um espaço formal de interação entre sujeitos e o *locus* de representação deste diálogo. Com isso, são discutidas diferentes pesquisas que se utilizam do conceito de intertextualidade para análise da música de alguns compositores brasileiros. Finalmente, e com base nas discussões realizadas, são apontadas e sistematizadas algumas questões que poderiam estar associadas a uma estética musical da alteridade baseada na filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estética Musical. Mikhail Bakhtin. Alteridade. Dialogismo. Intertextualidade Musical.

## ABSTRACT

This work proposes that the interaction between subjects, based on Mikhail Bakhtin's (1885-1975) concept of relational subject and dialogism, can be applied to the understanding of music in order to recognize emergent meanings, which come from different speeches that participate in a musical enunciation, by understanding that the relations of otherness have aesthetic and formal implications. Initially, to situate the reader in the development of the ideas proposed by Bakhtin, the problem of reception of his works is discussed and some concepts are also defined that are related to dialogism and the idea of otherness. Then two different dialogical contexts are proposed and the relations of otherness present in the music of these contexts are analysed. In one of them, the song considered is related to Bakhtin's primary discursive genre, that is, the one that arises in a social context of immediate discursive communication associated with a real and everyday interaction. There are considered some researchs in ethnomusicology, highlighting the *akia*- and *ngere*-like musical forms, shown in the research that Antony Seeger did about the indians *suyás* of Mato Grosso. In the other context, music associated with what Bakhtin designates as secondary discursive genre, which occurs in a context of an impersonated dialogue, in which musical text becomes a formal space for the interaction between subjects and also as the place of representation for this dialogue. With this, different surveys, which use the concept of intertextuality to analyze the music of some brazilian composers, are discussed. Finally, and based on the discussion presented, some issues are identified and systematized that could be associated with a musical aesthetic of otherness based on the Mikhail Bakhtin's philosophy of language.

**KEY-WORDS:** Musical Aesthetics. Mikhail Bakhtin. Alterity. Dialogism. Musical Intertextuality.



## ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit schlägt vor, daß die Interaktion zwischen Subjekten, gegründet auf die Konzepte der relationalen Subjekten und den Dialogismus von Philosophem Michail Bachtin (1885-1975), können für das Verständnis der Musik angewandt werden, um die Emergenz der Bedeutungen von verschiedenen Reden die an einer musikalischen Äußerung teilnehmen zu erkennen, daher die Beziehungen der Andersartigkeit ästhetische und formale Implikationen haben. Anfänglich, um den Leser bei der Entwicklung der von Bachtin vorgeschlagenen Ideen zu ermöglichen, wird das Problem der Aufnahme ihrer Werke diskutiert und auch einige Begriffe definiert, die Dialogismus und die Idee der Andersheit zu tun haben. Danach schlagen wir zwei verschiedene dialogische Kontexte für die Analyse der Beziehungen der Andersheit in der Musik von diesen Zusammenhängen vor. Im ersten, die Musik ist mit der Primär diskursiven Genre von Bachtin verwandt, das heißt, eine Musik, die in einem sozialen Kontext der sofortigen diskursiven Kommunikation aufkommt, die mit einem realen und alltäglichen Interaktion zugeordnet ist. Gelten als einige Forschungen in Musikethnologie, vor allem die Akia und Ngere musikalischen Formen, die Antony Seeger in seiner Forschung bei dem suyás indians im Mato Grosso gezeigt hat. Auf der anderen Seite, die analysierte Musik ist diese daß Bachtin als sekundäre diskursiven Genre bezeichnet, eine Musik die in einem diskursiven Kommunikatiokontext der nicht sofort ist erfolgt, im einem darstellende Dialog. In dem der Notentext wird eine formale Raum für Interaktion zwischen den zugehörigen Subjekten und dem Ort der Darstellung dieses Dialogs. Damit werden verschiedenen Forschungen erörtert, die das Konzept der Intertextualität verwenden, um die Analyse der Musik von einigen brasilianischen Komponisten zu diskutieren. Schließlich, und auf der Grundlage Gespräche geführt, einige Probleme identifiziert und systematisiert werden, die mit einer musikalischen Ästhetik des Andersseins von Bachtin zugeordnet werden konnten.

**KEYWORDS:** Musikästhetik, Bachtin, Alterität, Dialogismus, Intertextualität.

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

|   |     |
|---|-----|
| Trecho de execução simultânea de três <i>akias</i> .....  | 65  |
| Trecho inicial de um <i>ngere</i> .....   | 68  |
| Início de <i>Sursum Corda: uma Nênia</i> de Willy Corrêa de Oliveira.....   | 85  |
| Fragmento da ária “Casta Diva” da <i>Norma</i> de Bellini .....   | 86  |
| Final de “Moio D’ Amor” das <i>Quatro Cantigas del Rey D. Dinis</i> de Coelho de souza .....                          | 87  |
| Início da <i>Ave Maria</i> para coro de Verdi.....  | 88  |
| Início de “O Enigma” de <i>A Máquina do Mundo</i> para coro de Coelho de Souza. ....                                  | 89  |
| Chopin, <i>Noturno</i> op. 9 n. 2, c. 1-4 .....   | 97  |
| Chopin, <i>Balada</i> op. 52, c. 46-49.....   | 97  |
| Mignone, 5ª. <i>Valsa de Esquina</i> , c. 13-19.....  | 97  |
| Mignone, 3ª. <i>Valsa de Esquina</i> , c. 29-32.....  | 98  |
| Chopin, <i>Valsa</i> em mi menor – publicação póstuma, c. 33-38.....  | 98  |
| Chopin, <i>Prelúdio</i> op. 28 n. 19, c. 43-45.....   | 99  |
| Mignone, 8ª. <i>Valsa de Esquina</i> , c. 13-17.....  | 99  |
| Chopin, <i>Balada</i> op. 23, c. 8-10 (características rítmicas).....   | 101 |
| Chopin, <i>Balada</i> op. 23, c. 8-10 (entidades orgânicas elementares).....  | 102 |
| Mignone, 8ª. <i>Valsa de Esquina</i> , c. 1-16 (entidades orgânicas elementares e compostas).....                     | 104 |
| Chopin, <i>Valsa</i> op. 64 n. 2, c. 1-7.....   | 105 |
| Escobar, <i>Seresta</i> para piano a quatro mãos, c. 8-10.....  | 111 |
| Kaplan, 2º. movimento “Seresta” da <i>Sonatina para Violão</i> , c. 8-10.....   | 112 |
| Escobar, <i>Seresta</i> para piano a quatro mãos, c. 63.....  | 112 |
| Kaplan, 2º. movimento “Seresta” da <i>Sonatina para Violão</i> , c. 23.....   | 113 |
| Kaplan, 4º. movimento “Toccatina” da <i>Suíte Mirim</i> para piano, c. 1-8.....                                       | 113 |
| Kaplan, 3º. movimento “Toccatina” da <i>Sonatina para Violão</i> , c. 1-8.....  | 114 |
| Walton, <i>Bagatela V</i> para piano, c. 1-6.....   | 114 |
| Kaplan, 3º. movimento “Toccatina” da <i>Sonatina para Violão</i> , c. 9-14.....                                       | 115 |
| Santos, trecho de <i>Lugar nenhum regional folk music</i> , efeitos ( <i>bends</i> ) da gaita em ré,<br>c. 47-51..... | 116 |
| Santos trecho de <i>Lugar nenhum regional folk music</i> , efeito ( <i>bend</i> ) no violino I,<br>c. 52-54.....      | 116 |
| Villa-Lobos, <i>Prelúdio</i> nº1, c.1-3.....  | 117 |

|  |     |
|--|-----|
| Saint-Saëns, <i>Antigone</i> e início do prelúdio da <i>Electre</i> de Nepomuceno: “algumas relações mais aparentes” .....   | 123 |
| Saint-Saëns, <i>Antigone</i> e início do prelúdio da <i>Electre</i> de Nepomuceno: “conexão intervalar mais ampla” .....     | 124 |
| Saint-Saëns, <i>Antigone</i> e início do prelúdio da <i>Electre</i> de Nepomuceno: “exemplo de transformação motivica” ..... | 124 |

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 12  |
| <b>1 A MÚSICA E O ATO, O DIALOGISMO E A ALTERIDADE EM BAKHTIN</b> .....                             | 23  |
| 1.1 A recepção das ideias de Bakhtin.....   | 23  |
| 1.2 Bakhtin “inclassificável”.....  | 25  |
| 1.3 O <i>ato</i> e <i>alteridade</i> .....  | 27  |
| 1.4 O círculo de estudos de Bakhtin e a abordagem interdisciplinar da música.....                   | 31  |
| 1.5 O sujeito <i>relacional</i> e a música.....   | 32  |
| 1.6 A <i>extraposição</i> e o <i>excedente de visão</i> .....                                       | 34  |
| 1.7 O enunciado musical como um <i>posicionamento</i> do sujeito diante da alteridade.....          | 36  |
| 1.8 Conteúdo musical não restrito ao material.....  | 39  |
| 1.9 Forma arquitetônica e forma composicional.....  | 42  |
| <b>2 MÚSICA E ALTERIDADE NO CONTEXTO DA COMUNICAÇÃO DISCURSIVA IMEDIATA: A AKIA E O NGERE</b> ..... | 47  |
| 2.1 Comunicação e significado: algumas considerações.....   | 48  |
| 2.2 Relações de alteridade na <i>akia</i> e no <i>ngere</i> .....                                   | 63  |
| 2.3 “Lendo” Seeger com os “olhos” de Bakhtin.....   | 70  |
| 2.4 O registro gráfico e o ato musical.....   | 73  |
| <b>3 MÚSICA E ALTERIDADE NO CONTEXTO DO DIÁLOGO REPRESENTADO</b> ..                                 | 76  |
| 3.1 A intertextualidade como relação entre textos.....  | 78  |
| 3.2 Procedimentos técnicos como parâmetros intertextuais.....                                       | 93  |
| 3.3 Aspectos extramusicais como parâmetros intertextuais.....                                       | 118 |
| 3.4 A ideia de intertextualidade nas diferentes pesquisas sobre música.....                         | 126 |
| <b>CONCLUSÃO: PARA UMA ESTÉTICA MUSICAL DA ALTERIDADE</b> .....                                     | 129 |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....   | 135 |

## INTRODUÇÃO

Quando na realização de minhas pesquisas durante o curso de mestrado, entendia a composição como um sistema formado por sons, no qual o autor estabelecia um marco referencial constitutivo do sistema para que pudesse determinar e validar as relações sonoras ali presentes. Este marco referencial poderia advir, inclusive, da relação deste sistema (de composição) com outros sistemas que o compositor constituísse ou validasse. Poderiam ser formados não necessariamente por sons, mas por narrativas mitológicas, por exemplo. Ao conjunto desses sistemas em interação chamei, com base em Edgar Morin, de metassistema<sup>1</sup>. Porém, naquele momento, concebia a composição como resultado de uma expressão subjetiva e solitária do autor, apesar de entender que para o estabelecimento de suas relações sonoras o compositor poderia promover um diálogo com elementos “externos” à composição. Ao me aprofundar no pensamento do filósofo Mikhail Bakhtin (1895-1975), percebi que a relação do compositor com a alteridade, isto é, o *outro* externo ao sistema em que se dá a criação, poderia ser considerada intrínseca à própria obra sem a necessidade de constituir sistemas autônomos e externos a ela. Constatei a possibilidade de que, durante a atividade estética, haveria uma relação de alteridade capaz de ligar o compositor à obra – considerando que, por atividade estética e segundo Bakhtin, entendo os atos de criação e de percepção artísticas (Bakhtin 2003, 128).

Augusto Ponzio, filósofo italiano, descrevendo o conceito de alteridade em Bakhtin diz que:

A revolução de Bakhtin consiste em ter mudado o ponto de referência da fenomenologia que já *não se coloca no horizonte do eu, mas no horizonte do outro*. Uma mudança que não só põe em discussão toda a direção da filosofia ocidental, mas também a visão do mundo dominante em nossa cultura (Ponzio 1998, 13, grifo meu).

Ponzio insiste que a ideologia dominante em nossa cultura:

se baseia na categoria da identidade e está presente não somente nos projetos que tendem a conservar e reproduzir as atuais relações sociais mas também os

---

<sup>1</sup> Este conceito está presente na obra *O Método*, de Edgar Morin. No Brasil, esta obra foi publicada em seis volumes pela Editora Sulina. Verificar, principalmente, *A natureza da natureza* (vol. 1) e *As ideias: vida, costumes, organização* (vol. 4).

que se propõem a modificá-las ou substituí-las. O domínio da identidade é tal que toda forma de reivindicação se baseia na identificação: ter os mesmos direitos dos que mandam, as idênticas oportunidades, a idêntica vida, a idêntica felicidade de quem ostenta o poder. Isso cria um universo comunicativo onde tudo mais são possíveis alternativas, mas em que o mecanismo de identificação, da homologação, exclui qualquer alteridade (idem).

Assim, a contribuição mais importante de Bakhtin seria a de:

ter investigado as condições de possibilidade de subverter a ideologia da identidade – condições de possibilidade no sentido filosófico que, poderíamos dizer, no plano transcendental pode permitir vislumbrar e justificar uma lógica diferente que se baseie na alteridade (idem, 14).

Este é o aspecto fundamental que direciona a atual pesquisa: a lógica da alteridade.

Durante a realização de meu mestrado, o que estava implícito era uma concepção em que havia somente uma consciência participante de um acontecimento estético: o autor. Bakhtin entende que, ao considerar apenas uma consciência atuante na criação artística, perdem-se “aquelas forças efetivamente criadoras que criaram o acontecimento no momento de sua realização (quando ainda era aberto); perdem-se todos os participantes vivos e ainda não fundidos” (Bakhtin 2003, 79-80). Assim, o filósofo considera, no momento da criação, outros participantes que atuam e que são capazes de interferir no resultado final da obra. Para ele, há que se considerar o autor em relação à alteridade e, por isso, há sempre mais de uma consciência atuante<sup>2</sup> envolvida com o conteúdo da atividade estética. Estas consciências diferentes entre si, representadas por meio de diferentes discursos conhecidos e valorados, participam de um diálogo que envolve o aspecto individual mas que não desconsidera a avaliação dada pela sociedade, na qual o indivíduo está inserido. Bakhtin desenvolveu o conceito de dialogia em

---

<sup>2</sup> A consciência aqui é aquela considerada nos estudos do Círculo de Bakhtin e que é entendida como “um produto da comunicação social” (Volochínov 2011, 178). Neste trabalho a consciência é participante do ato artístico e a motivação do ato é parte componente deste (cf. Volochínov 2014, 86), considerando que “toda motivação do comportamento de um indivíduo, tomada de consciência de si mesmo (porque a autoconsciência sempre é verbal, sempre consiste em encontrar um determinado complexo verbal) é a colocação de si mesmo sob determinada norma social, é, por assim dizer, a socialização de si mesmo e do seu ato” (idem, 86-87). Portanto, e de acordo com Morson e Emerson, a consciência individual está constantemente em construção, sendo feita “como um processo social” (2008, 226). Sobre este conceito e com base nas obras de Bakhtin e dos integrantes do círculo de estudos do qual participava, Sheila Camargo Grillo, entende esta consciência como sendo constituída no meio social “por meio dos materiais semióticos que a organizam, adquiridos nas interações verbais. No contexto interior, esses signos assumem nova significação, devido à sua inserção em um novo contexto vivencial [...] Com isso, a expressão individual já é dialogicamente orientada, uma vez que se manifestará em razão das condições sócio-históricas da existência dos sujeitos e da relação com a alteridade” (Grillo 2008, 138). Esta relação com a alteridade, fundamental no conceito da consciência nas obras de Bakhtin, levou Morson e Emerson ao entendimento de que, por meio desta concepção, “a maneira adequada de compreender os outros não é ‘psicológica’, mas sim dialógica” (Morson & Emerson 2008, 282).

seus escritos posteriores àqueles relacionados à estética. A dialogia é a “atividade do diálogo e a atividade dinâmica entre eu e o Outro em um território preciso socialmente organizado em interação linguística” (Covre; Nagai; Miotello 2013, 29).

Assim, Bakhtin possibilita pensar como a alteridade entra na obra musical e considerar a dialogia como fundamental na sua constituição. Para o filósofo, a ideia de alteridade é fundamental. Para ele, “os indivíduos se constituem por meio de relações dialógicas e valorativas com outros sujeitos, opiniões e dizeres” (apud Covre; Nagai; Miotello 2013, 13). É importante dizer que, para estudar a alteridade dialógica atuante na atividade estética<sup>3</sup>, Bakhtin considerou não somente o ato já ocorrido, mas também em processo. Para isso, buscou na filosofia a possibilidade de integração entre o mundo teórico e o mundo 'vivo' – e, na atividade estética, o que melhor poderia representar esta integração (Bakhtin 2010a). Entendeu que o autor é um sujeito em relação com outro (ou outros), com o qual dialoga. Desta forma, há pelo menos duas consciências participantes que não coincidem. Este entendimento pode ter implicações na forma de abordar a obra musical. Segundo o musicólogo Kevin Korsyn, Bakhtin pode “ajudar-nos a repensar nossas noções de que as obras musicais são fechadas e unificadas” (in Klein 2005, 18). De fato, ao destituir o sujeito criativo de sua posição solitária, fechada em sua subjetividade, e considerá-lo como um sujeito “em relação” com outro(s) no momento da atividade estética, Bakhtin propõe um novo paradigma para se pensar a obra de arte.

A obra é a expressão do autor, sim, mas Bakhtin amplia e enriquece este conceito levando em conta o movimento dialógico do autor em direção à alteridade no ato criativo. Este ato é realizado por um sujeito agente que responde a alguém ou a alguma coisa. O conteúdo e o processo deste ato são unidos pela atribuição de valor ou avaliação deste sujeito<sup>4</sup>. O que há é um autor que assume um movimento dialógico na direção da alteridade e estabelece uma relação de valor e conhecimento que são expressos na obra — o que faz dele um especialista somente no que tange ao material (Bakhtin 2010b, 33). Porém, a consciência do outro “não se insere na moldura da consciência do autor, revela-se de dentro como uma consciência situada

---

<sup>3</sup> Aqui, os atos de criação e de percepção artística estão associados à atividade estética (Bakhtin 2003, 128).

<sup>4</sup> Bakhtin fala da responsabilidade pela realização deste ato (único e irrepitível) e que advém da singularidade do sujeito e da posição única que ocupa na sua existência. Este ato, fruto do comportamento humano, é responsável e responde a alguém. Portanto, o sujeito que o realiza tem um compromisso ético em relação a este ato (Bakhtin 2010a, *passim*). A responsabilidade do ato é que permite “levar em consideração todos os fatores: tanto a validade de sentido [conteúdo] quanto a execução factual em toda a sua concreta historicidade e individualidade.” (Bakhtin 2010a, 80).

*fora e ao lado*, com a qual o autor entra em relações dialógicas<sup>5</sup>” (Bakhtin 2003, 338, grifo do autor). Portanto, a consciência aqui não é um fenômeno psicológico, produto de um eu isolado. É “plural” (idem, 342) e tem natureza dialógica (idem, 348). Considerar a natureza relacional e dialógica do autor – este entendido como uma consciência atuante na atividade estética – pode influenciar tanto a criação musical quanto a maneira de abordá-la. A obra sob o enfoque de uma única consciência é monológica.

No enfoque monológico (em forma extrema ou pura), o *outro* permanece inteiramente apenas *objeto* da consciência e não outra consciência. Dele não se espera uma resposta que possa modificar tudo no mundo da minha consciência. O monólogo é concluído e surdo à resposta do outro, não espera nem reconhece nele força *decisiva*. Passa sem o outro e por isso, em certa medida, reifica toda a realidade. Pretende ser a última palavra (Bakhtin 2003, 348, grifo do autor).

No entanto, durante minhas pesquisas no doutorado, percebi que utilizar os conceitos de Bakhtin para pensar a música não era algo tão simples assim. O filósofo desenvolveu seus conceitos durante sua vida e muitas de suas ideias vieram a público de forma pontual, e não cronológica – o que gerou tanto a dificuldade de leitura quanto a recepção frequentemente equivocada de sua obra<sup>6</sup>. Por esta razão, busquei a conexão de suas ideias elaboradas em diferentes períodos. Mas o que era dificuldade tornou-se motivação em razão do interesse gerado e das dificuldades inerentes ao pensamento de Bakhtin, que já foi considerado em pesquisas em etnomusicologia, nos trabalhos de Deise Montardo (2002) e Acácio Piedade (1997; 2004); em musicologia (análise e composição), em Roseane Yampolschi (1997), Michael Klein (2005), Coelho de Souza (2008; 2009); em *performance*, nos trabalhos de Carla Jean Seibert (2010); e nas pesquisas em educação musical realizadas por Silvia Schroeder (2006), entre outros<sup>7</sup>. Ainda assim, boa parte dos estudos em música que adotam Bakhtin como autor de referência, não levam em conta as pesquisas recentes sobre seu pensamento.

---

<sup>5</sup> Segundo Bakhtin, as relações dialógicas “são relações (semânticas) entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva. Dois enunciados, quaisquer que sejam, se confrontados em um plano de sentido (não como objetos e não como exemplos linguísticos), acabam em relação dialógica.” (2003, 323).

<sup>6</sup> Sobre este assunto verificar Bronckart & Bota (2012), Castro; Faraco; Tezza (2007), Craig (2012), Emerson (2003), Fiorin (2008), Morson & Emerson (2008) e Ponzio (2013).

<sup>7</sup> Sobre os trabalhos dos pesquisadores considerados nesta pesquisa: “A intertextualidade como fio condutor nos processos de criação e interpretação da Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan” (Eugênio de Lima Souza); “O discurso sobre a música: reflexos na educação musical” e “A educação musical na perspectiva da linguagem: revendo concepções e procedimentos” (Silvia Schroeder); “Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin” e “As crianças pequenas e seus processos de apropriação da música” (Silvia Schroeder e Jorge Schroeder); “Intertextualidade idiomática na música: apontamentos para um conceito e prática no século XXI” (Daniel Escudeiro); “Nepomuceno e Saint-Saëns: relações intertextuais” (Robison Poreli Moura



Por outro lado, a pesquisadora Vanda Bellard Freire constata que apesar das resistências e das críticas diversas relacionadas à abordagem interdisciplinar em música, esta atualmente ganha espaço renovado, onde a “diluição de limites parece mais ou menos evidente em todas as subáreas” (2010, 56). Assim, proponho um diálogo entre a musicologia/etnomusicologia e a criação musical – em paralelo com Freire, para quem a viabilidade desta iniciativa evidencia as possibilidades de “permeação interdisciplinar” entre estes campos (idem, 53). O aprofundamento dos conceitos e das questões trazidas pela abordagem interdisciplinar da composição musical pode ser relevante e contemporâneo, pois possibilita reflexões acerca dos limites dos campos de pesquisa. Obviamente, o conceito de obra de arte – e, conseqüentemente, de atividade estética – como se entende na tradição europeia ocidental, não se aplica à outras tradições. Porém, em que pese as diferenças de abordagem musical nas pesquisas em etnomusicologia e em composição musical (entendendo esta como uma atividade estética de criação), as pesquisas em etnomusicologia podem auxiliar na compreensão de como os fatores extramusicais se tornam intrínsecos à música. É neste sentido que entendo que adotar Bakhtin como autor de referência viabiliza o diálogo entre diferentes áreas e subáreas do conhecimento. Para ele, o sujeito é relacional, ou seja, é sempre considerado em relação à alteridade, e não está apartado do contexto onde ocorre o ato musical, independente da tradição em que ocorra. É importante destacar que, para Bakhtin, o acesso à realidade é mediado pela linguagem<sup>8</sup>. Isto quer dizer que não se tem acesso direto a um objeto, mas somente por meio dos diferentes discursos relacionados a ele – o que significa que qualquer objeto é perpassado pelo discurso alheio. Ao nos posicionarmos em relação ao discurso alheio, elaboramos um enunciado que é constituído levando-se em conta o discurso de outrem (Bakhtin 2003, 299). Para Bakhtin, todo discurso é um discurso referido. Da mesma forma, elaboramos um enunciado com base em outro pois sempre consideramos um *ouvinte (destinatário) real ou imaginado*. Com isso, o enunciator *antecipa* a compreensão do ouvinte para formular seu enunciado. Isto significa dizer que o ouvinte molda o enunciado desde o princípio. Assim, todo enunciado possui uma *direcionalidade* pois é dirigido à alguém. Sem isso, o enunciado não pode existir. Portanto, qualquer enunciado é, por definição, *dialógico*. Só pode ocorrer entre pessoas. Segundo Bakhtin, a palavra, a oração possuem *conclusibilidade de significado e forma gramatical*, mas esta conclusibilidade é de “índole abstrata e por isso mesmo tão precisa: é o

---

Bueno); “A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone” (Lucas de Paula Barbosa e Lúcia Barranechea).

<sup>8</sup> “Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem.” (Bakhtin 2003, 261). Para Bakhtin “As relações dialógicas pressupõem linguagem.” (2003, 323).

acabamento do elemento, mas não o acabamento do todo.” (Bakhtin 2003, 288). Para o filósofo, tanto a oração como a palavra, entendidas como unidades da língua, não têm autor – são de “ninguém”. Somente funcionando como enunciado pleno, tanto a oração como a palavra, se tornam “expressão da posição do falante individual em uma situação concreta de comunicação discursiva.” (idem, 289). Assim, o enunciado é a *unidade real* da comunicação discursiva e não a palavra ou a frase. O que determina os limites do enunciado, portanto, não é a palavra dita ou a(s) frase(s) concluída(s) e proferidas, mas a *alternância dos sujeitos dos discursos*<sup>9</sup>.

Segundo Bakhtin, isto se aplica a diferentes campos da comunicação, como aqueles associados à um contexto de comunicação discursiva imediata, cotidiana, onde os interlocutores estão diretamente envolvidos, como em um ritual indígena (conforme ver-se-á nos capítulos seguintes) e também aos campos de comunicação que possuem uma organização diferenciada, como a comunicação artística. Também, neste caso, a natureza dos limites do enunciado, dada pela alternância entre sujeitos, é a mesma. Neste sentido, as obras artísticas podem ser consideradas unidades da comunicação discursiva e delimitadas pela alternância de sujeitos do discurso.

Complexas por sua construção, as obras especializadas dos diferentes gêneros científicos e artísticos, a despeito de toda diferença entre elas e as réplicas do diálogo, também são, pela própria natureza, unidades da comunicação discursiva: também estão nitidamente delimitadas pela alternância de sujeitos do discurso, cabendo observar que essas fronteiras, ao conservarem sua *precisão* externa, adquirem um caráter interno graças ao fato de que o sujeito do discurso – neste caso *o autor* de uma obra – aí revela a sua individualidade no estilo, na visão de mundo, em todos os elementos da ideia de sua obra. (Bakhtin 2003, 279, grifo no original).

Como a obra de arte é um elo na cadeia discursiva, é possível entendê-la como um enunciado que responde a outros.

A obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura. A obra é um elo na cadeia de comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras *obras – enunciados*: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem; ao mesmo tempo, à semelhança da réplica do diálogo, ela está

---

<sup>9</sup> O enunciado para Bakhtin é entendido como “um elemento da comunicação em relação indissociável com a vida” (apud Covre;Nagai;Miotello 2013, 36) e, portanto, não está dissociado do contexto de ocorrência.

separada daquelas pelos limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso. (Bakhtin 2003, 279, grifo meu).

Assim, pode-se dizer que todos os enunciados são dialógicos e revelam sempre pelo menos duas posições: a do autor do enunciado e a daquele em relação ao qual o autor se posicionou – lembrando que as diferentes vozes que participam nestas relações dialógicas não são somente individuais, mas também sociais. Este posicionamento pode ser constatado, como já dito antes, tanto num contexto de comunicação discursiva imediata (como num ritual indígena) quanto na atividade estética (criação e percepção da obra de arte). Com isso, a música pode ser estudada levando-se em consideração diferentes pesquisas musicais que contemplem os aspectos relacionais e contextuais enunciativos do sujeito (autor) com o objetivo de subsidiar as discussões acerca da alteridade presente na música. E o que a princípio pode parecer um estudo musical fundado na analogia com uma teoria literária<sup>10</sup>, na realidade é uma possibilidade presente já nos estudos de Bakhtin. A questão da alteridade em música não prescinde do conceito amplo que o filósofo tem da dialogia. Para ele, as relações dialógicas não se limitam às relações entre as réplicas de um diálogo verbal ou escrito. No entendimento de Bakhtin, as relações dialógicas são um fenômeno que “penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância” (Bakhtin 2008, 47).

Bakhtin, na década de 1920, convivia com músicos — Marya Veniaminovna Yudina, Ivan Ivanovich Sollertinsky e Valentin Volochínov, por exemplo, eram seus amigos — que participavam de seu círculo de estudos. Além disso, foi professor de estética musical no conservatório de Vitebsk (Bakhtin; Duvakin 2012, 300). Assim, não é estranho que a música apareça como ilustração de seus pensamentos nos textos daquele período. No seu ensaio de 1929, revisto e novamente publicado em 1963, *Problemas da Poética em Dostoiévski*, ao refletir acerca das considerações do escritor russo Leonid Grossman (1988-1965) sobre a comparação do aspecto composicional da obra de Dostoiévski com o princípio musical da polifonia, afirma esta pertinência pois, do ponto de vista de uma estética filosófica, “as relações de contraponto na música são mera variedade musical das *relações dialógicas* entendidas em termos amplos” (Bakhtin 2008, 49, grifo do autor).

---

<sup>10</sup> Como *Intertextuality in Western Art Music* de Michael Klein, que considera a teoria literária de Harold Bloom, presente na obra *A angústia da influência*.

Sob a perspectiva da filosofia da linguagem numa abordagem ampla, Bakhtin concebe também o texto. Para ele, o objeto de estudo das ciências humanas é o texto entendido em sentido lato, isto é, “como qualquer conjunto coerente de signos” (Bakhtin 2013, 307). Neste sentido, em seu artigo “Metodologia das Ciências Humanas”<sup>11</sup>, Bakhtin ao falar de texto não se refere apenas à palavra, mas tem o cuidado de ampliar as conotações possíveis também a “signo” ou “outros signos”<sup>12</sup> (cf. 2003, 398, 400, 403), pois suas reflexões têm raízes na filosofia da linguagem. Por esta razão, o filósofo entende que “a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte)” (ibidem). Bakhtin usa “opera” no sentido de “trabalha” com o texto (escrito ou oral). O filósofo considera o texto (escrito ou oral) enquanto “dado primário” das disciplinas humanas. Para ele, “o texto é a realidade imediata (realidade do pensamento e das vivências) [...] Onde não há texto não há objeto de pesquisa e pensamento” (Bakhtin 2003, 307).

Está claro, contudo, que Bakhtin quer preservar a definição ampla que dá ao texto, incluindo também outras formas de expressão artística. Portanto, para o filósofo, uma obra musical pode ser considerada um texto, isto é, como um conjunto coerente de signos. Adail Sobral, linguista, comenta o ensaio “O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas”<sup>13</sup> de Bakhtin (cf. 2003) e sintetiza a concepção ampla que o filósofo elabora sobre o que é o texto. Segundo Sobral, para Bakhtin texto é a

unidade potencial de sentido produzido – a partir das restrições do uso de sinais, da combinação de elementos linguísticos e dos mecanismos de criação de texturas<sup>14</sup> etc. – por sujeitos concretos, objetivados, isto é, transformados em sujeitos de discurso, numa dada situação histórico-social que sempre vai além da interação imediata, visto que aí se faz presente a soma total das relações e vivências sociais dos envolvidos, incluindo sua consciência individual (que também é histórico-social, mas não menos individual), relações entre grupos, classes, culturas e mesmo épocas, o que envolve as esferas de atividade, com suas várias mediações institucionais, informais, cotidianas, formais, estatais etc (Sobral 2012, 176).

---

<sup>11</sup> Artigo constante da coletânea publicada no Brasil sob o título de *Estética da Criação Verbal*, traduzida do russo por Paulo Bezerra. Há também uma edição desta coletânea publicada no Brasil cuja tradução foi feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Neste trabalho, utilizo a obra traduzida por Paulo Bezerra.

<sup>12</sup> Para Volochínov, o signo faz parte de uma realidade material (um objeto ou um fenômeno físico) que “reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior” (2012, 31). Ponzio sintetiza o conceito de signo para Bakhtin: “O signo representa (e organiza) a realidade (sínica e não sínica) a partir de um determinado ponto de vista valorativo, segundo uma determinada posição, por meio de um contexto situacional dado, por determinados parâmetros de valoração, determinado plano de ação e uma determinada perspectiva na práxis.” (2012, 109).

<sup>13</sup> Publicado no Brasil na coletânea *Estética da Criação Verbal*, com tradução de Paulo Bezerra.

<sup>14</sup> Adail Sobral aponta a coesão e a coerência, entre outros, como mecanismos de texturas (Sobral 2012, 176).

Portanto, conceber um sujeito autoexpressivo e isolado na sua subjetividade seria entendê-lo como aquele que é autossuficiente e que prescinde da relação com os diferentes “sujeitos de discurso, numa dada situação histórico-social”.

A minha hipótese neste trabalho é que a interação entre os sujeitos, fundada no conceito de dialogismo de Bakhtin e na a ideia de alteridade – fundamental para o estabelecimento da relação entre os sujeitos objetivados por meio dos diferentes discursos que permeiam o objeto de estudo – possa ser a compreensão da música com base em uma outra perspectiva conceitual, o que significa reconhecê-la como uma emergência de sentidos oriundos de diferentes discursos que participam de um enunciado musical. A abordagem bakhtiniana fundada na *filosofia da linguagem* possibilita, estrategicamente, essa interlocução dinâmica, dialógica e necessária entre subáreas da musicologia. Para Bakhtin, a filosofia “começa onde termina a cientificidade exata e começa a heterocientificidade. Pode ser definida [a filosofia] como metalinguagem de todas as ciências (e de todas as modalidades de conhecimento e consciência)” (Bakhtin 2003, 400).

Adotar Bakhtin como autor de referência para subsidiar as análises musicais significa promover um diálogo entre subáreas de pesquisas que abordam diferentes aspectos da música – seja no que tange aos sujeitos envolvidos (compositor, intérprete, ouvinte) e suas relações; à música em seu aspecto formal e contextual (o viés cultural e o contexto social); ou a questões que envolvem os processos criativos e a estética<sup>15</sup>. Adoto, pois, uma perspectiva comparativa entre as pesquisas musicais, detectando e relativizando os conceitos ali presentes pela associação ao pensamento de Bakhtin, ora ratificando-os, ora retificando-os, com o intuito de abordá-los com maior profundidade e precisão quando utilizados para a análise de algumas obras ou pesquisas musicais. Com isso, os trabalhos aqui citados são apresentados em diálogo, com o objetivo de iluminar e evidenciar alguns aspectos musicais que podem surgir quando do movimento dialógico do autor na direção da alteridade.

Dividi este trabalho em três capítulos distintos. No primeiro capítulo, “A música e o ato, o dialogismo e a alteridade em Bakhtin”, constato o problema da recepção das obras de Bakhtin de modo a situar o leitor no desenvolvimento das ideias propostas pelo filósofo.

---

<sup>15</sup> Conforme o filósofo Gianni Carchia, em seu conceito mais genérico, a estética é entendida como “a filosofia do belo e da arte independentemente das circunstâncias de tempo e lugar, é uma operação que prescinde da natureza determinadamente histórica do conceito” (1999, 109). À este conceito, Bakhtin propõe a inclusão do social, do histórico e o cultural – portanto, a filosofia da arte como dependente das circunstâncias do tempo e do lugar (cf. Bakhtin 2010a).

Discuto também alguns conceitos que estão relacionados ao dialogismo e a ideia de alteridade na música e que são desenvolvidos no segundo e no terceiro capítulos por meio de exemplos musicais extraídos de dois contextos distintos de comunicação discursiva e que estão associados aos dois gêneros discursivos designados por Bakhtin como primário e secundário.

No segundo capítulo, “Música e alteridade no contexto da comunicação discursiva imediata: a *akia* e o *ngere*”, a música considerada é aquela relacionada ao gênero discursivo primário bakhtiniano, isto é, aquela que surge num contexto social de comunicação discursiva imediata e que está associada a uma interação real e cotidiana. Para isto, são consideradas algumas pesquisas em etnomusicologia, dando destaque para as formas musicais *akia* e *ngere*, constatadas nas pesquisas que Antony Seeger realizou entre os índios *suyás*, de Mato Grosso. As pesquisas em etnomusicologia geralmente evidenciam as relações entre a música e o seu contexto de realização. A *akia* e o *ngere* possuem uma ligação direta com o contexto real de comunicação discursiva, têm um caráter instrumental, funcional na sociedade *suyá* e, por isso, podem ser considerados como gêneros primários. Neste caso, as relações dialógicas entre sujeitos ocorrem num contexto em que os interlocutores participam presencialmente.

No terceiro capítulo, “Música e alteridade no contexto do diálogo representado”, a música considerada é aquela relacionada ao gênero discursivo secundário bakhtiniano, isto é, aquela que surge na alteridade dialógica, porém não se dá no contexto discursivo imediato. Neste sentido, a música perde seu caráter funcional, instrumental e ligado à vida cotidiana, isto é, perde a ligação direta com o contexto real. Aqui, a música analisada é aquela que ocorre num contexto mais complexo de comunicação discursiva. Neste trabalho, entendo esta música como aquela que pertence ao gênero secundário bakhtiniano e está associada ao contexto do diálogo representado, no qual o texto musical passa a ser um espaço formal de interação entre sujeitos e o locus de representação deste diálogo. Neste capítulo, são discutidas diferentes pesquisas que se utilizam do conceito de intertextualidade para análise da música de alguns compositores brasileiros, com o objetivo de refletir sobre as relações dialógicas entre textos musicais e entre sujeitos (compositor e alteridade), utilizando-me, principalmente, das pesquisas sobre intertextualidade e entendendo a relação entre textos escritos (partituras) também como forma de dialogismo.

Finalmente, e com base nas discussões realizadas nos três capítulos, faço minhas considerações finais, sintetizando alguns tópicos que poderiam estar associados à uma estética musical da alteridade baseada na filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin e seu Círculo.

## 1. A MÚSICA E O ATO, O DIALOGISMO E A ALTERIDADE DE BAKHTIN

### 1.1 A recepção das ideias de Bakhtin

Desde o início de sua carreira e à medida em que, como filósofo da linguagem, Bakhtin avançava em suas pesquisas, sua concepção ampla do diálogo e do texto ganhava em importância. Contudo, a questão da alteridade aparece como fundamental na sua produção intelectual. No entanto, a recepção de sua obra, tanto no ocidente quanto na Rússia, aconteceu de forma irregular, causando polêmica quanto ao conteúdo e à autoria de alguns textos publicados. Este fato é importante porque prejudicou a compreensão e a delimitação dos conceitos abordados pelo autor em diferentes momentos da sua vida.

Bakhtin elaborou suas ideias com o passar do tempo e seu processo de trabalho foi marcado por um constante inacabamento. Mais ainda, seus textos não foram publicados na ordem em que foram escritos e vários ensaios, inclusive alguns inacabados, vieram à luz somente após a morte do autor. Além disso, no início dos anos 1970, alguns trabalhos publicados na década de 1920, de autoria de amigos que faziam parte do seu círculo de estudos, foram atribuídos à Bakhtin. Naquele momento, o filósofo – até então mais conhecido como teórico dos estudos literários – havia publicado duas obras importantes e que chamaram a atenção do público: *Problemas da poética de Dostoiévski*, de 1963 (uma edição revista e modificada de *Problemas na obra de Dostoiévski* de 1929 — época em que, segundo o próprio autor, a repercussão fora pequena) e *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, sua tese de doutorado de 1940, publicada em 1965. Em 1973, quando o grande público praticamente só tinha conhecimento destas duas obras, várias fontes soviéticas revelaram que Bakhtin seria o autor ou coautor de três livros e vários artigos publicados sob outros nomes no final da década de 1920 – o que causou espanto na comunidade acadêmica. Esta se perguntava se o Bakhtin até então conhecido era mesmo o autor de *O freudismo* (publicado em 1927 sob autoria de Valentin N. Voloshínov), *O método formal nos estudos literários* (publicado em 1928 sob a autoria de Pável Nikoláievitch Medviédev) e *Marxismo e filosofia da linguagem* (publicado em 1929 sob a autoria de Voloshínov). Este fato causou divisão no meio intelectual e acadêmico que assumiu três posições: a de que Bakhtin não seria o autor das obras; a de que seria apenas o coautor; a de que seria realmente o autor, mas os textos teriam sido publicados em nome de outros.



Gary Morson e Caryl Emerson, pesquisadores da obra de Bakhtin, entendem que a questão da autoria é relevante, e um dos motivos principais para isto é o estatuto destes três livros, que “com frequência foram considerados exemplares da crítica marxista sofisticada e não redutiva” (Morson & Emerson 2008, 129). Posteriormente, confirmou-se sua participação nas ideias ali contidas, mas o que ainda hoje não se sabe é o quanto ele contribuiu para sua escrita – o que foi objeto de muita polêmica. Afinal de contas, “os livros marxistas são marxistas?” (ibidem) – perguntavam-se Morson e Emerson. No entendimento destes, os livros até então conhecidos do grande público, apesar da abordagem sociológica, não tinham este caráter. O próprio Bakhtin em 1973 (no mesmo ano em que *Marxismo e filosofia da linguagem* foi traduzido para o inglês) afirmou, em entrevista ao especialista em literatura russa Victor Duvakin, que nunca foi marxista. Na mesma entrevista, o autor refere-se a este livro como a obra que “atribuem a mim” (Bakhtin; Duvakin 2012, 80). No entanto, é importante considerar que o seu círculo de estudos – conhecido como Círculo de Bakhtin – onde ideias circulavam e eram elaboradas conjuntamente, era formado basicamente por um grupo de amigos, entre eles Voloshínov e Medviédev.

Posteriormente, na década de 1990, sucessivamente à primeira publicação russa da coletânea *Estética da Criação Verbal* de 1979 e de *Para uma filosofia do ato responsável* de 1986, ambos com textos de autoria exclusiva de Bakhtin, e depois de inúmeros eventos ligados ao tema na Rússia e no Ocidente<sup>16</sup>, mais pesquisadores se interessaram por Bakhtin e mais aumentaram as polêmicas. Morson e Emerson entenderam que não havia nenhuma razão convincente para atribuir a Bakhtin a autoria das obras polêmicas, pois se Voloshinov e Medviédev foram influenciados por Bakhtin, estes também o haviam influenciado. O teórico da cultura, Craig Brandist, que pesquisou o Círculo de Bakhtin tendo revirado os arquivos que os membros do círculo trabalharam na década de 1920 na antiga Leningrado, afirma, em *Repensando o Círculo de Bakhtin* (2012), que inicialmente abordara os textos de Bakhtin pensando que eram intervenções materialistas, mas que, na verdade, estes trabalhos revelaram-se como a obra de um filósofo idealista. No prefácio à edição brasileira de *O método formal nos estudos literários*, a pesquisadora Sheila Camargo Grillo, uma das tradutoras, faz uma síntese das discussões em torno da autoria desta obra que pode ser esclarecedora. Comparando as obras de autoria exclusiva de Bakhtin com as obras de outros autores atribuídas a ele, observa-se que alguns conceitos fundamentais se mantêm em todas elas. Entre eles, o viés sociológico na abordagem dos conceitos.

---

<sup>16</sup> Verificar Emerson (2003) e Morson & Emerson (2008).

## 1.2 Bakhtin “inclassificável”

Os problemas relacionados à autoria e à recepção das obras de Bakhtin podem influenciar na compreensão de sua trajetória e de suas ideias. Na coletânea *Estética da Criação Verbal*, publicada em 1979, quatro anos após sua morte, surgiram textos inéditos nos quais o filósofo retoma, no final de sua vida, algumas questões que haviam sido objeto de sua pesquisa na juventude. O quebra-cabeça que se tornara a recepção de suas obras levou o filósofo e linguista búlgaro, Tzvetan Todorov, autor do prefácio da edição francesa desta coletânea de 1984, a situar as pesquisas de Bakhtin em períodos: fenomenológico, relacionado ao início de sua carreira; sociológico e marxista, relacionado aos livros de autoria disputada; histórico e literário, iniciado a partir dos anos 30<sup>17</sup>. Porém, esta visão, que divide a obra de Bakhtin em períodos, ofusca o entendimento de que havia uma linha condutora de suas pesquisas fundadas na concepção de um sujeito relacional e suas relações de alteridade. No ano em que Todorov escreveu o prefácio ainda não havia sido publicado o manuscrito *Para uma filosofia do ato responsável*, que foi de grande valia para se compreender a trajetória das pesquisas do filósofo e o todo de sua obra. Este texto, escrito entre 1920 e 1924, se integra e complementa outros textos escritos à época como: “Arte e Responsabilidade”, escrito e publicado em 1919; “O Problema do Conteúdo do Material e da Forma na Criação Literária”, escrito em 1923/24 e publicado em 1975 e “O Autor e a Personagem na Atividade Estética”, escrito entre 1924 e 1927 e publicado somente em 1979. Como se nota, estes quatro textos escritos entre 1919 e 1927 – um período de oito anos, portanto – vieram à luz em momentos distintos (alguns com quase 50 anos entre sua elaboração e publicação). Porém são textos que dialogam entre si e que tratam principalmente do ato e da atividade estética, assim como de alguns conceitos que o autor iria retomar no final da vida. Para Morson e Emerson estes primeiros manuscritos foram fundamentais para que se delineasse uma trajetória nas pesquisas do filósofo. Diferentemente de Todorov, entenderam que a classificação de Bakhtin em uma escola ou corrente específica podia resultar em erro. Para os pesquisadores:

---

<sup>17</sup> Neste prefácio à edição francesa de 1984 do livro *Estética da Criação Verbal*, Todorov discorre sobre a importância de se considerar a recepção das obras de Bakhtin para “torná-lo inteligível”. Sobre os textos inéditos publicados neste livro, diz: “Enfim, último fato imprevisto (até agora): em 1979, é publicado um novo volume de inéditos, preparado por seus editores; é este livro que se encontra traduzido aqui. Comporta, no essencial, os primeiros e os últimos escritos de Bakhtin: uma grande obra anterior ao período sociológico, e notas e fragmentos datados dos últimos vinte anos de sua vida. Muitas coisas se explicam depois da publicação desta nova coletânea, mas outras, pelo contrário, se obscurecem, já que aos diferentes Bakhtin que já conhecíamos, acrescenta-se mais um, fenomenólogo e talvez “existencialista”. (Todorov 2003, xv).

Bakhtin não era nem marxista nem semiótico. Tampouco era freudiano ou formalista. No seu entender – como o ilustram os primeiros manuscritos –, todos estes enfoques compartilham os erros do teorismo de maneiras especialmente destrutivas (Morson & Emerson 2008, 135).

Ao tentar enquadrá-lo em uma ou outra escola, há o risco de trivializar as ideias do filósofo, como afirmam Morson e Emerson. Pois:

um princípio fundamental de Bakhtin é que o conhecimento, para ser autêntico e valioso, não precisa constituir um sistema. Pelo contrário, os aspectos mais relevantes da linguagem, da literatura, da ética, da psique, da história e da cultura se perdem quando se supõe, ou que há um sistema, ou que não há nada. Bakhtin consagrou sua vida intelectual à descoberta de um caminho em torno deste pressuposto equivocado. A descrição de Bakhtin como marxista, semiótico, estruturalista ou partidário de qualquer outro –ismo está fadada, portanto, a redundar numa trivialização de suas ideias (ibidem).

Em resumo, o posicionamento de Morson & Emerson pode ser considerado também como um alerta. Em que pese que Bakhtin e os participantes de seu círculo de estudos compartilhavam de um mesmo ideal, a questão da recepção das obras de Bakhtin deve ser analisada considerando cronologicamente a época em que estas obras foram escritas, para que se tenha uma visão do conjunto e do desenvolvimento de suas ideias. Do contrário, pode-se ter a ilusão de que houve mudanças radicais nos rumos das pesquisas do filósofo durante a sua vida. Mesmo no âmbito dos estudos musicais, constatei divergências na abordagem e na utilização dos conceitos de Bakhtin, o que entendo ser devido não somente à recepção da obra desse autor no ocidente, mas também às polêmicas em torno da autoria de algumas obras. Vale destacar que a ideia de alteridade perpassa as diferentes obras do filósofo aqui citadas. Bakhtin considera o sujeito em relação a outro já em seus primeiros escritos, especialmente na obra *Para uma filosofia do ato responsável* e nos textos “O Problema do Conteúdo do Material e da Forma na Criação Literária” e “O Autor e a Personagem na Atividade Estética”, nos quais discute questões associadas à relação eu–outro na atividade estética. A questão da alteridade aparece nas suas pesquisas ao longo de toda sua vida. Nos textos da juventude, a linguagem só vai aparecer no “O Problema do Conteúdo do Material e da Forma na Criação Literária”.

### 1.3 O ato e alteridade

Na juventude, Bakhtin buscava uma *prima philosophia* que possibilitasse pensar, em um único plano de análise, o produto cultural não dissociado do ato que o gerou, pela consideração simultânea do que é *dado* (o aspecto físico, sensível) e o que é *postulado* (o aspecto inteligível) neste ato. O filósofo parte de uma investigação focada no ato humano e em sua realização para pensar os atos de criação e de recepção, utilizando-se de uma abordagem sistemático-filosófica<sup>18</sup>. O *ato* para Bakhtin é um aspecto basilar na existência humana. Por isso entende que “tudo o que é conhecido deve ser posto em correlação com o mundo onde se realiza a ação humana, deve estar intimamente ligado à consciência agente – e é por este caminho que pode entrar na obra de arte” (Bakhtin 2010b, 39). Seu pensamento referenda o humano em ação. Para o filósofo, o ato pode revelar o conhecimento abstrato e também a singularidade do sujeito que afirma este conhecimento em razão de uma relação valorativa que é contextual e que pode influenciar na maneira como este ato é realizado. Vale destacar que, para Bakhtin, no momento da sua realização, o ato assume as características de um evento<sup>19</sup>: singular, irrepitível e único. Disso depreende-se que está intrinsecamente vinculado ao contexto de sua ocorrência.

A obra de arte também é resultado da ação humana, mas não de qualquer ação: é o ato ao qual o artista se vincula por meio de sua responsabilidade, que resulta da posição singular que ocupa no mundo. Bakhtin entende que o conteúdo de uma obra de arte tem um valor que não é somente resultante de avaliação social ou da cultura em que o indivíduo está inserido, mas de um posicionamento individual que implica em escolhas que podem interferir na realização de um ato de criação ou percepção. Para ele, este ato é condicionado pelo tempo e pelo lugar, além de ser influenciado pelo contexto de ocorrência, pois, de outra forma, a abordagem do ato seria exclusivamente abstrata e não contemplaria o aspecto singular do sujeito. Este sujeito, pela posição singular que ocupa na existência, realiza atos únicos e

---

<sup>18</sup> Verificar *Para uma filosofia do ato responsável* (2010a) e o ensaio “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” (in 2010b, 13-70).

<sup>19</sup> Sobre o conceito de evento na obra *Para uma filosofia do ato responsável* (cf. Bakhtin 2010a), o linguista Adail Sobral explica que pode ser definido como “o processo de erupção de entidades, ou objetos, no plano histórico concreto (*geschichtlich*), como a presentificação, ou apresentação, dos seres à consciência viva, isto é, situada no concreto. Assim como não há objetos que não ocorram, ou seja, não se tornem eventos, não há eventos que ocorram sem a presença de objetos, ou entidades.” (2008, 26). Sobral distingue também ‘evento’ de ‘fato’ na obra de Bakhtin: “o evento ocorre num dado lugar e num dado espaço; os fatos por ele gerados permanecem no tempo e no espaço. Se os eventos são individualizáveis, as propriedades que nele se repetem são universalizáveis, o que não implica necessariamente abstração. Por outro lado, embora a noção de evento sugira um dinamismo e uma singularidade, e a de objeto sugira estaticidade e universalidade, nada impede de generalizar tanto sobre uns como sobre os outros, dado que nem o evento nem o objeto contêm apenas um ou outro desses aspectos, pois evento e objeto se pressupõem mutuamente” (2008, 26-27).

irrepetíveis – consequentemente está atrelado a um momento histórico. Porém, no momento da realização do ato, o sujeito encontra-se em relação a diferentes sujeitos, com quem estabelece um diálogo que é direcionado para a realização deste ato. Aqui o sujeito se vincula ao ato de forma responsiva, pois responde aos diferentes sujeitos com os quais interage, levando em consideração seus diferentes discursos já conhecidos e valorados, por meio dos quais estabelece suas relações de sentido. Bakhtin une, portanto, conteúdo e processo no ato estético, que envolve tanto o ato de criação como o de percepção (Bakhtin 2003, 128); e em ambos deve-se considerar dois momentos: o dado, a criação já realizada ou percebida; e o postulado, as relações de sentido estabelecidas pelo autor e o contemplador.

Por outro lado, mesmo em contextos em que a música não é considerada obra de arte, como no caso em que está relacionada a um ritual indígena, por exemplo, o ato à ela ligado (o ato musical<sup>20</sup>) contempla também estes dois aspectos: o estável, relacionado aos elementos formais musicais abstratos que podem ser percebidos tradicionalmente como mais ou menos estáveis na sua execução, e um singular, associado ao contexto único de execução desta música. No caso de uma sociedade de tradição oral, como a indígena, a música participa de um ato comunicativo e está inserida num contexto comunicacional imediato. Ao se estudar as canções que ocorrem neste contexto e com base no pensamento de Bakhtin, deve-se levar em consideração que não é somente por meio do texto verbal que o ato comunicativo pode ser constatado. Os aspectos contextuais de ocorrência devem ser considerados para que se compreenda o ato comunicativo plenamente, isto é, o fenômeno cultural considerado no seu todo. Para Bakhtin o *aspecto verbal e também o não-verbal* compõem as enunciações dos sujeitos que são compartilhadas e avaliadas socialmente de forma dialógica. Para o filósofo, mesmo no contexto verbal, existe uma entonação dada às palavras pelo sujeito e que é resultado de uma avaliação que ele faz de forma tensa e dialógica com a sociedade. Esta avaliação interfere na maneira como esta palavra é entoada, no que diz respeito à sonoridade, timbre, acentuação, etc. Segundo Piarrette Malcuzyński,

Este processo de avaliação é o que analisa Bakhtin / Voloshinov em suas primeiras obras em termos de entoação e acentuação; isto é, a coloração axiológica da totalidade verbal, o timbre ou o tom expressivo da palavra, a sonoridade da voz ou ressonância vocal (Malcuzyński in Garcia 2012, 229).

---

<sup>20</sup> No sentido de um ato cultural que resulta em música.

Apesar da pouca atenção dada pelos pesquisadores, Malcuzyński observa que a musicologia influenciou a concepção de linguagem de Bakhtin por meio de músicos e estudiosos da música, entre eles, Boris Asafiev (1884-1949), compositor, historiador e teórico da música que definiu a entonação como “o sinal musical básico e como um componente social do significado da música, uma ideia que é muito próxima do conceito de entonação em Bakhtin” (in Garcia 2012, 228). Malcuzyński insiste que

é precisamente esse entendimento bakhtiniano de entonação como sendo a dimensão social avaliativa do discurso literário que, em sua obra posterior, Asafiev parece ter transferido literalmente ao discurso musical, quando ele descreve a música como “a arte de sentido entoado” (idem, 229).

Malcuzyński observa que há vários termos e conceitos musicais no quadro teórico do filósofo e que são incorporados por ele “a partir da perspectiva da música, e não de uma transposição retórica para outra língua não-musical” (in Garcia, 228). No entanto, a música participa de uma relação dialógico-discursiva o que a torna um aspecto específico do discurso social (idem, 232). Garcia ratifica a importância deste tipo de abordagem, pois a partir da perspectiva de Malcuzyński

a tradição oral torna-se um importante campo de estudo, pelas questões teóricas que são colocadas e pelas novas possibilidades de compreensão da cultura que ela oferece. Tal perspectiva deve procurar os dados implícitos em textos orais e os significados sutis realizados na entonação, em sua música e deve ouvir a polifonia de vozes em que os textos estão interligados. (Garcia 2012, 233).

Ao conceber um sujeito *relacional*<sup>21</sup>, Bakhtin amplia as possibilidades de abordagem da música, produto do fazer humano, para diferentes contextos dialógicos – sejam eles de tradição oral ou escrita. No entanto, este fazer humano que resulta em música é a realização de um ato. A música passa a ser considerada pelo ato que a realiza, isto é, não somente no seu aspecto de objeto (como objeto realizado), mas também no seu aspecto processual, isto é, o ato *no momento da sua realização*. Portanto, para o filósofo, a compreensão do ato criativo (como o de composição musical, por exemplo), não se dá somente por meio da

---

<sup>21</sup> Relação que se dá com diferentes sujeitos por meio de seus diferentes discursos e enunciados.

obra realizada, do produto resultante deste ato, que é seu aspecto dado. Bakhtin amplia esta compreensão e considera o ato criativo no momento de sua postulação, quando o sujeito estabelece um diálogo com outros sujeitos por meio dos diferentes discursos conhecidos e valorados e que direcionam a realização deste ato. Deste modo, o ato estético (no caso) contempla uma relação de alteridade entre o autor e os diferentes sujeitos com os quais dialoga. Este ato é um ato que, de alguma maneira, *responde ao outro*, pois o considera no momento de sua realização. Para o filósofo, o conteúdo de um ato criativo é elaborado e “enformado” dialogicamente antes mesmo de sua realização no material – seja este material constituído de palavras, cores, gestos, sons etc. Bakhtin entende que a descrição dos elementos que compõem o ato (o que ele chama de arquitetura) possibilita a apreensão deste em um plano único de análise integrando a especificidade de cada ato singular e também aquilo que é comum em vários deles. Assim, com base em Bakhtin, o ato de criação ou percepção *musical* pode ser entendido em um plano único de análise que une o dado e o sentido atribuído, isto é, seu momento processual, singular, único e irrepetível com seu momento conceitual, abstrato e generalizável. Da mesma forma, ao considerar o ato *em si* como aquele que contém o aspecto dado e o postulado, o ato musical (e a música, entendida como produto deste ato) constatado em outros contextos comunicativos e tradições culturais de realização musical, pode também ser estudado sob estes dois aspectos. Tatiana Bubnova (2011) lembra que Bakhtin não trata a oralidade como um domínio à parte da escrita, assim como não faz uma divisão radical entre cultura oral e escrita. Ao contrário,

o mundo pensado por ele, tanto o da voz quanto o da letra aparece unificado pela produção dinâmica dos sentidos, gerados e transmitidos pelas vozes personalizadas, que representam posições éticas e ideológicas diferenciadas em uma união e intercâmbio contínuo com as demais vozes [...] Deste ponto de vista, a escrita é a transcrição codificada das vozes, capaz de transmitir os sentidos deste diálogo ontológico – posto que, para Bakhtin, ser é comunicar-se dialogicamente – e não um meio autônomo que organiza sentidos próprios, muitas vezes contraditórios, e frequentemente em conflito com as supostas “intenções” dos sujeitos que escrevem, como acontece nas teorias da desconstrução dedicadas à escrita (Bubnova 2011, 270).

Bakhtin trabalha com *sentidos* e não com significados fixos. A interpretação destes sentidos pode ser realizada considerando diferentes contextos dialógicos nos quais se encontram sujeitos envolvidos na realização de um ato cultural e que, neste caso, resulta em

música. No sentido filosófico que Bakhtin dá à linguagem, as “vozes” destes sujeitos em relação dialógica não pronunciam discursos somente na forma verbal. Podem ser entendidos e expressos na forma de um abraço, uma carícia e até uma expressão artística como a dança e a sinfonia. (Gardner apud Bubnova 2011, 274). Com isso, o ato musical pode ser considerado um elo na cadeia dos atos culturais, tanto num contexto de realização de uma obra de arte, quanto num contexto de comunicação discursiva imediata, como em um canto/canção, executado em um ritual indígena, por exemplo.

#### **1.4 O círculo de estudos de Bakhtin e a abordagem interdisciplinar da música**

A estética musical não era estranha a Bakhtin. José Alejos Garcia (2012) afirma que “a teoria musical era uma fonte muito importante para o pensamento teórico e filosófico de Bakhtin, de modo que pode ser considerada como uma das bases para sua filosofia da linguagem” (p. 227). Em colaboração estreita no Círculo de Bakhtin havia interessados e estudiosos da área de música, como a pianista Marya Veniaminovna Yudina (1899-1970) – que também se interessava por literatura, filosofia e arquitetura<sup>22</sup> – e o musicólogo Ivan Ivanovich Sollertinsky (1902-1944), que também estudava literatura e filosofia. Sabe-se que Bakhtin lecionou a disciplina de estética musical e filosofia da arte no Conservatório Musical de Vitebsk no período de 1920 a 1924, época em que residiu na cidade.

A pesquisadora Rosa Stella Cassotti fez uma leitura conjunta de Bakhtin, Sollertinsky e Yudina, e constatou que a análise da obra de arte realizada por estes três estudiosos considerava sempre outros campos de estudo, assim como o contexto de outras artes. Segundo a pesquisadora, para Sollertinsky e Yudina, o entendimento completo de uma obra musical exigiria um deslocamento contínuo para a filosofia, a literatura e as outras artes. Ela percebeu nos escritos analisados que “muitas vezes são destacados os laços entre o mundo musical e extramusical, as conexões entre a obra de arte e o universo cultural externo” (Cassotti 2011, 114).

Sob este entendimento, a análise exclusiva das estruturas musicais não seria suficiente para o aprofundamento das relações intra e extramusicais, isto é, para que contemple o que é dado e o que é postulado na obra. Mas isto não significa eliminar os limites da função artística

---

<sup>22</sup> Nas entrevistas que Bakhtin concedeu a Viktor Duvakin em 1973, o filósofo fala sobre sua amizade com Marya Yudina (cf. Bakhtin; Duvakin, 2012).



da arte ou não levar em conta a sua especificidade. O ato artístico permanece no âmbito da arte, embora seja necessário tratá-lo em relação a outros atos que constituem a unidade da cultura humana. O ato artístico é um elo na cadeia que envolve outros atos culturais e, assim, Bakhtin vê nestes atos uma região fronteiriça que possibilita a abordagem interdisciplinar. Naturalmente, há que se considerar o aspecto social em que está inserido o sujeito que se relaciona com os outros e que realiza os atos culturais. Vale dizer mais uma vez que, por ato cultural musical, entende-se não somente aquele relacionado ao estético de criação e recepção, mas também aquele em que a seleção dos recursos linguísticos sonoro-musicais está relacionada aos diferentes usos já feitos tradicionalmente destes recursos (como ver-se-á no capítulo seguinte). Neste caso, pode-se dizer que esses recursos participam historicamente de uma tradição, associada a uma determinada cultura e, portanto, não são entendidos como “criados” pelo sujeito. Porém, isto não quer dizer que o sujeito que faz uso destes recursos não possa, de acordo com sua singularidade, propor variações. Em ambos os casos, há que se levar em conta que a relação entre sujeitos se dá por meio dos diferentes discursos conhecidos e valorados, e que possibilitam o estabelecimento das relações de sentido. Aqui temos, portanto, o aspecto comunicacional desse processo e o entendimento implícito de que a linguagem media nossa relação com a realidade.

Bakhtin critica a abordagem musical que confere demasiada primazia à estrutura material e ao procedimento realizado pelo sujeito. Ele entende que tal abordagem pode incorrer em interpretações superficiais e limitadas. Considerar as estruturas sonoras e suas interfaces socioculturais amplia as possibilidades de interpretação no que concerne ao engendramento das relações sonoras pelo sujeito quando na elaboração, execução ou percepção da música e também naqueles casos em que a estrutura sonoro-musical foi consagrada e tornou-se estável em uma esfera de atividade pelo uso constante de determinados recursos musicais tradicionais. Analogamente, com base em Bakhtin, entendo que apartar os sons das relações dialógicas em que estão envolvidos quando na elaboração das estruturas musicais, pode simplificar a análise musical e propiciar a falsa segurança de que a interpretação do texto musical possa ter uma margem de erro pequena.

### **1.5 O sujeito *relacional* e a música**

Ponzio, ao analisar o conceito de obra, afirma que, para Bakhtin, a “origem do movimento da obra artística é o outro. A situação que lhe dá origem não é a do eu, mas a do

outro, e, em relação ao seu autor, a obra se caracteriza como outra e é esteticamente válida por sua alteridade, por ser irreduzível ao sujeito que a produziu” (2012, 219). Ao constatar o aspecto relacional do sujeito envolvido em uma atividade artística, devem-se considerar os atos de criação e recepção. Nestes atos estão implícitas não só relações de conhecimento, mas também de valor, associadas aos diferentes discursos que constituem os enunciados que são conformados na atividade estética. Aqui, pois, temos um sujeito que se relaciona com outros sujeitos, e participa da constituição da obra de arte. Este sujeito é apresentado como decorrência dos diversos discursos conhecidos — aos quais se atribui valor. E da relação dialógica com outros sujeitos tem-se um enunciado através do qual o sujeito se posiciona em relação à alteridade. Em resumo, o sujeito participa da constituição da obra na medida em que se posiciona em relação à alteridade. O momento enunciativo do autor é seu posicionamento perante um enunciado outro. Portanto, em última análise, não é a relação entre sujeito e objeto, mas entre *diferentes sujeitos* representados na forma de diferentes discursos que auxiliam na atribuição de sentidos – sentidos estes que constituem os enunciados perante os quais os sujeitos participantes da atividade estética se posicionam – o que ratifica a arte como um espelho das *relações humanas*. O musicólogo Eduardo Seincman aponta a validade desta afirmação no século XXI, pois insiste que

à medida que se abandonam as visões proféticas, maniqueístas e dualistas de épocas anteriores, as experiências estéticas, outrora tão voltadas para as questões individuais de recepção, passam a ter um novo sentido. As várias poéticas, há pouco tão desvinculadas das amarras com o social, começam a passar novamente pelo crivo da ética: se a arte é um espelho das relações humanas, ou seja, um mergulho do individual no coletivo e do coletivo no individual, então a figura do artista como “gênio” deixa de ter ressonância para dar vazão a uma rede mais ampla de relações que sustentam as obras (Seincman 2008, 21).

Entendo que esta rede de relações amplas que sustenta a obra está fundada nas relações dialógicas entre os diferentes sujeitos que participam da atividade estética. Assim, o conteúdo de um ato de criação musical, o que é engendrado pelo próprio ato e realizado num determinado material sonoro, não pode ser puramente cognitivo e nem privado do campo ético. Ponzio, ao discutir o conceito de obra em Bakhtin, afirma que “a alteridade se apresenta na obra artística precisamente porque é uma obra” (2012, 219). Bakhtin entende que somente definimos um objeto e sua estrutura por meio de nossa relação com ele (cf. Bakhtin 2003, 4). Neste caso, a *obra* (não necessariamente artística) é entendida como um produto humano, como algo em

que se pode “rastrear” o “propriamente humano” na medida em que se encontre nela “algo de extrínseco a respeito da utilidade, algo para além de sua função” (idem, 220). Assim, mesmo em uma situação onde a música tem um caráter funcional numa sociedade, ela também está associada aos diferentes discursos conhecidos e valorados que participam da construção de sentidos que compõem um enunciado. O sujeito (agente e relacional) participa do ato e enuncia algo quando se posiciona perante outros sujeitos. O sujeito age por meio de uma segunda consciência que não coincide com a sua, pois é outra. Neste sentido, o posicionamento do sujeito perante outros pode resultar em um enunciado que se concretiza por meio de uma música – tenha esta um caráter estético ou funcional. O aspecto relacional é determinante para a realização do ato, inclusive, musical.

### **1.6 A *extraposição* e o *excedente de visão***

Bakhtin considera as relações que o autor estabelece não somente com a obra em seu aspecto de objeto, mas também com o contexto na qual está inserida. Isso não quer dizer que o autor perceba sua criação fora da obra, ou no processo subjetivo e psicológico de sua criação. Para o filósofo, o autor-artista é uma função responsiva que o autor-pessoa assume com o intuito de engendrar e enformar o conteúdo da atividade estética. Com isso, esse autor-artista também constitui a obra, porém faz isso em relação a uma segunda consciência, isto é, a alteridade. Bakhtin entende que o autor-artista ou o autor-criador é uma função da obra, em contraposição ao autor-pessoa que deriva do acontecimento ético e social da vida (Bakhtin 2003, 9). O autor-artista aparece por meio de um distanciamento, isto é, de uma extraposição do autor-pessoa em relação à obra. Portanto, o filósofo não confunde autor-pessoa com autor-artista. O autor-artista é uma função que o autor-pessoa assume a partir da obra e não um ser biológico, vivente. Para Bakhtin, o ato contempla simultaneamente um momento processual, isto é, *em* realização (em que se considera a influência do contexto sobre os atos), e um momento já realizado (o aspecto dado ou o criado). Segundo Bakhtin,

o enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo que não existia antes dele, absolutamente novo e singular, e que ainda por cima tem relação com o valor [...]. Contudo, alguma coisa criada é sempre criada a partir de algo dado (a linguagem, o fenômeno observado da realidade, um sentimento vivenciado, o

próprio sujeito falante, o acabado em sua visão de mundo, etc). Todo o dado se transforma em criado (Bakhtin 2003, 326).

Porém, como visto anteriormente, o ato cultural capaz de gerar um produto musical é condicionado pela singularidade do sujeito e pela posição que ele ocupa em relação a todos os outros – mesmo que o resultado deste ato seja uma música “funcional” surgida das relações sociais cotidianas, em uma determinada esfera de ação. A posição que ocupa dá ao sujeito um *excedente* de visão em relação aos outros indivíduos. Este excedente de visão está atrelado à singularidade concreta do lugar que o sujeito ocupa na existência e condiciona:

um conjunto de ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro a quem elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações completam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se (Bakhtin 2003, 23).

Bakhtin entende, por exemplo, que um ato estético qualquer é condicionado por este excedente de visão em relação a outros indivíduos. Neste caso, a esfera do ativismo do autor, portanto, é condicionada pelo excedente de sua visão que ordena e unifica o dado do outro (idem). Bakhtin entende que é dessa relação, onde o autor participa com o seu excedente de visão em relação ao outro, *que nasce a forma*. Mas ela será concluída na medida em que “o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste” (idem). Portanto, essa relação de alteridade entre eu e o outro não pode ser reduzida à uma fusão identitária<sup>23</sup>. O excedente de visão de um sujeito em relação ao outro, a partir de sua posição única no mundo, permite-lhe definir um plano de visão e um juízo de valor concreto e não abstrato. Obviamente, se não há fusão, há uma relação de exterioridade em relação ao outro – o que permite um movimento na direção deste outro. A esse movimento em relação à alteridade, Bakhtin define em três categorias: o *eu-para-o-outro*, o *outro-para-mim* e, também, o *eu-para-mim*. Com isso, entende que, no caso da obra de arte, o autor-pessoa não se confunde com o autor-artista, pois existe também uma relação de alteridade na categoria eu-para-mim de forma a que haja o distanciamento necessário para que o autor-pessoa possa assumir a função de autor-artista. Bakhtin utiliza um bom exemplo para ilustrar esta categoria: a autobiografia. Só posso escrever sobre minha vida por meio de um distanciamento, de uma

---

<sup>23</sup> Bakhtin insiste que o “cientificismo positivista reduziu definitivamente o eu e o outro a um só denominador” (Bakhtin 2003, 54).

extraposição, para que eu possa observá-la e perceber a minha trajetória de vida como um todo. Portanto, o autor-pessoa não se confunde com o autor-artista. Os atos de criação, se considerados na sua completude, não prescindem de nenhum destes momentos.

### **1.7 O enunciado musical como um *posicionamento* do sujeito diante da alteridade**

No artigo “Música e Alteridade” (2008) o pesquisador Vincenzo Cambria associa principalmente a ideia de alteridade com aquela presente nas pesquisas em etnomusicologia. Etimologicamente, o outro aqui é de outra etnia. O estudo da música do outro. Para Bakhtin, o outro é aquele que, assim como eu, ocupa um lugar único e singular perante a existência e, por esta razão, jamais poderá ocupar o mesmo lugar que eu ocupo. Jamais poderá ter a mesma identidade que a minha, mesmo porque o outro me constitui por meio de uma relação dialógica e não tem uma relação de identidade comigo, *porque é outro*. A alteridade em Bakhtin é entre sujeitos em relação dialógica. Mas não o diálogo como “discussão, polêmica ou paródia (na sua forma mais evidente, porém restrita e grosseira)” (Bakhtin 2003, 327). Bakhtin considera o dialogismo em seu aspecto mais amplo, formado por posicionamentos integrais, como

a confiança na palavra do outro, a aceitação reverente (a palavra autoritária), o aprendizado, as buscas e a obrigação do sentido abissal, a *concordância*, [...] sobreposições do sentido sobre o sentido, da voz sobre a voz, intensificação pela fusão (mas não identificação), combinação de muitas vozes (um corredor de vozes), a compreensão que completa, a saída para além dos limites do compreensível, etc. Essas relações específicas não podem ser reduzidas nem a relações meramente lógicas nem meramente objetais. Aqui se encontram posições *integrais*, pessoas integrais (o indivíduo não exige uma revelação intensiva, ela pode manifestar-se em um som único, em uma palavra única), precisamente as *vozes*. (Bakhtin 2003, 327, grifo no original).

Se o dialogismo de Bakhtin ocorre entre posicionamentos – enunciados – do sujeito perante a alteridade, da mesma forma estes posicionamentos, em sua versão manifesta, podem assumir a forma de signos (inclusive o sonoro) e conservar o aspecto interindividual dos

enunciados: “A palavra (em geral qualquer signo<sup>24</sup>) é interindividual. Tudo o que é dito, o que é expresso [...], não pertence apenas a ele [o falante]” (Bakhtin 2003, 327-8).

Por outro lado, Cambria aponta algumas dicotomias entendidas como relações de alteridade nos estudos de etnomusicologia, tais como: música erudita x música folclórica; escrita x oral; música urbana x música rural; tradição x originalidade; transmissão formal x informal; etc (Cambria 2008, 66). Estas dicotomias são posicionamentos perante diferentes tipos de atos culturais que, segundo Bakhtin, seriam elos nas cadeias comunicativas que constituem a unidade da cultura. Sobre esta questão, o linguista Carlos Alberto Faraco diz que

para Bakhtin, a grande força que move o universo das práticas culturais são precisamente as posições socioavaliativas postas numa dinâmica de múltiplas inter-relações responsivas. Em outras palavras, todo ato cultural se move numa atmosfera axiológica intensa de interdeterminações responsivas, isto é, em todo ato cultural assume-se uma posição valorativa frente a outras posições valorativas. (Faraco 2012, 107).

Do seu lugar único e singular, o sujeito realiza um ato cultural, levando em consideração diferentes discursos conhecidos e valorados, que participam da elaboração dos sentidos que constituem o enunciado. O enunciado é sempre contextualizado. É uma unidade de significação *real* da comunicação discursiva. O enunciado do sujeito se constitui a partir da alteridade dos discursos e do posicionamento face ao outro. Este posicionamento do sujeito perante outro se dá por meio de um enunciado. O sujeito se posiciona perante o destinatário de seu enunciado que está em uma relação de alteridade com ele. Neste sentido, o enunciado é sempre *endereçado* a alguém, pois é constituído a partir de outros e tem um caráter responsivo. O sujeito que enuncia, *antecipa* a atitude responsiva do *destinatário*. Assim, “a escolha de *todos* os recursos linguísticos é feita pelo falante sob maior ou menor influência do destinatário e da sua resposta antecipada” (Bakhtin 2003, 306, grifo no original). Aqui, há um diálogo estabelecido na relação entre enunciados e que representa um posicionamento dos sujeitos envolvidos e o destinatário real ou imaginado. No entanto, quem é o outro perante o qual me

---

<sup>24</sup> Segundo Ponzio, o signo, no entendimento de Bakhtin caracteriza-se por sua “pluricidade, por sua indeterminação semântica, por sua fluidez expressiva e porque se adapta a situações sempre novas e diferentes. O signo não requer uma mera identificação, já que estabelece uma relação dialógica que comporta uma tomada de posição, uma atitude responsiva; o signo requer, além da identificação, o que Bakhtin chama de ‘compreensão responsiva’.” (2012, 90).

posiciono? Quem é o destinatário da minha enunciação perante o qual me posiciono? Bakhtin aponta várias possibilidades:

Pode ser um participante-interlocutor direto do diálogo cotidiano, pode ser uma coletividade diferenciada de especialistas de algum campo especial da comunicação cultural, pode ser um público mais ou menos diferenciado, um povo, os contemporâneos, os correligionários, os adversários e inimigos, o subordinado, o chefe, um inferior, um superior, uma pessoa íntima, um estranho, etc; Ele também pode ser um *outro* totalmente indefinido, não concretizado [...] Todas estas modalidades e concepções do destinatário são determinadas pelo campo da atividade humana e da vida a que tal enunciado se refere (Bakhtin 2003, 301, grifo no original).

O enunciado é um posicionamento em meio a posicionamentos, que pode estar associado ao campo artístico. No ensaio “Gêneros do Discurso”, Bakhtin aprofunda este conceito: “todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo” (2003, 296). As “vozes” com quem o indivíduo dialoga são individuais e também sociais e podem estar distanciadas no tempo e no espaço. Inclusive, esta relação com a alteridade pode implicar uma relação de poder. Cambria constatou nos estudos musicais uma relação dicotômica perante o outro onde o “nós” assume uma posição de dominador e se constitui como um parâmetro para comparação. Neste sentido, o outro é visto com algum tipo de deficiência “sem sistema de escrita, sem arte, sem elaboração teórica, etc” (2008, 66). Obviamente, se há um posicionamento do sujeito em relação ao destinatário de seu enunciado, todos os fatores que podem interferir na qualidade desta relação podem influenciar na forma como este sujeito enuncia, isto é, se posiciona – conseqüentemente, e como visto até aqui, isto pode direcionar a seleção dos recursos musicais utilizados por ele. Para Cambria, a etnia em seu aspecto identitário é somente uma das possíveis identidades (e alteridades) em música.

A identidade étnica recebeu particular atenção na pesquisa antropológica e etnomusicológica, mas representa somente uma entre as possíveis identidades (e alteridades). Grupos reais (ou virtuais) organizados (ou imaginados) em torno de “diferenças” culturais, biológicas ou comportamentais assumidas como essenciais também utilizam e vivem a música como importante elemento para definição e negociação de tantas outras identidades. Refiro-me aqui à alteridade interpretada em relação às ideias de nação, região, raça, gênero, comportamento sexual, idade, religião, classe, etc (Cambria 2008, 67).

No entanto, a diferença fundamental entre a análise de Bakhtin e a de Cambria é que, para o filósofo, a alteridade se dá, em última instância, entre sujeitos, na qual o outro participa da constituição do indivíduo. Para Cambria, o outro não é constituinte do sujeito que está em uma posição de alteridade em relação a ele. É aquele que se opõe ao sujeito. Esta oposição pode ser verificada por meio das diferenças constatadas sobre gênero, comportamento sexual, religião etc. Em contrapartida, para Bakhtin a alteridade dialógica permite uma melhor compreensão de mim mesmo, pois possibilita a compreensão responsiva. A compreensão responsiva possibilita que eu veja o outro e também que eu me veja com os olhos do outro. Como já mencionado na introdução deste trabalho, há hoje uma tendência para a abordagem interdisciplinar em música (cf. Freire 2010, 55). Cambria, apesar de não fazer referência a Bakhtin em seu artigo, caminha na direção do filósofo ao entender que a concepção atual em etnomusicologia é de que as fronteiras entre “nós” e os “outros” são “definidas *relacionalmente*, mais do que com base em uma suposta ‘essência’” (Cambria 2008, 67, grifo meu).

### 1.8 Conteúdo musical não restrito ao material

Com relação à obra de arte, a questão da alteridade dialógica em música também pode ser constatada na contraposição sujeito-sujeito e sujeito-objeto – ponto de partida da crítica de Bakhtin ao que ele chama de estética do material. No ensaio “O Autor e a Personagem na Atividade Estética”, Bakhtin identifica duas correntes estéticas. A primeira delas é a estética “expressiva”, que é aquela em que as obras de arte são *expressão exterior de algum estado interior* do autor<sup>25</sup>. A outra é a corrente estética “impressiva”, que, em contraposição ao que acontece com a corrente estética expressiva, situa o centro de gravidade “no ativismo formal e produtivo do artista”<sup>26</sup> (Bakhtin 2003, 84). Aqui a relação é dada pela contraposição sujeito-objeto. A criação do artista é interpretada como um ato unilateral ao qual se contrapõe o objeto, o material (e não o sujeito). Nesta corrente Bakhtin situa Hanslick (2003, 84). Bakhtin entende

<sup>25</sup> Para Bakhtin, a estética expressiva situa “em um plano, em uma consciência, o conteúdo ([aqui entendido como] o conjunto das vivências interiores) e os elementos formais, o empenho de deduzir a forma do conteúdo. O conteúdo, enquanto vida interior, cria para si mesmo a forma como sua expressão. Isto pode ser dito assim: a vida interior, a diretriz interior para a vida pode, ela mesma, tornar-se autora de sua forma exterior.” (Bakhtin 2003, 63). Nesta corrente estética, Bakhtin situa Cohen, Bergson, Schopenhauer (em parte), entre outros. Estética “expressiva” e “impressiva” são termos e categorias de Bakhtin (cf. 2003, 57-58).

<sup>26</sup> Na teoria impressiva, Bakhtin concentra *todas* as teorias estéticas “que situam o centro de gravidade no ativismo formal e produtivo do artista, como as teorias de Fiedler, Hildebrand, *Hanslick*, Riegl, Witasek e dos chamados formalistas (Kant ocupa uma posição ambivalente).” (Bakhtin 2003, 83, grifo meu).



que, em ambas as correntes estéticas, o autor não se encontra em relação com a alteridade. Na corrente estética impressiva a alteridade dialógica que se contrapõe ao sujeito não seria outro sujeito, mas o objeto, o material.

É precisamente o acontecimento como relação viva entre duas consciências que não existe tampouco para a estética impressiva. Aí a criação do artista é igualmente interpretada como um ato unilateral, ao qual se contrapõe não outro sujeito mas tão-somente o objeto, o material. A forma se deduz das peculiaridades do material: visual, auditivo etc (Bakhtin 2003, 84).

Para Bakhtin, neste caso, e contrariamente ao que ele propõe acerca do sujeito relacional na atividade estética, o ativismo do autor transforma-se em “atividade meramente técnica” (idem).

O ato de criação artística, concebido pelo filósofo como um plano único onde se tem o momento em processo (em realização, o momento de sua postulação) e seu momento realizado (o aspecto dado/criado) pode ser entendido como uma *arquitetônica*<sup>27</sup>. Nele estão presentes elementos espaciais, temporais e de sentido, todos ordenados pelo autor. Isto significa dizer que “a forma não é somente espacial e temporal mas também, do sentido” (Bakhtin 2003, 27), sendo que estes elementos não podem existir de modo isolado. Bakhtin trabalha com sentido nas suas implicações temporais e espaciais. Para o filósofo, o mundo se coloca para o sujeito de forma significativa na medida em que ele se torna o ambiente do outro.

Positivamente significativo em seu dado total, o mundo se posta para mim apenas como *ambiente* do outro. Todas as definições axiologicamente concludentes e características do mundo na arte e na filosofia estetizada estão axiologicamente orientadas *no outro*. (Bakhtin 2003, 122, grifo no original).

Esta orientação *no outro* de que fala Bakhtin pode ser entendida como uma ratificação de suas categorias que definem a relação de alteridade entre eu e o outro: eu-para-mim, eu-para-o-outro e o outro-para-mim. Estas categorias destacam a atitude do autor em face *do outro*, da alteridade.

Todas as caracterizações e definições que se fazem da existência presente e a levam para o movimento dramático, do antropomorfismo ingênuo do mito (a

---

<sup>27</sup> Adail Sobral, sobre o conceito de “arquitetônica” em Bakhtin entende que “um todo arquitetônico é imbuído da unidade advinda do sentido, estando suas partes articuladas internamente, de um modo relacional que as torna interligadas e não alheias umas às outras, isto é, constitutivamente [...] No campo da estética Bakhtiniana, a arquitetônica é a construção ou estruturação da obra, que une e integra o material, a forma e o conteúdo” (2008, 110-111).

cosmogonia, a teogonia) aos procedimentos da arte moderna e das categorias de uma filosofia intuitiva estetizante – princípio e fim, nascimento e aniquilamento, existência e formação, vida, etc – brilham pela luz axiológica tomada de empréstimo à *alteridade*. (Bakhtin 2003, 122, grifo no original).

Este fato evidencia que o sujeito criador, por estar condicionado a uma relação de tempo e espaço, não é abstrato ou idealizado, mas sim um sujeito histórico. Assim, no ato de criação artística, antes deste se configurar como um produto cultural, o autor opera com relações de sentido entre sujeitos e significações dos objetos – significações para as quais a atividade artística está direcionada. Como dito anteriormente, este ato de criação artística não é um ato isolado no contexto dos atos culturais. Há uma cadeia comunicativa na qual estes atos são participantes e, por esta razão, o ato criativo não nasce em um vazio axiológico. Ele está mergulhado em valores e relações de sentido, pois o sujeito somente pode “agir e emitir juízo de valor com base na vida já dada e valorada” (Bakhtin 2003, 164). Para Bakhtin, a existência humana não prescinde da alteridade. E a alteridade é fundamental para que se estabeleçam as relações axiológicas que participam da atividade estética. O artista, no ato de criação, não lida somente com o material e os procedimentos associados a sua manipulação. Durante a realização da obra, há um momento em que o autor não pode prescindir de sua própria existência. No plano estético, a existência do homem entra como uma imagem externa, nos “limites determinados pela espécie do material (cores, sons, etc)” (ibidem).

O ativismo estético opera o tempo todo nas fronteiras (a forma é uma fronteira) da vida vivenciada *do interior*, ali onde essa vida está voltada *para fora*, ali onde ela termina (o fim do sentido, do espaço e do tempo) e começa outra, na qual se encontra, inacessível a ela mesma, a esfera de ativismo do outro. (Bakhtin 2003, 78, grifo no original).

Assim, o conteúdo da obra de arte não está restrito ao material. O conteúdo do ato de criação é *realizado* no material. Com isso, forma, conteúdo e material são indissociáveis no que tange às considerações espaciais, temporais e de sentido em uma obra de arte, no que inclui-se a música. Para Bakhtin, a forma musical não está apartada do acontecimento da vida:

criamos a forma musical não no vazio axiológico nem entre outras formas igualmente musicais (a música entre a música), mas no acontecimento da vida, e só isso a reveste de seriedade, de significação, de acontecimento, de peso. [...] Assim, pois, em um mundo de formas, a forma não é significativa (Bakhtin 2003, 186).

Obviamente Bakhtin, ao entender a forma musical como não significativa, está se referindo à forma em seu aspecto de objeto, portanto, apartada do conteúdo, das relações de sentido que o autor estabelece no momento de realização do ato de criação artística.

### 1.9 Forma arquitetônica e forma composicional

No artigo “O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma Na Criação Literária”, Bakhtin ratifica esta ideia de que a forma artisticamente significativa não está dissociada de um conteúdo que é capaz de fundamentá-la. É no conteúdo da atividade estética que o autor, considerando a alteridade (isto é, um *outro* sujeito, um *outro* posicionamento, um *outro* enunciado<sup>28</sup>), estabelece relações dialógicas (isto é, o movimento que concorda, discorda, responde, interroga, etc. a estes sujeitos *outros*) que irão direcionar e enformar o próprio conteúdo, realizando, esse mesmo conteúdo, no material. Nesse caso, o conteúdo não prescinde da alteridade e da dialogia, isto é, de uma *alteridade dialógica* que participa no direcionamento e na enformação deste conteúdo. Portanto, *o conteúdo da forma é a forma deste conteúdo elaborado* (considerando a alteridade em relação de dialogia com o autor – ambos participantes do ato de criação) e realizado num material (no caso da música, os sons). Para o filósofo, uma música sem conteúdo e considerada somente como material organizado

seria nada mais que um estimulante físico do estado psicofisiológico do prazer. Deste modo, também nas artes abstratas [música] é pouco plausível que a forma possa ser definida como forma do material (Bakhtin 2010b, 21).

Para Bakhtin, o conteúdo da atividade artística criadora é enformado durante as relações dialógicas que o autor estabelece com a alteridade. Este conteúdo “enformado” é o que ele chama de *objeto estético* e possui uma forma que ele entende como sendo uma *forma arquitetônica*. Este objeto estético, quando realizado em um determinado material (gestos, sons etc), assume uma forma que é teleológica: a *forma composicional*. Portanto, o objeto artístico (a obra artística sensível, o dado) possui uma forma realizada no material, mas que foi enformada no momento da realização do ato de criação artística, quando estava *em processo*. Aqui, portanto, temos um ponto chave que vai nortear as diferenças entre a concepção da

---

<sup>28</sup>Para Bakhtin, um sujeito não pode defender sua posição sem correlacioná-la a outras posições, outras opiniões.

estética de Bakhtin e a do crítico musical vienense Eduard Hanslick, presente em sua obra *Do Belo Musical*.

Em “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”, Bakhtin trata da autonomia do objeto estético utilizando, várias vezes, a música para ilustrar seu pensamento. Vale lembrar também que no texto “O autor e o herói na atividade estética”, Bakhtin situa Eduard Hanslick como participante do que ele designa como corrente estética impressiva, na qual agrupa várias correntes de viés formalista. Ali, Bakhtin associa estas correntes ao que ele entende por *estética material*, constatando alguns problemas fundamentais nesta estética, que passam (entre outras) pela confusão entre a obra exterior e o objeto estético e também entre a forma composicional e a forma arquitetônica. Segundo o filósofo, a estética material não pode fundamentar a forma artística porque permanece incompreensível

a sua capacidade inerente de exprimir uma relação axiológica qualquer, do autor e do expectador, com algo além do material, pois esta relação emocional e volitiva, expressa pelo tamanho – pelo ritmo, pela harmonia, pela simetria e por outros elementos formais – tem um caráter por demais tenso, por demais ativo, para que se possa interpretá-lo como restrita ao material (Bakhtin 2010b, 19-20).

A obra de Hanslick, *Do Belo Musical*, é uma crítica à estética do sentimento que provocou muitos debates à época de sua publicação, em 1854. Hanslick defende que a música não tem como conteúdo a representação de sentimentos e muito menos isto representa o belo musical. Para ele, “o conteúdo da música são formas sonoras em movimento” (1992, 62). Os sons são a “parte material” da composição. Para Bakhtin, este é o aspecto do dado. Em sua refutação à corrente estética impressiva, Bakhtin insiste que o artista é especialista somente em relação ao material. O conteúdo de uma obra é o conteúdo de uma atividade estética. Este conteúdo, enformado durante a atividade estética (como visto anteriormente), dá origem ao que Bakhtin chama de *objeto estético*. O filósofo designa como *forma arquitetônica* a forma deste objeto estético. Assim, o objeto estético é o conteúdo desta atividade estética “enformado arquitetonicamente”. Este objeto estético, quando realizado no material, assume uma forma que é construída teleologicamente: a *forma composicional*. Para elaborar esta forma composicional, o autor se utiliza do material (no caso, os sons) dando origem à obra “exterior”, isto é, à obra musical perceptível pelos sentidos. Para Bakhtin, forma, conteúdo e material estão intimamente ligados. De modo oposto a Bakhtin, Hanslick havia afirmado que

a música compõe-se de séries de sons, de formas sonoras; estas não têm outro conteúdo senão elas mesmas [...] Cada um pode avaliar e designar o efeito de uma peça musical segundo a sua individualidade, mas o conteúdo dela nada mais é do que as formas sonoras ouvidas, porque os sons não são apenas aquilo com que a música se expressa, mas também são a única coisa expressa (Hanslick 1992, 155-56).

Bakhtin trabalha com relações de *sentido* que são constitutivas de um enunciado e, assim, não há somente o material e o procedimento utilizado para manipular este material. Existe o conteúdo de uma atividade estética *realizada no material*. Para o filósofo, há um conteúdo na obra que é intrínseco à ela e que é extramusical. Para Hanslick, o compositor cria e pensa somente com sons, abstraído de toda a realidade objetiva (idem, 164). Para Bakhtin isto é impossível. O criador, na função de autor-artista, faz um recorte da realidade e, por meio de um *isolamento*<sup>29</sup>, leva este recorte para outro plano axiológico. Bakhtin entende que em outras artes e também na música, este isolamento não pode ser relacionado axiologicamente com o material:

Não é o som da acústica que se isola, nem o algarismo matemático de ordem composicional que é inventado. São isolados e tornados irreversíveis pela invenção o acontecimento da aspiração, a tensão valorizante, que graças a isso se eliminam a si próprios sem dificuldades e se tornam tranquilos na realização (Bakhtin 2010b, 60)

O isolamento é o “ato de tomada de posse do autor” (idem, 61). Possibilita o estabelecimento das relações axiológicas orientadas para o objeto estético, isto é, o conteúdo da atividade estética. Além disso, permite também, e de forma orientada, o estabelecimento das relações dialógicas entre os sujeitos participantes desta atividade estética. Por meio destas relações dialógicas, o autor estabelece relações de sentido que irão constituir o seu enunciado, isto é, seu posicionamento em relação à alteridade. O isolamento é a condição para que o autor-criador entre na obra, é a “condição negativa do caráter pessoal, subjetivo (mas não

---

<sup>29</sup> Segundo Bakhtin, o isolamento ou separação é a primeira função da forma em relação ao conteúdo. Este isolamento não se relaciona “nem com o material, nem com a obra, como coisas, mas com seu significado, com o seu conteúdo” (2010b, 59-60). Este isolamento, não elimina a “identificação e a valoração ética do conteúdo isolado: uma vez isolado, ele é reconhecido pela memória da razão e pela memória da vontade, mas ele pode ser individualizado e tornar-se em princípio realizável, pois a individualização é impossível nas condições de uma relação estrita e de uma integração com a unidade da natureza, enquanto que o acabamento é impossível num acontecimento único, contínuo e irreversível da existência: deve-se separar o conteúdo do acontecimento futuro, para que seu acabamento (sua presença autônoma, seu presente auto-suficiente) se torne possível.” (Bakhtin 2010b, 60).

psicologicamente subjetivo) da forma; ele permite que o autor-criador se torne um elemento constitutivo da forma” (Bakhtin 2010b, 61).

Estas relações axiológicas<sup>30</sup> e de sentido constitutivas do enunciado, elaboradas com base nos diferentes discursos conhecidos e valorados dos sujeitos participantes da atividade estética criativa, ganham uma forma arquitetônica e carregam o signo (no caso, o som) de sentido (valorado e conhecido). O objeto estético, então, é realizado no material (som) e assume uma forma composicional, dando origem a um conjunto coerente destes signos. Nele, a coerência advém das relações de sentido promovidas pelo autor durante a atividade de criação artística. Bakhtin designa como *texto* (em um sentido amplo) este conjunto coerente de signos (cf. 2003, 307), que é a versão manifesta de um posicionamento do autor perante a alteridade. Assim, no campo artístico, o enunciado dá origem a um texto que seria entendido como uma obra de arte.

Fica evidente que o isolamento “propõe e determina o significado do material e de sua organização composicional<sup>31</sup>” (Bakhtin 2010b, 61). Porém, não se pode entender este processo como voltado para *tradução* de um determinado assunto em música, que é exatamente a crítica que Hanslick faz àqueles que “imaginam o ato de compor como tradução em sons de um determinado assunto, enquanto os sons em si mesmos são a língua original intraduzível.” (Hanslick 1998, 164-165).

Também Bakhtin critica a ideia de tradução, por entender que a unidade real da comunicação discursiva é o enunciado, formado por uma relação de sentidos e não de significados<sup>32</sup>.

Para Bakhtin, o conteúdo da música é o conteúdo da atividade estética – que é eminentemente dialógica – na qual participam sempre mais de uma consciência. A forma composicional é resultado deste conteúdo realizado no material.

---

<sup>30</sup> Lembrando que estas relações são aquelas que entram em consideração os aspectos valorativos. Esta valoração participa na elaboração do juízo de valor que antecede a ação do indivíduo. Ela influencia na relação que este estabelece com as coisas e também na determinação de um modo de agir.

<sup>31</sup> “O material se torna convencional: ao trabalhar o material, o artista trabalha os valores de uma realidade isolada e com isso supera-o de modo imanente, sem sair dos seus limites” (Bakhtin 2010b, 61).

<sup>32</sup> Para o filósofo, o significado é aquele do dicionário. O significado é direto, literal, explícito. O significado tem uma estabilidade que o sentido não tem. Quando repetidos, os significados são reiteráveis e idênticos. A palavra tem um significado, mas seu sentido pode variar de acordo com o contexto em que ela é proferida. A palavra “fogo”, por exemplo, quando pronunciada numa roda de amigos fumantes, pode ter um sentido muito diferente do que quanto proferida numa situação onde ocorre um incêndio. Inclusive, uma única palavra pode constituir um enunciado, um todo de sentido de acordo com seu contexto de ocorrência. Pode ser feito um paralelo entre sentido e significado e signo e sinal. O signo é sempre variável e flexível, diferente do sinal, entendido como uma entidade de conteúdo fixo, imutável. O significado do signo não é fixo, pois está associado a um tempo histórico e lugar.

Silvia Schroeder e Jorge Luiz Schroeder concebem a música inspirados na filosofia de linguagem de Bakhtin, entendendo-a como um acontecimento vivo e dinâmico que se atualiza a cada realização. Os pesquisadores trabalham com a ideia de que um enunciado musical – um acontecimento no qual os sentidos e valores são sempre contextuais – leva em conta não apenas a materialidade sonora em si, mas também o contexto situacional. Neste sentido, Silvia Schroeder (2011, 107) entende que, sob a ótica de Bakhtin, a música deve ser vista como única e irrepetível e também como filiada a um gênero discursivo qualquer. Os autores entendem que, assim como na linguagem verbal, os diferentes contextos culturais vão cristalizando determinadas formas de organização sonora, dando origem ao que Bakhtin denomina de gêneros do discurso, já utilizados por Deise Montardo (2002) e Acácio Piedade (1997; 2004) nos estudos relacionados à antropologia musical.

No entanto, as relações dialógicas são inerentes à concepção relacional de sujeito e podem tornar-se evidentes também em um contexto de comunicação discursiva imediata e ter implicações formais e performáticas em uma música, por exemplo, associada a um ritual ou cerimonial, numa determinada sociedade. Também neste caso a música pode ser estudada levando-se em consideração o enunciado musical, seu destinatário e o contexto dialógico que ambos estão envolvidos. No próximo capítulo, discutirei duas formas musicais identificadas na sociedade dos índios *suyás* e provenientes de um contexto de comunicação discursiva imediata: a *akia* e o *ngere*.

## 2. MÚSICA E ALTERIDADE NO CONTEXTO DA COMUNICAÇÃO DISCURSIVA IMEDIATA: A AKIA E O NGERE

O musicólogo Joseph Kerman entende que é na interseção entre musicologia, etnomusicologia e teoria musical que surgem os trabalhos mais interessantes (apud Klein 2005, 47). Por seu lado, Bakhtin acreditava que a interpretação etnográfica e histórica “envolvia, na sua essência, as mesmas questões ligadas às interpretação das grandes obras” (apud Morson & Emerson 2008, 306). Para o filósofo, nesta interpretação se devem distinguir dois gêneros discursivos: o primário e o secundário.

Os gêneros discursivos secundários [...] surgem nas *condições de um convívio cultural mais complexo* e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas *condições de comunicação discursiva imediata*. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios. (Bakhtin 2003, 263, grifo meu).

Como visto no capítulo anterior, numa comunicação discursiva há um posicionamento do sujeito perante a alteridade. Para Bakhtin, a intenção discursiva de um sujeito se realiza no enunciado e se desenvolve por meio dos gêneros do discurso que se formaram em diferentes condições de comunicação discursiva. Cada enunciado tem um domínio de sentido, um modo de organizar o discurso e uma determinada escolha dos recursos linguísticos (ou, em nosso caso, musicais). O gênero discursivo se caracteriza como um conjunto de enunciados com características mais ou menos estáveis e que estão atrelados a uma esfera de ação<sup>33</sup>, a uma historicidade e, portanto, podem mudar com o tempo.

As pesquisas em etnomusicologia podem auxiliar na identificação de como as relações dialógicas e sociais afetam nas escolhas dos recursos musicais, utilizados num contexto de comunicação discursiva direta, que participam na estruturação de uma canção indígena.

---

<sup>33</sup> Na coletânea *Estética da criação verbal* de Bakhtin, aparece tanto o termo “esfera” quanto “campo”. A linguista Sheila Grillo (2008) constata uma oscilação entre estes termos nas traduções brasileiras. Segundo a linguista, nas traduções em francês, inglês e espanhol das obras do Círculo de Bakhtin, o termo utilizado é *esfera*. Grillo faz um paralelo entre a ideia de esfera/campo em Bakhtin e em Bourdieu, indicando similaridades e diferenças de abordagem destes conceitos. A esfera de ação aqui é entendida como um domínio da cultura que tem um modo específico de refratar a realidade em seus diferentes aspectos (Grillo 2008, 156).



Neste capítulo analiso como a relação entre sujeitos influencia na escolha dos recursos musicais numa situação de comunicação discursiva direta, utilizando a pesquisa de Antony Seeger sobre a música do povo *suyá* de Mato Grosso. Busco apontar para as implicações formais advindas das relações de alteridade (eu-outro) que podem ser observadas naquela sociedade. Obviamente meu objetivo não é uma abordagem voltada à antropologia da música, mas sim mostrar, sob a ótica de Bakhtin, o aspecto comunicacional da música, aproveitando-me das possibilidades oferecidas nos estudos de Seeger, sobretudo na compreensão de como a relação de alteridade pode influenciar na seleção e organização dos recursos sonoro-musicais que se formam nas condições de comunicação discursiva imediata.

## 2.1 Comunicação e significado: algumas considerações

A etnomusicologia considera a música uma forma específica de comunicação<sup>34</sup>. Porém se, por um lado, a comunicação na música tem sua especificidade, pois é diferente da comunicação verbal; por outro, ela tem em comum com outras manifestações artísticas a presença de signos. Pode, inclusive, como visto anteriormente, em sua especificidade, ser entendida como um texto, formado por um conjunto coerente de signos (Bakhtin 2003, 307) – no caso, sonoros<sup>35</sup> – que é resultante de um enunciado elaborado pelo sujeito por meio de um engendramento de sentidos. Como vimos antes, esta formação de sentido tem raízes nas relações axiológicas que o sujeito estabelece com a realidade (cf. Bakhtin 2010a, 2010b) e que não estão restritas à música. Para o filósofo, temos uma relação não só de conhecimento, mas também de valor, com a realidade e que pode ser afirmada por meio de um conteúdo emotivo-volitivo<sup>36</sup> (não verbal) que agregamos ao ato no momento de sua realização. Seeger, em suas

---

<sup>34</sup> Ideia ratificada por Seeger (1980, 84). Há um estudo interessante sobre antropologia da comunicação realizado por Rafael José de Menezes Bastos, publicado sob o título de *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu* (1999). Porém, além dos estudos em etnomusicologia, questões de estética podem estar associadas à comunicação musical, como aquelas presentes na obra *Estética da Comunicação Musical* de Eduardo Seincman (2008).

<sup>35</sup> Como dito em nota anterior, o signo está associado a um objeto ou fenômeno físico. Em seu artigo, “O Problema do conteúdo, da forma e do material nos estudos literários”, Bakhtin se refere ao “som da acústica” (Bakhtin 2010b, 21). Portanto, este seria o fenômeno físico associado à música e à ideia de signo neste trabalho.

<sup>36</sup> Aqui, por emoção, podemos entender “qualquer estado, movimento ou condição que provoque no animal ou no homem a *percepção do valor* (alcance ou importância) que determinada situação tem para sua vida, suas necessidades, seus interesses. Neste sentido, como postulada por Aristóteles, “a Emoção é toda afeição da alma, acompanhada pelo prazer ou pela dor, sendo o prazer e a dor a *percepção do valor* que o fato ou a situação a que se refere a afeição tem para a vida ou para as necessidades do animal. Deste modo, as Emoções podem ser consideradas *reações imediatas* do ser vivo a uma situação favorável ou desfavorável: imediata, porque condensada e, por assim dizer, resumida no *tom (agradável ou doloroso) do sentimento*, que basta para pôr o ser vivo em estado de alarme e para dispô-lo a enfrentar a situação com os meios que tem” (Abbagnano 2007, 363,

pesquisas em Mato Grosso com os suyás, constatou que as características não-verbais da música “fazem dela um veículo privilegiado para transmitir valores e *ethos*, que são mais facilmente ‘musicados’ que verbalizados” (1980, 84). Bakhtin, em seu artigo “O problema do conteúdo, do material e da forma nos estudos literários” ratifica o entendimento de que a música é plena de conteúdo ético<sup>37</sup>, pois é fruto de uma relação dialógica do sujeito com a realidade que não se reduz somente ao conhecimento, mas também é de valor (Bakhtin 2010b, 21). Seeger percebeu esta relação, entre valor e sujeito agente, ao constatar que a música comunicava um tipo de comportamento que servia a identificar, distinguindo um indivíduo ou grupo no seio da sociedade suyá, sem que a música estivesse dissociada das atitudes<sup>38</sup> e dos sentimentos da comunidade. Verificou também que existia uma relação entre a música e os valores construídos a partir da vivência de determinados princípios e normas partilhadas pela comunidade. Como veremos, é possível identificar na sociedade suyá exemplos de relações dialógicas em que o sujeito sofre as pressões advindas da avaliação social.

Por outro lado, Seeger constatou que a comunicação que a música possibilita não é somente por meio dos sons, mas também pela relação que esta mantém com o gesto, o tempo, o espaço e com componentes interpretativos – todos não-verbais – quando da realização do ato musical. Como antropólogo da música, ele vê que estes elementos podem auxiliar a compreender os eventos musicais:

O *local* em que um evento musical ocorre revela muito a respeito de seu significado. Similarmente a posição e os movimentos do dançarino estão, em geral, metaforicamente relacionados a um domínio altamente significativo, como o corpo ou as formas como os animais se movimentam. Esses domínios há muito têm sido desvendados pelos antropólogos em suas análises de sistemas de crença e podem ajudar a compreender eventos musicais (Seeger 1980, 84, grifo no original).

---

grifo meu). Por volitivo, podemos entender como relativo ao processo pelo qual “a pessoa adota uma linha de ação; *atividade consciente* que visa a um determinado fim manifestada por intenção e decisão” (Michaelis 2000, 2215, grifo meu). Para Bakhtin, a relação de valor do sujeito agente é afirmada concretamente no ato por meio do *tom emocional-volitivo*.

<sup>37</sup> “A música [...] tem muito conteúdo: sua forma nos conduz à sonoridade acústica, e absolutamente não a um vazio axiológico; aqui, o conteúdo, em sua base, é ético (poder-se-ia falar também de um abstrativismo livre, não determinado, da tensão ética recoberta pela forma musical). Uma música sem conteúdo, enquanto material organizado, seria nada mais que um estimulante físico do estado psicofisiológico do prazer (Bakhtin 2010b, 21).

<sup>38</sup> Para Bakhtin “a atitude humana é um texto em potencial e pode ser compreendido (como atitude humana e não ação física) unicamente no contexto dialógico da própria época (como réplica, como posição semântica, como sistema de motivos)” (2003, 312).

Durante a realização de suas pesquisas com os suyás, Seeger percebeu que, por conceber separadamente o conceito de canção e a estética do cantar, a sua compreensão da música daquele povo ficou prejudicada. De acordo com o pesquisador, a mesma palavra – *ngere* – que significa canção (melodia) pode significar também os movimentos que a acompanham na sua execução. Para os suyás, sons e movimentos (aqui se incluem movimentos de dança e deslocamentos/posição no espaço da tribo) fazem parte de um único ato comunicativo, um único evento. Portanto, a comunicação musical para os suyás não está restrita aos sons – o que está de acordo com o entendimento de Bakhtin sobre a sujeição do ato ao seu contexto de ocorrência:

Nenhum valor cultural, nenhum ponto de vista criador pode e deve permanecer ao nível da simples manifestação, do fato puro de ordem psicológica e histórica; somente uma definição sistemática na unidade semântica da cultura superará o caráter factual do valor cultural. (Bakhtin 2010b, 16).

Bakhtin trabalha com sentidos, e o sentido é atribuído entre sujeitos. O fato em si, o objeto em si, não tem direito a voz. Definimos um objeto e sua estrutura por nossa relação com ele, e desta relação participam as diferentes vozes, os diferentes discursos que se direcionam a este objeto: é frente aos sujeitos por trás destas diferentes vozes que nos posicionamos com relação ao objeto. Para ele, um significado isolado é uma contradição em si.

o fato e a singularidade puramente fatural não têm direito à voz; para conseguir eles precisam transformar-se em *sentido*; mas não podem transformar-se em sentido, sem ter adquirido unidade [na cultura humana]; um significado isolado é um *contradictio in adjecto* (ibidem, grifo no original).

Silvia Schroeder, no artigo “O Discurso Sobre a Música: Reflexos na Educação Musical” (2006), com base em Bakhtin, sugere que diferentes culturas em diferentes períodos escutam coisas diferentes quando ouvem música. Se uma postura *universalista* consideraria que as diferentes significações atribuídas ao som nas diferentes culturas, nos diferentes povos, *não constitui o significado da música*, seguirmos uma postura *culturalista* significaria dizer que é possível pensar em músicas características de determinadas culturas, cujos significados estão atrelados a uma relação de conhecimento e valor que o sujeito estabelece com a realidade em que vive. Esta relação de conhecimento e valor não está dissociada da época, do lugar e também do contexto de realização ou execução de um ato musical.

No entanto, nem músicas estruturadas a partir da observação da natureza têm como resultado uma organização dos recursos sonoro-musicais, realizada por meio de procedimentos formais semelhantes e nem a natureza é necessariamente critério ou parâmetro para as manifestações musicais numa determinada sociedade. Seeger em sua obra *Why Suyá Sing* diz que

As canções dos Kaluli são baseadas parcialmente em observações do que nós chamamos “natureza” – suas canções são semelhantes aos gritos de certos pássaros selvagens. As canções Suyá não o são. Na teoria pitagórica, a harmonia era um símbolo de uma ordem universal com a qual os homens deveriam estar sintonizados. Que existia na natureza e que poderia ser expressa através da música. A ideia posterior de “harmonia das esferas” descrita nos textos medievais propunha que o funcionamento do próprio universo produziria música. As ideias sobre música dos Kaluli e dos pitagóricos baseiam-se parcialmente nas observações da natureza e da matemática, e reputam o canto humano como algo que reproduz o natural. As ideias dos Suyá<sup>39</sup> sobre a natureza são fundamentalmente baseadas em observações (ou interpretações) da sociedade, assim como suas canções sobre animais não imitam a natureza observável, mas sim os verdadeiros sons das comunidades de animais que vivem quase como os seres humanos (Seeger 2004, 63).

Ao considerarmos a concepção culturalista, podemos buscar os princípios que engendram as estruturas sonoras no interior da própria cultura, como é possível constatar nas pesquisas em etnomusicologia, não somente de Seeger, mas também nas de Deise Montardo (2002), sobre a música guarani; Acácio Piedade (1997; 2004), sobre a música waujá; e Rafael José de Menezes de Bastos (1999), sobre a música kamayurá, entre outras. Com isso, podemos estudar as relações de sentido e os valores que cada cultura estabelece na relação indivíduo/sociedade e que são capazes de interferir na estruturação musical. Neste caso, a relação entre os sons terá um princípio gerador baseado no conhecimento e nos valores que são próprios daquela cultura. Portanto, cada cultura atribui às relações sonoras os significados advindos das relações de sentido que são próprias de um tempo e de um lugar e, assim, atreladas a um determinado contexto.

Como sabemos, para Bakhtin, um enunciado é um posicionamento do sujeito perante a alteridade dialógica, e a versão manifesta deste enunciado pode gerar um produto cultural, resultado de um ato cultural realizado – que pode ser uma música ou canção. Da mesma

---

<sup>39</sup> Nas citações literais, mantive o termo que designa um determinado povo indígena grafado conforme o autor do texto. Em outros contextos, optei por grafar em letra minúscula, no singular ou plural, de acordo com as regras de concordância da língua portuguesa.

forma e com base nisto, quando estes diferentes enunciados se estabilizam numa determinada esfera de atividade é possível identificar enunciados musicais que têm mais ou menos as mesmas características e entendê-los como gêneros musicais – como constatado nas pesquisas de Montardo (2002) e Piedade (1997; 2004), que fundamentam este conceito nas ideias de gêneros discursivos de Bakhtin.

Assim, a adoção de um parâmetro único de avaliação musical de diferentes repertórios musicais, de culturas distintas, incorreria no risco de uma postura que ambiciona o universalismo, mas que é monológica. O princípio gerador das relações sonoras na música de diferentes culturas e tradições não parece estar associado a um único critério ou tradição, e uma postura monológica congelaria a atribuição de sentidos aos signos sonoros no estudo da música de diferentes povos. No que diz respeito às ideias sobre música presentes em diferentes culturas e tradições, Seeger constatou que podem existir similaridades e diferenças importantes e que implicam em modelos diferenciados para suas músicas.

As ideias dos Suyá, Kaluli e dos pitagóricos sobre música enfatizam algumas importantes similaridades e contrastes. Primeiro, em todos os três casos, a canção é o resultado de um relacionamento particular entre humanos e o resto do universo, envolvendo uma relação estranhamente estreita e a fusão dos estados do ser em um único estado combinado do ser que é expresso pela música. Quando humanos, pássaros, animais, ou outros elementos do universo são conjugados, o resultado é canção. Segundo, a ordem não-humana fornece um modelo para a música. Para os Kaluli o modelo é o canto de um pássaro, para os pitagóricos é a escala harmônica que fornece relações naturais, e para os Suyá não são os sons aparentes de pássaros individuais, mas os cantos que dizem que as espécies naturais cantam quando estão em grupos, que são ensinadas à aldeia por especialistas, que são os únicos que podem ouvi-los (Seeger 2004, 62).

Ora, as relações de sentido que participam na significação dos signos sonoros podem variar de cultura para cultura e também no tempo (época) e no lugar. É possível estudar os diferentes princípios geradores das relações sonoras (cf. Piedade 2004) que podem estar intimamente associados ao modo no qual o sujeito interage com a realidade, em uma esfera de ação específica em uma determinada sociedade.

Assim é quando Seeger constata que o “cantar é parte da construção do mundo suyá e, deste modo, parte da criação de certos processos, formas e ideais que são sociais, espaciais e pessoais” (Seeger 2004, 64). Da mesma forma, Piedade (2004), em suas pesquisas com os waujás, entendeu que a relação *motívica* da música tinha um princípio *engendrador* e que estava

atrelado à filosofia daquele povo, isto é, tinha implicações com o modo característico de ser, estar, se relacionar e se organizar dos waujás. No caso da música dos suyás, pode-se dizer que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata e, portanto, estão associadas ao gênero primário proposto por Bakhtin e adotado por Montardo e Piedade.

Segundo Bakhtin, em cada gênero constatamos enunciados mais ou menos estáveis, cujas características podem ser identificadas em suas formas manifestas, isto é, como um conjunto coerente de signos musicais que possui uma determinada estrutura formal. Para ele, há uma relação de alteridade nas respectivas esferas de ação que determinam os gêneros.

Os enunciados (mais ou menos estáveis) são constituídos por uma relação de sentidos (que não aqueles da linguística, identificados em uma sentença ou frase de um discurso verbal ou escrito). Estes sentidos bakhtinianos são elaborados com base numa relação dialógica que compreende os diferentes discursos conhecidos e valorados que circulam numa determinada esfera de atividade. O musicólogo Eduardo Seincman vê vantagens em situar a análise musical no âmbito do discurso.

Como salientara Bakhtin, a mera análise técnica de uma linguagem não traz obrigatoriamente proveito às demais. Mas quando nos situamos no âmbito do discurso, as homologias tornam-se pertinentes e permitem que as conquistas de um campo do conhecimento sejam reaproveitadas e empregadas por outros. As diversas formas de discurso são formas de comunicação, dizem respeito às estratégias empregadas para que as interlocuções se realizem desta e não de outra maneira empregando procedimentos retóricos e narrativos. Vista dessa perspectiva, a linguagem musical deixa de ser um campo estritamente técnico, e reduto de ‘entendidos’ ou ‘iniciados’, para fazer parte de um universo cujas formas de expressão, estando em constante diálogo, trocam permanentemente informações (Seincman 2008, 12).

O pensamento de Bakhtin possibilita a compreensão do aspecto comunicacional da música ao entendê-la como “texto” em sentido amplo, ou seja, como um conjunto coerente de signos que é capaz de revelar um momento enunciativo do autor e que é resultante das relações de sentido impressas em sua versão realizada no material (os sons). Porém Bakhtin reconhece as especificidades e diferenças entre os signos que compõem os textos que são pertinentes à linguagem verbal e à música. Esta especificidade pode ser constatada no material utilizado (palavras, sons, etc.). Ele rejeita, entretanto, a localização do significado exclusivamente no texto, ao mesmo tempo em que acredita que o texto não equivale inteiramente à subjetividade individual do sujeito.

Da mesma forma que Bakhtin entende a questão do significado para as grandes obras, entende para o indivíduo e para as diferentes culturas: ambos têm potenciais que eles mesmos não podem especificar. É na troca, no diálogo, que se criam significados que, a princípio, nenhum dos interlocutores tem isoladamente. Nesse diálogo entra também o intérprete com sua *performance*. Esta *performance* é única, singular e irrepetível, mas agrega a experiência e os recursos que estão associados à própria cultura. O dialogismo, portanto, é fundamental para a compreensão do objeto musical em sua plenitude – aquela que Bakhtin chama de *compreensão criadora* e que requer uma atividade dialógica na qual se preserva uma condição de exterioridade e de distanciamento.

Existe uma concepção muito vivaz, embora unilateral e por isso falsa, segundo a qual, para compreender melhor a cultura do outro é preciso transferir-se para ela e, depois de ter esquecido a sua, olhar para o mundo com os olhos da cultura do outro. Como já afirmei, semelhante concepção é unilateral. É claro que certa compenetração da cultura do outro, a possibilidade de olhar para o mundo com os olhos dela é um elemento indispensável no processo de sua compreensão; entretanto, se a compreensão se esgotasse apenas nesse momento, ela seria uma simples dublagem e não traria consigo nada de novo e enriquecedor. A *compreensão criadora* não renuncia a si mesma, ao seu lugar no tempo, à sua cultura, e nada esquece. A grande causa para a compreensão é a *distância* do indivíduo que compreende – no tempo, no espaço, na cultura – em relação àquilo que ele pretende compreender de forma criativa. Isso porque [se] o próprio homem não consegue perceber de verdade e assimilar integralmente nem a sua própria imagem externa, nenhum espelho ou foto o ajudarão; sua autêntica imagem externa pode ser vista e entendida apenas por outras pessoas, graças à distância espacial e ao fato de serem *outras* (Bakhtin 2003, 365-366, grifo no original).

No final da vida, Bakhtin usou o termo *translinguística*<sup>40</sup>, pois entendia que este termo carregava as atribuições de sentido que deviam ser considerados para além dos estudos da linguística. Porém, como contam Morson e Emerson (2008, 135), Bakhtin acreditava que não era necessário utilizar-se de sistemas simbólicos para descrever um objeto e nem para

---

<sup>40</sup> O tradutor da edição brasileira do livro “Estética da Criação Verbal”, Paulo Bezerra, utiliza o termo ‘metalinguística’ (Bakhtin 2003, 320, 368). Segundo Fiorin, “em algumas traduções das obras de Bakhtin, o termo ‘translinguística’ aparece como ‘metalinguística’. Esse problema de denominação é uma prova do acerto bakhtiniano a respeito da diferença entre as unidades potenciais da língua (objeto da linguística) e as unidades reais de comunicação (objeto da translinguística). Do ponto de vista do sistema da língua, *meta-* (prefixo grego) e *trans-* (prefixo latino) são absolutamente equivalentes, pois ambos significam “além de”. No entanto, eles são completamente diversos da perspectiva do funcionamento discursivo, pois metalinguística é imediatamente relacionada aos discursos que falam sobre a língua, que a descrevem, que a analisam. O que Bakhtin tinha em mente era constituir uma ciência que fosse além da linguística, examinando o funcionamento real da linguagem em sua unicidade e não somente o sistema virtual que permite esse funcionamento [...] Os objetos pois da translinguística são os aspectos e as formas das relações dialógicas entre enunciados e entre suas formas tipológicas.” (2008, 20-21).

ratificar a autenticidade e a validade de um conhecimento. Entendia que as formas geradas por estes sistemas não eram intemporalmente válidas, mas historicamente condicionadas. Para ele, reduzir o conhecimento de um objeto a um sistema interpretativo implicaria numa forma de monologização, uma forma de “teoricismo” que destrói a essência do objeto estudado nas ciências humanas. Assim, criticava o semioticismo e o estruturalismo (Bakhtin 2003; 2010; Morson & Emerson 2008, 135), pois sua noção de unidade não estava associada a uma estrutura subjacente ou a um esquema abrangente (Morson & Emerson 2008, 19), mas, como já dissemos, às relações axiológicas das quais participam os diferentes discursos conhecidos e valorados.

A redução do momento dialógico a uma estrutura subjacente seria uma forma de monologização de uma relação que, para ele, era dialógica. Um exemplo deste tipo de redução seria levar em consideração uma canção indígena somente pelos seus elementos formais e estruturais notados em partitura. Porém, considerando-se o signo sonoro como portador de um significado que não é fixo – assim como os sistemas simbólicos que podem ser relativos em seu significado –, é possível estabelecer um diálogo destes com as ideias de Bakhtin. Em seu ensaio “Metodologia das ciências humanas”, o filósofo vê no símbolo uma “correlação dialética entre identidade e não identidade”, “um momento de contraposição do *meu* ao do *outro*.” (2003, 398). É por isto que Augusto Ponzio entende que Bakhtin abre a “identidade à alteridade.” (2012, 47). Segundo Bakhtin, o sentido do símbolo não pode ser dissolvido em conceitos. É possível um aprofundar do sentido com a ajuda de outros sentidos. “A interpretação das estruturas simbólicas tem de entranhar-se na infinitude dos sentidos simbólicos, razão porque não pode vir a ser científica na acepção de índole científica das ciências exatas” (2003, 399). Bakhtin cita seu colaborador e editor, o tradutor e especialista em cultura e religião antigas, Sergei Aviérintsiev (1937-2004), para ilustrar sua ideia sobre simbologia: “Cumprer reconhecer a simbologia não como forma não-científica mas como forma *heterocientífica* do saber, dotada de suas próprias leis e critérios internos de exatidão (Aviérintsiev in Bakhtin 2003, 399, grifo no original).

Nelson Goodman, em suas obras *Linguagens da Arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, de 1976, e *Maneras de fazer mundos*, de 1978, entende que diferentes mundos poderiam ser concebidos por meio do uso e da manipulação de símbolos (Goodman 1990, 17). Neste sentido, diferentes versões de mundo podem ser construídas, cujos elementos são validados com base num correto ajuste a um quadro particular de referência – o que significa que cada versão do mundo não é construída com base na correspondência a uma realidade pré-existente. Para Goodman (1990), não somente o cientista e o historiador são construtores de



mundos, mas também o artista. Goodman entende que a arte é um sistema de símbolos que possibilita pensar em diferentes “versões corretas de mundo” na sua forma de constituir-se (idem, 14). É importante observar que, apesar de Goodman não estabelecer contato direto com o pensamento de Bakhtin,<sup>41</sup> é possível verificar pontos de convergência: o objeto de análise considerado não somente como um dado, mas como postulado; a abordagem cultural e social; e as formas entendidas como historicamente condicionadas.

Em seu artigo “O Xamã como construtor de mundos” (1994), a pesquisadora Joanna Overing estuda o canto xamânico entre os piaroas, da bacia do rio Orinoco. Overing, utilizando os processos cognitivos descritos por Goodman, mostra como o xamã, quando da criação do canto, monta versões exclusivas de mundo, validadas por uma rede de referências baseadas nas relações de *conhecimento e valor* do xamã com a realidade – o que aproxima Overing do pensamento de Bakhtin. Ao atribuir ao Xamã um status de “autor” do canto (e também na medida em que ele estabelece as relações de sentido), Overing possibilita a compreensão deste processo por meio de uma analogia com o pensamento de Bakhtin. Se considerarmos que as relações de sentido são estabelecidas mediante o recorte e o isolamento de um evento da realidade e a elevação deste a outro plano axiológico, o xamã piaroa, ao fazer este recorte, retira o evento de suas conexões temporais – faz, portanto, o isolamento – e o submete a um novo plano axiológico. Conforme se viu, o produto desta relação dialógica é um *enunciado*<sup>42</sup>. Este enunciado é resultante do engendramento de sentidos, do qual participam, em sua versão concreta realizada no material, sons e palavras (canção). Pode-se dizer que são as relações axiológicas que validam e dão unidade aos elementos que constituem o que Goodman chama de “rede de referências” e que possibilitam a construção de um mundo – no caso, o canto/canção do xamã.

Com base em Bakhtin, o que dá unidade à forma (canção, no caso) é a unidade da posição axiológica ativa do xamã (2010b, 67-68). O xamã dá unidade conceitual e de sentido à canção por meio de um posicionamento com base no que é conhecido e valorado em relação à alteridade. Esta unidade se realiza por meio de recursos musicais que são utilizados em determinados contextos, em uma determinada esfera de ação, no interior da sociedade.

Por outro lado, assim como para outros tantos povos indígenas, entre os guaranis o canto é recebido por meio do sonho. É interessante observar que Marina Roseman (apud

---

<sup>41</sup> Nas duas obras de Goodman consideradas neste trabalho – *Linguagens da Arte e Maneras de hacer mundos* – não aparecem referências às obras de Bakhtin.

<sup>42</sup> Lembrando que o sujeito aqui é um sujeito “relacional”.

Montardo 2002, 49), que pesquisou os Temiar, entende o canto recebido por meio de sonho como uma interação entre o sonhador e a sociedade, e associa esta ideia à dialogia de Bakhtin. Neste caso, ao considerar os aspectos relacionados à autoria, o dialogismo também pode ser aí constatado. Montardo lembra que “tratar da composição na música guarani aponta diretamente para a dialogia, pois os guaranis não se consideram donos dos cantos” (2002, 45). O indivíduo “escuta” e memoriza. A ideia é que a canção já existe em outro lugar. Assim, o conteúdo do sonho também é conhecimento e a composição bebe nesta fonte, por meio da “escuta”. Neste caso, o xamã assume também o papel de ouvinte na medida em que o conteúdo sonoro/texto da canção não faz parte *a priori* de seu imaginário, pois lhe foi dado por meio do sonho.

Esta questão da relação do sujeito com a alteridade pode ter implicações também na performance. Seeger (2004), sobre o canto dos suyás na Cerimônia do Rato, constatou no texto das canções que

a ambiguidade está no sujeito: é um homem ou um rato cantando? É um homem cantando *sobre* um animal ou é um animal cantando *através da boca* de um homem? Não há resposta simples. O que a auto-referência dos textos faz, entretanto, é trazer ambas as partes para a performance: tanto performers humanos quanto animais estão presentes no próprio texto. (Seeger 2004, 47, grifo no original).

Montardo recolheu os cantos de dona Odúlia, xamã guarani, e constatou este fato nas palavras de um canto, que dizia “escutamos com atenção as palavras do divino xamã do Sol” (Montardo 2002, 97). Da mesma forma que o xamã se coloca numa postura de ouvinte em relação à divindade, quando este canta está implícita a escuta, conforme conta Daniel, informante de Montardo. A questão da alteridade aqui está implícita no ato de cantar e não apartada dele (Montardo 2002, 101).

As relações de conhecimento (realidade literal) e de valor (realidade moral)<sup>43</sup> estabelecidas pelo xamã durante o ritual de que falava Overing não prescindem da alteridade (principalmente da divindade e seus atributos). Esta alteridade é necessária para o estabelecimento de um plano axiológico que possibilite a construção de uma versão de mundo, cujo enunciado se dá na forma de uma canção. O xamã não se vê sozinho no momento do ritual, mas em constante diálogo com a(s) divindade(s), e, portanto, em relação de alteridade.

---

<sup>43</sup> Realidade moral e literal são termos utilizados por Overing.

Roseman (apud Montardo 2002, 164), constatou que, no caso do povo temiar, os parâmetros estruturais dos gêneros musicais estão relacionados com “guias espirituais” (o que ela chama de fonte composicional particular). No entanto, a música não é somente a expressão de uma fonte particular mediada pelo xamã. Abrange significados que passam pela identidade e territorialidade. Segundo a pesquisadora, o conjunto das músicas oriundas de um “guia espiritual” possibilita a construção de um “mapa musical do universo”. Roseman entende que a música e, mais propriamente, os sons “constroem lugares e marcam territórios, além de serem marcadores de identidade e *ethos*” (idem). Este sentido espacial e territorial também é identificado por Montardo entre os mbyás. Estes, ao cantarem e dançarem, criam, segundo Montardo, uma rede entre aldeias mbyás localizadas no Brasil, na Argentina, Paraguai e Uruguai. Neste sentido, segundo vários informantes de Montardo, o ritual cria um sistema de comunicação que possibilita aos mbyás saber sobre pessoas que residem em diferentes aldeias desta rede (idem, 165). Portanto, aqui, em um momento ritualístico<sup>44</sup>, a relação com a alteridade tem também um caráter comunicacional e pode ser considerada inserida num contexto dialógico.

Além disso, o gênero discursivo de Bakhtin pode ser aplicado à música instrumental. Há também uma relação de sentidos no engendramento sonoro, que prescinde do auxílio do significado das palavras. Mesmo nos gêneros vocais, Montardo (2002, 128) identificou uma “anterioridade” da música em relação ao canto. Constatou um jovem aprendiz no xamanismo que, por ser muito jovem, seu canto ainda não tinha palavras. Assim, a única palavra que emitia era *ñamandu* (sol). Segundo o antropólogo Miguel Bartolomé, para os nhandevas do Paraguai, mesmo as palavras do canto sendo ininteligíveis, o mais importante é o “tom” que é recebido durante o sonho (Montardo 2002, 142).

O aumento da intensidade e também do andamento pode ser entendido como um aumento de tensão. Nos cantos recolhidos nos três subgrupos guaranis onde Montardo realizou suas pesquisas, a frase “He! He! He!” é repetida várias vezes com aumento de intensidade sonora e também do andamento. Segundo a pesquisadora, estas palavras não tem um significado em si, mas um sentido interpretativo.

Bakhtin (2010b) identifica alguns elementos da palavra enquanto material: o aspecto sonoro (como seu momento propriamente musical); o significado material; o momento

---

<sup>44</sup> Não é objeto deste trabalho o estudo dos rituais, mesmo porque estes já foram considerados nas pesquisas aqui utilizadas.

de ligação vocabular (isto é, as relações e interrelações puramente vocabulares); o momento entonacional (no plano psicológico, emocional e volitivo) da palavra, sua “orientação axiológica que exprime a variedade das relações axiológicas do falante” (p. 62). Por último, o filósofo identifica o sentimento da atividade vocabular do “engendramento ativo do *som* *significante*”, no qual incluem-se “todos os momentos motores, a articulação, o gesto, a mímica do rosto, etc., e toda a orientação interior da minha personalidade que, por meio da palavra, da expressão, ocupa ativamente uma certa posição axiológica e semântica” (ibidem, grifo no original). Para Bakhtin, o sentimento do engendramento de uma palavra significativa:

Não é o sentimento de um movimento orgânico bruto, que engendra o ato físico da palavra, mas o sentimento de engendrar tanto o sentido como a apreciação, ou seja, o sentimento de um movimento e de uma tomada de posição concernente ao homem inteiro, de um movimento no qual estão incorporados tanto o organismo como a atividade semântica, pois engendrase a carne e o espírito da palavra na sua unidade concreta. [...] Ele [o sentimento do engendramento de uma palavra significativa] representa o lado para o qual está voltada a personalidade do falante (o sentimento de engendrar o som, o sentido, a ligação e a valorização). (Bakhtin 2010b, 62).

Para Bakhtin, o momento entonacional da palavra, do sentimento do engendramento ativo do som significativo, contempla todos os outros. Assim, há uma *musicalidade* que é inerente à palavra pronunciada. Nas pesquisas, sobre o canto dos *suyás*, Seeger (2004, 45) observou que na estrutura da canção (*akia* e *ngere*) é comum uma seção onde há sílabas que os *suyás* se referem como *ngére kapérni*<sup>45</sup> ou sílabas sem referência direta.

Piedade (2004, 224) fez uma análise motívica de peças instrumentais dos *waujás* e identificou princípios de variação que podem ser constatados em operações realizadas no âmbito motívico, frasal e temático. Ele entende que o princípio gerador destes procedimentos formais – e que interfere diretamente no engendramento dos sentidos atribuídos aos sons – é maior do que a partitura pode revelar numa primeira vista. Para Piedade, os princípios de variação motívica seriam “operações da ordem do pensamento musical” e também “princípios estéticos e éticos, tratando da criação da beleza e da reprodução do correto agir”. Este entendimento está em sintonia com Bakhtin, que entende que na música “pura” (sem palavras), a atividade que engendra a forma carrega o movimento sonoro de *valor* (Bakhtin, 2010b, 67).

---

<sup>45</sup> Seeger utiliza a expressão “song words” para designar estas palavras (Seeger 2004, 45).

Piedade tece uma teoria sobre os princípios variacionais da música instrumental do waujá, executadas em suas flautas nativas (*kawoká*):

Alguns destes princípios operam no nível motivico, no nível das células, portanto, enquanto outros aparecem mais no nível da frase, da relação entre os motivos nas frases. Há igualmente uma relação entre os temas que envolve operações de diferenciação e variação que são fundamentais. Estas operações constituem os modos que os Wauja aplicam para criar diferenças a partir da ideia, daí sua pertinência para além dos âmbitos motivico, frasal, temático, e mesmo musical: acredito que se trata de formas nativas de pensamento sobre a natureza da diferença, e portanto, vejo estes princípios como parte de uma filosofia (Piedade 2004, 201).

Para Piedade, o trabalho motivico dos waujás não é resultante de uma tentativa de descrever ou simular um fato por meio da música. Este trabalho está fundado em uma maneira própria de estruturar o pensamento e que interfere no engendramento de sentidos atribuídos às relações sonoras presentes na música. É interessante notar que Bakhtin usa uma abordagem sistemático-filosófica para compreender o que Piedade chama de “princípio gerador da forma”. Esta ligação entre a forma e o princípio que a gera, em Bakhtin (2010b), é uma relação entre forma, conteúdo e material. A forma seria concretizada no material, mas também condicionada pela natureza deste – no caso da música, pelos sons. Porém, inicialmente, a forma age no conteúdo, provocando um isolamento ou rejeição deste – gerando uma forma que é anterior a sua realização no material sonoro. Em sua versão realizada no material, o conteúdo assume uma forma, na qual podemos então situar os diferentes elementos que compõem a estrutura musical, em suas diferentes maneiras de organização sonora como, por exemplo, motivos, frases, temas e suas variações. Em um contexto de comunicação direta, como no caso dos xamãs, há uma “enformação” do conteúdo gerada por uma relação de sentidos. Piedade constatou princípios que têm implicações no aspecto formal da música. Estes princípios adquirem coerência com base em uma relação de sentidos. Este conjunto de princípios interligados entre si assume uma forma que não é de natureza sonora, mas que se realiza no material sonoro por meio dos recursos linguísticos (sonoro-musicais) conhecidos (tradicionais), consagrados pelo uso, valorados e compartilhados pela sociedade, em determinada esfera de atividade.

As questões relacionadas aos princípios de variação motívica, tanto na música waujá quanto na tradição europeia ocidental são importantes<sup>46</sup>. No entanto, se há um princípio observado em culturas de tradições diferentes, mas que têm implicações formais de mesma ordem, não basta estudar somente o procedimento ou a habilidade ou complexidade da manipulação dos sons em determinado povo, cultura ou tradição. Obviamente que esta comparação entre músicas surgidas em contextos muito distintos está limitada ao aspecto formal “estável” do ato musical – sejam estas estruturas formais estabilizadas pelo uso ou propostas por um autor. Pode-se dizer que no contexto da música indígena os elementos formais são aqueles tradicionalmente consagrados pelo uso em uma determinada esfera de ação. A música, neste caso, não pode ser entendida apartada de seu contexto. Porém, para Bakhtin, em ambos os casos a compreensão responsiva não prescinde do contexto em que surgiram estas músicas. Em que pese que nos dois casos é possível constatar elementos formais mais ou menos estáveis, isto não diz muito sobre o engendramento de sentidos na realização destas estruturas sonoras e nem sobre a carga semântica que aquela estrutura musical carrega. Mesmo que haja uma similaridade em termos de procedimentos utilizados e constatados por meio das relações entre sons, o caráter abstrato destas relações (que podem ser anotadas na partitura), sob o ponto de vista formal dificilmente reflete um sentido que é de natureza social ou filosófica e que está associado a um determinado povo, uma determinada cultura. Nisto reside a importância de se estudar os gêneros musicais a partir dos gêneros discursivos de Bakhtin. Ao se estabelecer as relações entre os recursos sonoro-musicais utilizados em um dado evento social e os enunciados estáveis numa esfera de ação de uma determinada sociedade onde ocorre este evento, o estudo do gênero discursivo pode auxiliar na elucidação das relações de alteridade que implicam em diferentes enunciados musicais (posicionamentos) e, com isso, possibilitar a abordagem plena do ato musical. Montardo entende que Bakhtin

resume o uso da língua à emissão de enunciados concretos e singulares que refletem as esferas em que estão inseridos seus participantes, seja por seu conteúdo e por seu estilo (seleção dos recursos léxicos, fraseológicos e gramaticais da língua) seja, antes de tudo, por sua composição ou estruturação (Montardo 2002, 133-34).

---

<sup>46</sup> Arnold Schoenberg, em *Fundamentos da composição musical* (1991), trata detalhadamente deste assunto, utilizando-se de vários exemplos retirados do repertório da música de tradição europeia.

Porém, assim como Piedade, Montardo entendeu que esta ideia poderia ser aplicada à música, em relação aos gêneros musicais,

nos quais é possível identificar características distintas quanto a estrutura, forma de composição, andamento, conteúdo, etc de determinados gêneros eleitos para serem utilizados em determinados contextos (idem).

No entanto, não somente as estruturas musicais, mas também a definição dos instrumentos utilizados na *performance* de um determinado gênero musical podem estar associadas a uma avaliação social que determina seu uso. Montardo (2002, 168) identificou entre os guaranis que os instrumentos e sua execução ligam-se a comportamentos específicos, pois são considerados seres vivos. São seres que “requerem um tratamento adequado para que exerçam suas qualidades” (idem). Inclusive, no caso do *mbaraká* (violão de cinco cordas), existem diferentes tipos de afinação e toques com a mão direita (Montardo 2002, 174). Quando a música é realizada dentro da casa de reza, e, portanto, a alteridade principal é a divindade, a afinação e o toque da mão direita mudam. No caso do *rave* (tipo de rabeça com três cordas), a afinação é fixa e vale para todas as aldeias do Brasil sudeste e sul e também da Argentina (idem, 178). O uso dos instrumentos está sujeito a uma avaliação do grupo que pode determinar se é conveniente, ou não, pois o grupo pode entender que está vivendo uma situação que não é apropriada (idem, 168) ou propícia para o uso de determinado instrumento musical. Obviamente, este diálogo também pode ser realizado entre culturas de tradições distintas.

O movimento dialógico dos guaranis em direção a tradição europeia-ocidental propiciou inclusive a inserção de novos instrumentos e formações instrumentais no interior da sociedade guarani. Como exemplo, pode-se citar o *mbaraká*, que tem o formato de um violão e é típico da formação instrumental guarani, e que é descrito por Montado (2002, 174) como incorporado muito antigamente na cultura guarani, e presente, inclusive, em narrativas mitológicas. Por outro lado, Miguel Bartolomé destaca o papel do xamã na sociedade nhandeva como “um organizador e atualizador da floresta de símbolos da cultura, que propõe estruturas de sentido que fazem a sociedade manter-se nas águas de um mar semântico, historicamente mutável, porém em essência próprio” (in Montardo 2002, 40). No entanto, no que tange às estruturas realizadas em um material sonoro e levando-se em consideração somente o seu aspecto abstrato, não há distinção se a música resultante é ritualística ou ocasional; nem se a alteridade considerada no engendramento de sentidos em uma obra musical é identificada na figura de uma divindade ou de um grupo vinculado a um movimento estético, etc.

Seja no interior de uma sociedade, seja entre sociedades ou culturas distintas, o movimento em direção à alteridade é permanente. Ao mesmo tempo em que promove a diversificação de enunciados, propicia a estabilização de um conjunto deles em um campo de atividade de uma sociedade, o que dá origem aos gêneros musicais (Montardo 2002; Piedade 1997; 2004), como dito anteriormente. Portanto, não há gênero musical sem dialogia e sem interlocução com a alteridade. Obviamente, há uma relação de conhecimento e valor individual/social no engendramento de sentidos que resultam em estruturas sonoras que contemplam procedimentos de mesma ordem (motívica, frasal e temática), mas o princípio gerador destas estruturas pode variar de cultura para cultura (e também no tempo e lugar) – mesmo porque o sujeito compartilha este conhecimento e valor de forma responsiva em relação à sociedade em que vive. Por esta razão, qualquer avaliação feita com base exclusiva no procedimento tende a ser etnocêntrica ou eurocêntrica. Neste sentido, uma questão que se levanta é como as ferramentas de análise musical tradicionais podem auxiliar no estudo da música de uma sociedade? Buscar esta resposta talvez signifique caminhar na direção da alteridade e considerar os parâmetros elaborados com base na dialogia. Assim, entendo que um tipo de análise dialógica adequada (que inclua a alteridade, portanto) deve ser capaz de considerar as estruturas sonoras como *participantes* da constituição de enunciados musicais *concretos*<sup>47</sup>, pois, nestes, signo e situação social estão interligados. Na constituição de tais enunciados cada interlocutor contempla um “horizonte social”, que não o abstrai de seu contexto enunciativo (Bakhtin 2012). O sujeito nunca está só no engendramento de sentidos que organizam o material sonoro. Ele está em constante diálogo com a alteridade, com a sociedade, com o conhecimento produzido e apreendido e com os valores que permeiam a tradição da qual faz parte.

## 2.2 Relações de alteridade na *akia* e no *ngere*

Segundo Seeger (1980, 84), entre os *suyás*, *ngere*, em sentido estritamente musical, significa uma canção executada em uníssono. Em *lato sensu*, significa também “cerimônia” – o que indica o caráter coletivo que está implícito neste ato comunicativo-musical em forma de canção, pois está relacionada a um evento social. Seeger identificou também um gênero de canção individual: a *akia*. Neste gênero, o cantor pode cantar sozinho ou em grupo (mas não a

---

<sup>47</sup> Por enunciado musical “concreto” entende-se como sendo sua versão manifestada por meio de signos sonoro-musicais.



mesma *akia*). Porém, mesmo cantando em grupo, uma *akia* é sempre diferente da outra, pois devem afirmar as diferenças entre os indivíduos – e isso deve ser percebido auditivamente.

Em termos musicais, a *akia* e o *ngere* são contrastantes, conforme a tabela<sup>48</sup> a seguir:

**Tabela 1:** comparação entre *akia* e *ngere*.

| CARACTERÍSTICA          | AKIA   | NGERE   |
|-------------------------|--|---|
| Sexo do cantor          | Só homens cantam <i>akia</i>   | As mulheres, às vezes, cantam <i>ngere</i> como grupo ou com os homens  |
| Número de cantores      | <i>Akia</i> são cantadas por cantores individuais, cada um cantando sua própria canção, mesmo quando um grupo de homens canta ao mesmo tempo.  | <i>Ngere</i> são cantados por um grupo de cantores em uníssono.   |
| Estilo vocal            | Estridente e tenso, alto em volume. Cada cantor força sua voz para cantar o mais alto possível.  | Uníssono, baixo no diapasão e moderado em volume. Os cantores tentam combinar suas vozes  |
| Diapasão                | Cada cantor quer cantar o mais agudo que seu registro de voz permite. Mas não há nota fixa em que deva começar a sua <i>akia</i> . Isso varia de acordo com o cansaço do cantor, o momento da cerimônia e a sua idade. | Existe uma tentativa de cantar o mais grave possível no registro vocal. As canções são frequentemente iniciadas no tom mais grave em que alguns homens podem cantar e então se elevam nas primeiras estrofes. |
| Andamento               | Varia com o movimento dos cantores e o momento da cerimônia e a sua idade.   | Andamento relativamente fixo, variando mais entre classes de <i>ngere</i> do que numa única execução.   |
| Linha melódica          | ‘em planos’ ou linha descendente é típica  | Uma linha ‘plana’ é típica.   |
| Localização da execução | No centro da praça da aldeia e também fora da aldeia   | Somente na aldeia: na praça, assim como nas casas residenciais.   |

Na *akia*, mesmo cantando em grupo, o indivíduo deve ser reconhecido pelo seu canto e identificado em sua singularidade pela comunidade – e, portanto, a música deve comunicar algo sobre determinado indivíduo. Num mesmo evento musical é possível distinguir diferentes indivíduos que cantam, cada um, a sua própria *akia*, conforme pode ser observado no exemplo 1, a seguir:

<sup>48</sup> Fonte: Seeger 1980, 89.

$\text{♩} = 100$   
vozes masculinas, estridentes

↑ nota ligeiramente mais aguda do que notada  
↓ nota ligeiramente mais grave do que notada

1. Robndo  
Si- mbre- chi ntu- ne daw na si te- e

2. Kogrerere  
A- ma- to ku- ra- da kl taw sa- rI, wa pa- ri wudn

3. menino  
KI a- ma- to pe wa krud twa ia- rI

Três chocalhos sacudidos juntos

ia- rI sai- kwa ia daw na si- te- e

twu- ne kl taw ia rI a- ma- to ku- ra- da kl

ne, wa krud- twa ia- rI- ne kl mu-

si- mbre- chi ntu- ne daw na si te- ne

taw sa- rI wa pa- ri wudn- twu- ne a- ma- to ia-

ne, te- te- te- te, te- te- te-

[sílabas de akia]

Exemplo 1: Trecho de execução simultânea de três *akias*

Fonte: Seeger 1980, 91.

Segundo Seeger (1980, 95) por meio da *akia*, um homem pode comunicar sua jovialidade e força, cantando mais forte (com mais *intensidade sonora*); pode cantar muito (estender o *tempo de duração* da execução), indicando sua felicidade; uma criança pode mostrar que já é adulta, cantando melodias mais longas (geralmente as *akia* infantis têm melodias mais curtas). Esta constatação de Seeger coincide com o que sugere Bakhtin acerca da tensão emocional e volitiva que a forma carrega. Ora, o sujeito para Bakhtin é capaz de estabelecer

uma relação axiológica com a realidade – relação que envolve não só cognição, mas também valor. Compreender a forma musical da *akia* exclusivamente por seu registro em partitura realizado pelo pesquisador, isenta-a de seu momento axiológico. No entanto, é este momento que possibilita a compreensão da tensão emocional e volitiva da forma. No caso em questão, o momento axiológico é aquele em que o cantor participa de maneira dialógica e estabelece uma relação tensa, de caráter também emocional e volitivo com o contexto – relação expressa na *akia que pode estar associada aos* elementos formais identificados na música e na maneira de executá-la. Com isso, as características formais influenciam e são influenciadas pela relação de sentidos que o sujeito estabelece com o gênero naquela esfera de ação.

O contexto de execução faz uma série de pressões sobre as *akias*. O desejo do cantor de ser ouvido como característico num grupo grande de cantores significa que certas características musicais estarão regularmente presentes: agudo no diapasão, qualidade vocal estridente, linha descendente e diferenças individualizadoras quanto ao ritmo, melodia e texto. Eu não diria que o desejo de ser ouvido causa a forma da *akia*, mas o contexto de execução dificulta a realização de experiências formais que não possam ser ouvidas, que não envolvam qualidade vocal estridente e que não sejam notavelmente diferentes. Sendo assim, embora a *akia* seja uma forma musical, as pressões exercidas sobre ela não são puramente musicais e estéticas, mas relacionam-se com a sua participação num contexto (Seeger 1980, 93).

No caso de cantos xamanísticos, é evidente esta relação dialógica que implica no uso de diferentes recursos musicais e vocais. Segundo a antropóloga Elsje Maria Lagrou, quando há diferentes divindades envolvidas na canção, os *kaxinawás* e os *shipibos* mudam de tom e altura da voz para indicar a “mudança de ponto de vista na narrativa” (apud Montardo 2002, 203). Este é um bom exemplo também de diferentes discursos presentes numa narrativa, na qual a dialogia está explícita na relação entre o aspecto formal e a *performance*. A relação dialógica do indivíduo com a alteridade está também sujeita à avaliação e à pressão social.

Como na sugestão de Bakhtin, Seeger (1980, 93) constata que, como forma musical, a *akia* não está isenta das “pressões” advindas do contexto social onde ocorre o ato musical e nem das consequências que isto traz para seu aspecto formal. Esta relação axiológica tensa, que tem origem no cantor e nos ouvintes, não está apartada das pressões “externas”. Um aspecto interessante é que somente os homens cantam a *akia* – e *querem ser ouvidos por suas mães e irmãs*.

Segundo Seeger, no centro da praça da aldeia há a “casa dos homens”, para onde se deslocam as crianças ou jovens após a iniciação. Na sociedade *suyá*, após o casamento, o jovem se muda para a casa da esposa. Desde que nasce, a mulher habita a mesma residência, ao contrário dos homens, que mudam inicialmente para a casa dos homens e, a partir do casamento, para a casa da esposa – e é vergonhoso para eles voltar a dormir na casa dos pais. Além disso, não expressam fisicamente o seu afeto por suas irmãs (pois um abraço indicaria o início de relação sexual), nem comem junto com elas. Os homens fazem suas refeições somente junto com sua cônjuge, sua amante ou com outros homens. Assim sendo, o canto da *akia* na praça no centro da aldeia ou fora dela possibilita ao homem comunicar-se com suas irmãs que estão distantes social e espacialmente. Neste caso, “a habilidade da música em transcender a distância social, espacial e psicológica sem uma presença física que a acompanhe pode ser uma das importantes características comunicativas” (Seeger 1980, 94). Já no *ngere*, a individualidade é suprimida em favor de um grupo cerimonial específico, definido por idade e sexo e que não tem ligações de parentesco. A execução musical no *ngere* implica na utilização de um diapasão baixo e moderado, conforme pode ser observado no exemplo 2:

(Transcrito por Marina Rosenan)

O ritmo notado é  $\frac{3}{8}$  por padrão de chocaiho  $(\overbrace{x \ 7 \ x}^3 = \frac{3}{8})$

$\text{♩} = 130$

$A = 440$

↑ nota ligeiramente mais aguda do que notada

♯ nota ligeiramente mais aguda do que nota com #

↓ nota ligeiramente mais grave do que notada

♭ nota ligeiramente mais grave do que nota com b

↔ área de transição tonal

SUYÁ: Agachi Ngere

Coro Masculino (4 cantores)

1 Chocaiho

Exemplo 2: Trecho inicial de um *ngere*, que pode ser contrastado com a *akia* do exemplo 1  
Fonte: Seeger 1980, 97.

Diferentemente da *akia*, a maneira como o homem canta o *ngere*, não deve destacar sentimentos individuais. Na maioria dos casos, seu canto deve se misturar com o canto do

grupo, de forma que não haja destaque em relação às outras vozes. Portanto, há uma afirmação da identidade do grupo, assim como na *akia* há a afirmação da singularidade do indivíduo. Seeger constata a importância deste fato e o relaciona com a compreensão da música.

As *akia* são canções cantadas individualmente ou gritadas, em registro agudo com linhas melódicas e estilos de execução característicos. Os *ngere* são canções cantadas em uníssono, executadas em registro grave. Os significados dos sons produzidos nesses gêneros e a forma como são produzidos variam de acordo com o gênero e o contexto da execução. Compreender o que acontece nessas músicas vocais pode dar uma nova compreensão que temos da sociedade Suyá e, por extensão, de outras sociedades das terras baixas da América do Sul, *assim como da própria música* (Seeger 1980, 84, grifo meu).

É importante observar as diferenças e contrastes que podem ser constatados na música em razão do momento dialógico do indivíduo que tem grupos específicos como interlocutores. Como já dito anteriormente, um aspecto importante do enunciado é o seu *endereçamento*, isto é, o seu *direcionamento* a alguém (Bakhtin 2003, 301). O sujeito posiciona-se perante o interlocutor (que pode ser alguém, um grupo, uma sociedade, uma cultura etc), levando em consideração os diferentes discursos direcionados pelo ato em questão e participantes na constituição de sentidos que integrarão o seu enunciado. No caso da *akia*, o grupo é formado por mulheres distantes fisicamente do local de execução da canção. Já no *ngere*, o grupo é masculino e tem finalidade cerimonialística. Em ambos os casos, o grupo (destinatário) a quem se dirige o cantor interfere no estabelecimento das relações sonoras e na *performance* do indivíduo.

Se analisarmos a pesquisa de Seeger com base no pensamento de Bakhtin, podemos dizer que as relações de conhecimento e de valor que o sujeito estabelece com esses grupos estão impressos na música que produzem. Estas relações axiológicas e de caráter dialógico, estabelecidas por cada indivíduo, permeiam os diferentes discursos conhecidos e valorados e que advém destas relações e que constituem o enunciado musical. Este enunciado tem características formais e de *performance* próprias e se estabiliza entre outros similares que podem ser identificados na sociedade suyá, dando origem a dois gêneros musicais distintos: a *akia* e *ngere*.

Seeger constata que, com relação à forma musical, as estruturas da *akia* e da *ngere*, em termos genéricos, são parecidas e divididas em três partes. Os suyás dão os mesmos nomes para as partes (1980, 99). Essas estruturas musicais têm relações com a cosmologia suyá e as

direções principais: leste e oeste. Para o pesquisador, a estrutura das canções reflete também a organização da sociedade *suyá*, que possui características duais. No entanto, Seeger em sua análise deixa claro que isto não significa que o dualismo observado na música é reflexo direto da organização social dos *suyás*.

A estrutura da música, longe de ser um reflexo, é parte da criação e contínua recriação das características duais da sociedade *Suyá*. Sendo assim, a estrutura dual da música é fundamental, não reflexiva. O que é expresso pelo canto é crucial, não incidental. E a importância da música na sociedade *Suyá* – na palavra de seus membros e na quantidade de tempo e recursos dedicados às atividades musicais – pode residir no papel ativo que a música desempenha na criação e na vida da própria sociedade: sua criação musical e sua vivência musical (Seeger 1980, 103).

Portanto, aqui não se trata de uma tradução ou representação musical pura e simples da realidade ou da sociedade, mas de uma música que carrega de forma imanente as tensões advindas das relações de alteridade geradas pelo diálogo entre as partes. Este dialogismo participa no engendramento de sentidos que dão forma à canção. No entanto, levando-se em consideração o aspecto comunicacional da música, é possível concluir que há intenções discursivas distintas na *akia* e no *ngere* e que dão origem a diferentes posicionamentos (enunciados musicais) perante a alteridade. Acácio Piedade (2004), nas suas pesquisas sobre a música *Wuauja* do Alto Xingu, empregou o termo “enunciado” como produto de um discurso musical. Segundo o pesquisador, a utilização do conceito de gênero musical fundado nas ideias de Bakhtin possibilitou contemplar a “flexibilidade e o caráter dialógico das músicas” (2004, 207), ao levar em consideração que um gênero musical “é um conjunto de enunciados musicais que tem certa estabilidade em termos de temática, de estilos e de estruturas composicionais” (idem).

### **2.3 “Lendo” Seeger com os “olhos” de Bakhtin**

É possível sintetizar agora os conceitos bakhtinianos trabalhados até aqui e sua utilização na música. No caso da *akia*, Seeger constatou as tensões (“pressões”) advindas da organização social (impossibilidade de aproximação do homem com sua mãe e irmãs) e do destinatário da canção (mães e irmãs) e que eram capazes de interferir na estruturação do gênero e da performance do cantor. Seeger percebeu que esta relação entre o indivíduo e a sociedade tinha implicações na forma musical e na *performance* do cantor (canto estridente, o mais intenso

possível, numa região aguda). O sujeito afirma um posicionamento e enuncia algo, não somente para ele mesmo (pois precisa evidenciar sua singularidade), mas também para quem é dirigido o seu discurso (pois espera ser ouvido pelo destinatário). Este posicionamento (enunciação) não acontece sem a participação do outro. Aqui é evidente a pertinência da categorização que Bakhtin faz da relação *eu-outro*: eu-para-mim (eu me posiciono e afirmo minha singularidade); eu-para-o-outro (para quem me posiciono – mães/irmãs/grupo); o outro-para-mim (por quem sou posicionado – mães/irmãs/grupo). No caso das destinatárias (mães e irmãs), estas estão atentas e esperam ouvir a canção e, por meio dos sons produzidos, também identificar o cantor, na sua singularidade – mesmo que este se encontre em meio a vários outros cantores de *akia*.

A afirmação do indivíduo é também resultante da relação de valor que ele estabelece com o contexto e com seu interlocutor. Esta relação de valor é individual, mas está pautada na relação/diálogo com o outro e é expressa no canto, podendo ser constatada pela maneira com que este é executado. Ainda que, em termos gerais, este tipo de canto seja executado na região aguda e de forma estridente – pois há a intenção de vencer a distância e ser ouvido –, cada cantor avalia a situação (“qual é a intensidade sonora necessária para que eu seja ouvido?”) e agrega em seu ato de cantar um tom emocional-volitivo<sup>49</sup> que interfere nas qualidades do som (por exemplo, dinâmica/intensidade), e na sua *performance* musical. Para Bakhtin, o ato (neste caso o ato de cantar) tem o momento fatural e impessoal, que é o que possibilita a identificação/constatação do gênero (*akia* e *ngere*) por meio de categorias abstratas, com base em enunciados musicais mais ou menos estáveis em determinada esfera de ação, no interior da sociedade *suyá*. Mas tem também o momento que deve ser considerado “em processo” e que se desenvolve na prática e é vivenciado de modo participativo, o que implica em considerar o tom do sentimento com o qual o indivíduo carrega este ato. Este *tom emocional-volitivo* que impregna o ato é resultado de uma reação imediata por meio da qual aquele que pensa e participa do ato musical afirma concretamente o seu valor. Isto revela, em um determinado momento, a função do objeto de relação do sujeito (canto/*akia*) quando da realização deste ato musical – ou evento musical. Ambos (sujeito e objeto) estão vinculados e envolvidos na unidade de um evento musical real. Neste sentido, o intérprete (homem) pode ser identificado como um centro emotivo-volitivo de onde emanam suas relações cognitivas e valorativas e que são afirmadas por meio de uma entonação individual (de ordem qualitativo-sonora). Além disso, seu posicionamento perante a alteridade resulta num enunciado musical que possui características

---

<sup>49</sup> “Tom” no sentido de intencionalidade afirmada e não no sentido de tonalidade musical. Para Bakhtin, o tom “não é determinado pelo conteúdo concreto do enunciado ou pelas vivências do falante mas pela relação do falante com a pessoa do interlocutor (com sua categoria, importância, etc).” (2003, 391).



mais ou menos estáveis na esfera de ação (e no contexto de ocorrência) de realização da *akia* e do *ngere*. Estas características mais ou menos estáveis, mas que se estabilizam de maneira diferente em um e outro caso (pois dependem do contexto de realização e da esfera de ação), dão origem a dois gêneros musicais distintos pois possuem aspectos enunciativos e formais distintos. Vale lembrar que, segundo Bakhtin, os enunciados possuem “*formas* relativamente estáveis e típicas de *construção do todo*” (2006, 282, grifo no original).

Com base nos gêneros do discurso de Bakhtin utilizados por Piedade e Montardo como gêneros musicais, pode-se dizer que cada *akia* ou *ngere* contém um enunciado individual, porém, em seu aspecto global, possui um domínio de sentido, um modo específico de organização dos sons e uma determinada escolha dos recursos musicais que podem ser verificados nas canções individuais ou grupais executadas pelos homens da sociedade *suyá*.

Considerando a cadeia comunicativa na qual está inserida a *akia*, há, minimamente (mas não somente), de um lado, um homem adulto, e de outro, suas irmãs e mãe. Há, entre os envolvidos, uma *direcionalidade* na cadeia discursiva, uma responsabilidade implícita de se fazer ouvir (cantor) e de identificar quem canta (mãe/irmãs). Há também uma postura responsiva tanto do cantor (afirmação da individualidade) quanto do ouvinte/destinatário (identificação do indivíduo) em relação a ser ouvido (cantor) e identificado (mãe/irmãs). O tom emocional e volitivo que o cantor agrega ao ato afirma uma situação dialógica singular, na qual inclui-se a direcionalidade da cadeia comunicativa (para quem o indivíduo está cantando – mãe/irmã) e afirma também a responsabilidade e a responsividade do cantor em relação ao seu canto (ato de cantar). Porém ambos – cantor e ouvintes – têm uma postura responsiva perante a canção. Ao se considerar que esta resposta é dada por um sujeito participativo – atento à atividade sonora e não alheio ao momento –, tanto o cantor como as ouvintes (mães e irmãs) tornam-se também *responsáveis por seus atos únicos que respondem à akia e que a integram em sua unicidade e singularidade*, dando a ela, quando em realização, um caráter de evento. Isso faz com que, se considerado seu momento processual (e não somente como algo realizado, um dado), o ato de organização sonora da *akia só se realiza*<sup>50</sup> *considerando-se a alteridade dialógica* a partir do lugar único que se encontra o autor/intérprete e também o ouvinte em relação à canção, pois *ambos se configuram tradicionalmente como participantes do processo de organização e seleção dos elementos formais e performáticos da akia* e podem interferir nas características deste gênero musical. Cantor e ouvinte tornam-se consciências participantes e

---

<sup>50</sup> No sentido de tornar-se real, vivo.

também centros axiológicos a partir dos quais estabelecem suas relações espaço-temporais no momento de execução da obra. Além disso, participam *de maneira complementar e constitutiva* por meio de diferentes discursos, num movimento dialógico tenso e que tem implicações formais e performáticas.

#### 2.4 O registro gráfico e o ato musical

Como se viu, o diálogo com a alteridade é constitutivo da música *suyá (akia e ngere)*. Em termos de *performance*, no momento da realização de um ato musical teríamos sempre o dado, aquele passível de abstração e objetivação, mas também o seu aspecto criado, postulado, no momento de sua realização. Obviamente, esta separação é *teórica*. O que acontece, como se viu nas pesquisas de Seeger, é que estes dois aspectos se influenciam mutuamente. A música não pode ser apartada do ato que a gerou e do contexto de sua ocorrência. Como dito anteriormente, o ato musical carrega em si o seu caráter de evento – singular, único e irrepetível –, que está atrelado ao contexto dialógico do momento, envolvendo sociedade, indivíduo e objeto. Com isso, qualquer registro musical não será música, mas um dos possíveis registros de textos musicais que emergem de uma relação dialógica (cognitiva e valorativa) e de posicionamento (enunciado musical) perante a alteridade. Obviamente, além do caráter de evento implícito na *performance*, há diferentes graus de detalhamento e considerações que passam pela avaliação e critério de quem anota ou registra esta *performance*. Porém isso não inviabiliza a transcrição, se a considerarmos como sendo o aspecto abstrato mais ou menos estável do ato musical registrado graficamente. Assim, a transcrição pode revelar um aspecto de uma possível versão manifesta<sup>51</sup> (texto musical) de um enunciado (posicionamento) assumido pelo cantor da *akia*, perante a alteridade que possui o atributo de ser *dialógica* (mães e irmãs, no caso). E, ao mesmo tempo, um posicionamento do pesquisador que faz o registro (gravação/partitura) perante o evento. Neste sentido, ao transcrever os sons em partitura (registro gráfico) com o fim de analisar o aspecto objetivo do ato musical (o aspecto formal da música por meio da escrita musical, por exemplo) – e, *portanto*, como visto até aqui, *parcial* – podemos dele extrair alguns esquemas e dados identificados em atos similares, verificados na mesma esfera de ação e que contemplem os diferentes discursos conhecidos e valorados que participam na constituição de enunciados musicais com características mais ou

---

<sup>51</sup> Segundo Bakhtin, o termo ‘texto’ “não corresponde à essência do conjunto todo do enunciado.” (2003, 370).

menos estáveis (gêneros musicais). É importante entender que, ao priorizar o registo escrito, a música passa a ser entendida como um dado. O ato musical considerado em processo é algo vivo e sujeito às contingências do momento. Obviamente, uma matéria inerte se comporta de uma maneira diferente em comparação a uma outra plena de vida. Considerar o ato musical somente como dado é como dissecar cadáveres, porém com um agravante: o sujeito não está ali por inteiro. Há somente uma ideia do que poderia ser o sujeito. No caso do corpo humano, os órgãos, quando em funcionamento, estão integrados e ativos em prol da vida e da existência. Sem vida, cessa o sentido da existência do indivíduo e os órgãos perdem a sua função integradora. Analogamente, ao se considerar o ato musical em sua plenitude, seus elementos constitutivos passam a ter um sentido que se justifica pelo aspecto integrador, mas que somente pode ser constatado durante a realização deste ato e com a participação da alteridade. A apreensão e compreensão de um enunciado musical não significam necessariamente a reprodução do dado (registro gráfico).

Por outro lado, as transcrições realizadas por pesquisadores viabilizam a comparação entre estruturas musicais de diferentes culturas por meio da análise formal. Isto possibilitou a identificação pelo pesquisador Desidério Aytai da existência de polifonia na produção musical xavante (apud Montardo 2002, 25), assim como a ideia de estrutura sequencial, por meio de procedimentos como inclusão, exclusão, resseriação, regressão e progressão (entre outros), encontrada por Rafael Menezes Bastos (idem) em um conjunto de canções do ritual yawari. Montardo (2002, 115) observou um padrão morfológico motívico nas canções nhadeva, que consistia na estruturação a partir de tipos de motivos ou eixos motívicos. Porém, em concordância com o pensamento de Bakhtin, muito mais do que a identificação de modos típicos de associar ou organizar sons produzidos, estas pesquisas mostram também que o estudo do código<sup>52</sup> musical perpassa outras esferas da cultura (Montardo 2002, 25-26), que não somente a música.

Ao se ater ao material e à manipulação sonora (procedimento) perde-se em amplitude de abordagem e profundidade interpretativa da obra. O engendramento de sentido que irá orientar a elaboração do enunciado musical é dinâmico e sujeito às relações axiológicas promovidas pelo sujeito. Ao analisar o gênero musical primário, torna-se evidente que os parâmetros estruturais são dependentes dessas relações que auxiliam na atribuição de significado ao signo sonoro.

---

<sup>52</sup> Para Bakhtin “o código é apenas um meio técnico de informação, não tem significado criador cognitivo. O código é um contexto deliberadamente estabelecido, amortecido” (Bakhtin 2003, 383).

Neste capítulo, mostrei com base no pensamento de Bakhtin que os elementos formais presentes no gênero musical primário estão associados a uma relação de conhecimento e valor do sujeito que organiza e estabelece as relações sonoras com a alteridade.

No próximo capítulo, discutirei a interação entre sujeitos no contexto do diálogo representado, no qual a comunicação discursiva não é imediata. Para isto, utilizarei algumas pesquisas sobre intertextualidade levando em consideração as relações entre textos musicais.

### 3. MÚSICA E ALTERIDADE NO CONTEXTO DO DIÁLOGO REPRESENTADO

No capítulo anterior, analisamos as relações de alteridade e suas implicações formais na música, com base no gênero primário bakhtiniano, isto é, aquele constatado num contexto dialógico de comunicação discursiva imediata, no qual a música está associada a uma interação real e possui um caráter funcional e instrumental na sociedade (visto que participa de um ritual ou de uma cerimônia). Neste capítulo, analiso algumas possibilidades de relações de alteridade levando-se em consideração situações em que a música perde seu caráter funcional e instrumental ligado à vida cotidiana, e surge por meio de uma interação entre sujeitos que ocorre no contexto dialógico de comunicação discursiva que Bakhtin designa como *gênero discursivo secundário*. Neste contexto do *diálogo representado* (e não mais ligado a uma comunicação imediata), *o texto musical passa a ser o locus de representação deste diálogo*, isto é, o texto é o espaço formal de interação entre sujeitos. Neste tipo de situação, é importante levar em consideração os elementos que participam do processo, vendo o compositor como um sujeito relacional participante de uma cadeia comunicativa e posicionado em relação a outrem (alteridade).

Como vimos, Bakhtin entende o *texto* como ponto de partida para o estudo de todas as ciências humanas. Para ele, o estudo da música também lida com textos. Se não há texto, há somente um fenômeno natural. Em sua concepção, o texto faz parte de uma *cadeia textual* de um determinado campo ou esfera de atividade ou ação. Além disso, o texto bakhtiniano reflete este campo de ação no qual está inserido, dialogando com outros textos. Cassotti, com base em Bakhtin, insiste que o sentido reside em uma singularidade do texto que não está ligada aos elementos repetitivos do sistema da linguagem, mas “a outros textos irrepetíveis, por meio de relações dialógicas” (2011, 115). Com isso, o sentido de um texto musical pode advir das relações dialógicas com outros textos musicais. São “relações semânticas entre enunciados, entre elementos de uma obra de arte, ou entre duas ou mais obras de arte” (Bakhtin apud Cassotti, 2011, 115) e podem ser promovidas, por exemplo, por meio de uma ideia comum, um tema comum, etc. Segundo a pesquisadora, pode-se afirmar que “os elementos de composição musical criam relações dialógicas dentro de uma única composição musical, bem como dentro de toda a produção musical de uma época ou de um estilo” (idem). Por esta razão, pode-se discutir se o texto musical contém um significado fixo. Se considerarmos, conforme Bakhtin, que o signo (neste caso, sonoro-musical) possui uma materialidade e também é ideológico (isto

é, reflete e refrata a realidade na qual está inserido), é importante verificar não somente os procedimentos formais contidos na obra, mas também como as questões extramusicais “entram” na obra musical. De modo simplificado, pode-se dizer que há dois aspectos a serem considerados no texto musical e que não estão dissociados. O primeiro é o aspecto estável, que possibilita a reprodução do texto, a sua repetição. O segundo é o aspecto único, irrepetível e que torna o texto musical singular. Ao considerar exclusivamente o aspecto objetual da obra de arte (para usar um termo bakhtiniano) dificilmente a obra musical será compreendida como um ato cultural pleno (que contempla o seu aspecto dado e postulado), que é realizado por sujeitos *relacionais* e entendido como um elo na cadeia dos atos culturais que participam da unidade da cultura.

Pensar numa estética musical da alteridade é pensar no *outro* não somente como interlocutor do sujeito que cria a obra musical, mas também naquele que, de uma forma ou de outra, *co-participa* na configuração final da obra musical. Para isso, discuto neste capítulo algumas pesquisas, de maneira a evidenciar diferentes tipos de relações dialógicas entre sujeitos, constatadas por meio da relação entre textos musicais. A proposta aqui é tentar compreender a obra musical como uma forma específica (não verbal) de comunicação estética, que envolve signos sonoro-musicais e sujeitos num contexto dialógico bakhtiniano. Sabemos que, para o filósofo, a verdadeira compreensão de um texto implica em relações de sentido e, por isso, é dialógica. Se a compreensão de um texto musical é dialógica, as relações de sentidos geram um posicionamento, que se configura como uma resposta perante outros posicionamentos. Por meio da compreensão bakhtiniana, vários e diferentes significados do texto musical podem ser revelados. Por isso, a “compreensão completa o texto: é ativa e criativa por natureza” (Bakhtin apud Cassotti, 2011, 115). Assim, com o intuito de evidenciar estas relações, delimito a pesquisa à relação entre textos musicais para argumentar um conjunto de fatores que estão associados à obra e suas relações de alteridade.

O termo *intertextualidade* é derivado dos estudos do Círculo de Bakhtin e foi ressignificado pela linguista e crítica literária Julia Kristeva. O conceito de intertextualidade em música foi uma herança recebida dos estudos literários e da linguística, que trouxe com ele também a imprecisão teórica que o envolve. Contudo, grosso modo, pode-se dizer que, numa primeira abordagem, a intertextualidade está presente em estudos sobre as relações de influência que um compositor exerce sobre outro. Neste caso, se aproxima de uma abordagem estilística e comparativa entre um compositor e seu antecessor. Outra vertente se aproxima mais da abordagem que envolve questões poéticas relacionadas ao trabalho do compositor. Nos dois

casos, o compositor faz referência à concepção ou à obra musical de outro, citando-o, aludindo-o, etc. No primeiro caso, há uma tendência maior de se fixar em procedimentos técnicos e formais entendendo-os como característicos do estilo de um determinado compositor. A ideia seria desvendar os procedimentos técnicos que são utilizados reiteradamente por um compositor e assim ter parâmetros formais que possam ser utilizados tanto para caracterizar seu estilo quanto para verificar a influência deste estilo em outro compositor que o sucedeu. O segundo caso é a possibilidade de se pensar a intertextualidade conduzindo os processos de criação de uma obra musical. Neste caso, pode estar associada à poética de um determinado compositor, assim como à tendência de uma determinada época, como constatado por Coelho de Souza (2009) e Zampronha (2009) em relação à música pós-moderna. Assim, a intertextualidade na música não necessariamente está restrita a uma relação de influência, mas também a uma relação de *co-participação* na construção do sentido da obra. Portanto, as pesquisas que tratam de intertextualidade na música, nas suas diferentes formas de abordagem, podem auxiliar a desvendar como a alteridade participa na constituição de obras musicais que dividem uma mesma esfera de atividade musical – aquela relacionada ao que comumente chamamos de música de concerto.

### 3.1 A intertextualidade como relação entre textos

Bakhtin, no ensaio “Metodologia das Ciências Humanas”, insiste que a análise de uma obra de arte não pode ser restrita a um determinado texto, pois qualquer interpretação é uma correlação dialógica de um determinado texto com outros textos e sua “reapreciação em um novo contexto (no meu, no atual, no futuro)” (Bakhtin, 2003, 400-1). Segundo o filósofo,

o texto, só tem vida contatando com outro texto (contexto). Só no ponto deste contato de textos eclode a luz que ilumina retrospectiva e prospectivamente, iniciando dado texto no diálogo. Salientemos que esse contato é um contato dialógico entre textos (enunciados) e *não um contato mecânico de ‘oposição’*, só possível no âmbito de um texto (mas não dos textos e dos contextos) entre os elementos abstratos (os signos no interior do texto) e necessário apenas na primeira etapa da interpretação (da interpretação do significado e não do sentido). Por trás desse contato está o contato entre indivíduos e não entre coisas (no limite). Se transformarmos o diálogo em um texto contínuo, isto é, se apagarmos as divisões das vozes (a alternância de sujeitos falantes), o que é extremamente possível (a dialética monológica de Hegel), o sentido profundo (infinito) desaparecerá (bateremos contra o fundo, poremos um ponto morto (idem, 401, grifo meu).

É desse contato do texto com outros textos que surge o termo intertextualidade. Porém, na realidade, Bakhtin fala de *relação dialógica* (de sentidos, portanto) entre textos, entendidos como enunciados, e não entre textos considerados em seus elementos abstratos. Cassotti, com base em Ponzio (Cassotti, 2011, 116) chama também de *intertextualidade* esta relação entre textos. É no contato entre textos que se pode iluminar tanto o texto anterior quanto o posterior. Do ponto de vista de Cassotti (idem), “a obra de arte não pode viver fora da rede de sua intertextualidade” e, inclusive, “pode receber significado de uma parte distante da rede de signos, com a qual não há uma relação imediata”. Na prática artística “há uma relação dialógica entre obras de arte e interpretação, bem como o material artístico é sempre intersubjetivo e impregnado pela alteridade” (idem). Segundo a semioticista Susan Petrilli, para Bakhtin “o valor da *identidade* sígnica é substituído pelo valor da *alteridade* sígnica” (2013, 42), o que implica num intérprete de compreensão responsiva.

A interpretação de uma obra é entendida aqui como uma resposta em que o “interpretante responde a uma questão colocada pelo interpretado” (idem). Assim, “há inúmeras rotas interpretativas que se ramificam a partir de um único interpretado” (idem). Ponzio argumenta que, no entendimento de Bakhtin, “a interpretação de um texto pode consistir no mesmo texto expresso verbal ou mentalmente, em uma paráfrase, em sua tradução para outro idioma, em sua representação gráfica, etc.” (apud Cassotti, 116).

Para Bakhtin, tudo o que diz respeito ao ser humano, alcança sua consciência do mundo exterior por meio da “boca dos outros”. Segundo Cassotti, “da mesma forma, também uma palavra, um intervalo musical, uma cor, usado em determinado contexto, sempre terá um excedente irreduzível, porque vai levar com ele todos os contextos em que já apareceu” (Cassotti 2011, 118).

A música considerada sob o viés dialógico é um tema atual e que perpassa diferentes pesquisas em musicologia. Desde aquelas que consideram os gêneros discursivos em diferentes sociedades e culturas de que tratamos antes, até aquelas que consideram questões de intertextualidade entre obras de diferentes períodos da história da música, muitos deles trabalhos fundados nos estudos de Mikhail Bakhtin sobre dialogismo. Cassotti constata, nos escritos de Yudina e Sollertinsky (ambos musicistas participantes do círculo de Bakhtin), que estes salientam que o

processo criativo – na música, como nas outras artes – envolve o compositor em uma relação dialógica com o patrimônio musical de sua cultura; a criação surge depois de uma interpretação das possibilidades de composição



disponíveis para o compositor e, um texto musical é, por natureza, intertextual. [...] a linguagem musical é baseada no reconhecimento de que as minhas palavras, meu som, não são tomados a partir de um dicionário, a partir de um código, a partir de um sistema normativo, mas a partir do contexto tradicional musical e das intenções do outro (Cassotti 2011, 118).

Vale lembrar que o diálogo em Bakhtin está distante daquele, que conhecemos pelo senso comum, entre dois interlocutores (emissor/ mensagem/ receptor), e se configura como uma relação *entre discursos*. O sujeito em Bakhtin é relacional e sua relação com os objetos (inclusive o objeto artístico) se dá por meio dos diferentes discursos que dão sentido e significado a eles. Assim, a realidade é acessada por meio da linguagem e, desta forma, os discursos não se dirigem à realidade em si, mas sim a outros discursos que a circundam. Esta interação entre discursos caracteriza a orientação dialógica de seu trabalho. Com isso, pela lente de Bakhtin, a análise estética de uma obra musical assume outra dimensão que transcende o aspecto estrutural da relação entre sons. Cassotti diz que Yudina

apoia a plurivocalidade da interpretação de todas as obras de arte, a possibilidade de criar várias rotas interpretativas que começam a partir de uma única obra: em sua opinião o conceito de ‘correção’ não avalia a ‘vitalidade’ da criação, mas, pelo contrário muitas vezes a contradiz” (Cassotti 2011, 118).

Há um tipo de relação dialógica estudada nas obras musicais a partir de seus registros em partituras com o intuito de verificar a influência de um determinado compositor em outro (ou de uma obra em outra), e isto é chamado, às vezes, de intertextualidade. Alguns destes trabalhos são aqui discutidos com o intuito de refletir sobre as relações dialógicas e a alteridade em música. No entanto, vale lembrar que o termo “intertextualidade” foi cunhado por Julia Kristeva com base nas ideias do Círculo de Bakhtin, porém sua interpretação destas ideias já foi alvo de críticas, por exemplo, em Paulo Bezerra (2008). No livro *Introdução ao Pensamento de Bakhtin*, José Luiz Fiorin (2008) esclarece a diferença entre a interpretação de Kristeva e a de Bakhtin

Como ela [Kristeva] vai chamar “texto” o que Bakhtin denomina “enunciado”, ela acaba por designar por intertextualidade a noção de dialogismo. Roland Barthes vai difundir o pensamento de Kristeva e, a partir daí, o termo “intertextualidade” passa a substituir a palavra dialogismo. Qualquer relação dialógica é denominada intertextualidade. Esse uso é equivocado porque há em Bakhtin, uma distinção entre texto e enunciado. Este é um todo de sentido, marcado pelo acabamento, dado pela possibilidade de admitir uma réplica. Ele tem uma natureza dialógica. O enunciado é uma posição assumida por um enunciador, é um sentido. O texto é manifestação do enunciado, é uma realidade imediata, dotada da materialidade, que advém do fato de ser um

conjunto de signos. O enunciado é da ordem do sentido; o texto, do domínio da manifestação. O enunciado não é manifestado apenas verbalmente, o que significa que, para Bakhtin, o texto não é exclusivamente verbal, pois é qualquer conjunto coerente de signos, seja qual for sua forma de expressão (pictórica, gestual etc) (Fiorin 2008, 52).

Neste sentido, mais do que uma teoria associada aos estudos literários, Bakhtin direcionou seu pensamento a um entendimento amplo da linguagem, considerando que a versão concreta de um enunciado não estaria necessariamente restrita a um texto verbal ou escrito, mas poderia ser também uma obra de arte. Ao entender a música como texto, Bakhtin possibilita o estabelecimento de relações entre textos com base na sua filosofia da linguagem. A ideia de que há uma relação entre textos tem origem no entendimento de que o autor não está sozinho no momento da criação, pois está em constante diálogo com a alteridade.

A noção de alteridade é decisiva para estabelecer esse movimento dos textos, esse movimento da linguagem que carrega outras palavras, as palavras dos outros. É, segundo Bakhtin, o próprio movimento da vida e da consciência (Tzvetan Todorov mostra isso em *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*). A consciência é constantemente preenchida de elementos exteriores a ela, ingredientes trazidos por outrem e necessários à sua realização (Samoyault 2008, 20).

No começo do século XX, na época em que Bakhtin começa a publicar suas pesquisas, os estudos linguísticos eram muito influenciados por Ferdinand Saussure. Saussure estabelecera uma divisão entre língua (*langue*) e fala (*parole*). A língua está associada a um conjunto de regras (fonológicas, morfológicas, sintáticas e semânticas) que advém de um contrato estabelecido pelo grupo. É pré-existente ao indivíduo. A fala é individual, mas está condicionada pela língua – já formada antes do nascimento do indivíduo que este deverá usar para falar. Bakhtin revê este conceito, entendendo que o estudo da língua nos moldes da linguística de Saussure é insuficiente, na medida em que abstrai o sujeito e o contexto extraverbal, dando uma autossuficiência ao discurso verbal que, na realidade, ele não tem (Leite Souza 2012, 16). O que é fala (*parole*) em Saussure, Bakhtin concebe como *enunciado* cuja interação com outros enunciados é sempre realizado de forma dialógica. Assim, tanto o contexto dialógico como o sujeito (autor do enunciado) estão contemplados. Além disso, o autor de um texto para Bakhtin é um sujeito relacional. É com base neste entendimento que Bakhtin estabelece a diferença entre o autor-pessoa e o autor-artista. O autor-pessoa é aquele que é biologicamente individualizado, que possui uma biografia, um modo próprio de ser e estar no

mundo. Porém, quando o autor-pessoa assume a função de autor-artista, já não está mais sozinho.

No caso do texto musical, e diferentemente do estudo baseado numa situação de comunicação discursiva onde sujeitos/grupos envolvidos estão em relação direta (como no caso dos suyás estudados no capítulo anterior), aqui, partindo-se das marcas codificadas (o dado) constatadas no texto musical, e supostamente resultantes de uma relação dialógica, postulam-se relações de sentido, nos limites de uma determinada esfera de atividade, uma época e um lugar, em que podem ser presumidos os sujeitos participantes da atividade estética, de modo a delinear o conteúdo desta atividade e caracterizá-lo como um objeto estético realizado no material.

Rodolfo Coelho de Souza (2009, 58) vislumbra a pertinência de uma abordagem intertextual no século XXI para se analisarem obras musicais, pois entende que o compositor, ajustado a um contexto de pós-modernidade, se valeu – assumidamente – de citações e referências do passado para elaborar suas obras. É também neste contexto que Augusto Ponzio constata a pertinência do pensamento de Bakhtin. Entende que as categorias de identidade, hoje, devem ser repensadas em razão da abordagem pós-moderna. Ponzio vê nas pesquisas de Bakhtin a possibilidade de substituir a categoria de “identidade” pela de alteridade (1998, 7). Em música, isto implicaria em uma mudança de paradigma com relação a questões que envolvem a autoria e suas implicações estético-formais. Neste tipo de abordagem, o autor deixa de ser um indivíduo apartado do contexto social, que se autoexpressa por meio de sons, para se tornar um sujeito em constante diálogo com a alteridade. Com isso, a relação entre sujeitos fundada na dialogia ganha importância. A categoria “eu” também contempla a categoria “outro” e o “eu” “deixa de ser individual para existir como eu/outro, o que significa comunicar dialogicamente” (idem, 1998, 9). Assim, ao se alterar o paradigma de abordagem “eu” para “eu/outro”, o outro se torna imprescindível para constituição do “eu” criador e também contemplador. Para Bakhtin, “ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si, ele olha *o outro nos olhos* ou *com os olhos do outro*” (Bakhtin 2003, 34, grifo no original). O indivíduo, portanto, passa a constituir-se por meio da alteridade com base em uma relação dialógica.

Michael Klein, em sua obra *Intertextuality in Western Art Music* (2005), menciona Bakhtin, Foucault, Kristeva e Barthes como teóricos da intertextualidade, que define como

qualquer cruzamento de textos. O termo (*intertextualité*) vem de Kristeva [...] como uma definição de texto. Amplamente concebida, a intertextualidade pode ser trans-histórica e ilimitada, de modo que todos os textos ramificam-se infinitamente para outros textos (Klein 2005, 139).

No entanto, considerando o texto como uma versão manifesta do enunciado (constituído por uma relação de sentidos), a abordagem de Klein possibilita o enfoque interdisciplinar. Porém, isto não significa que este tipo de estudo não possa ser delimitado. Klein constata que a intertextualidade pode ser limitada a questões poiéticas, estésicas, históricas, estilísticas ou canônicas (idem). Contudo, ele fundamenta seu trabalho sobre intertextualidade não somente nos autores mencionados anteriormente, mas também na teoria literária de Harold Bloom, descrita em *Angústia da influência*. Com isso, ratifica a viabilidade das pesquisas interdisciplinares envolvendo música e outras áreas do conhecimento. Como exemplo, no caso dos estudos musicais, destaca dois trabalhos significativos que se apropriaram desta teoria literária de Bloom: *Remaking the past*, de Joseph Straus e *Towards a new poetics of musical influence*, de Kevin Korsyn.

A intertextualidade na música nas pesquisas de Barbosa e Barrenechea também tem como referência Joseph Straus e Kevin Korsyn, além de Charles Rosen. De Rosen, os pesquisadores levam em consideração que, se considerarmos a obra de arte como um encontro de vários estilos: “há diferentes tipos de influência que um compositor pode exercer em outro, como plágio, apropriação, citação, etc., todas de natureza imitativa, sendo que a forma mais importante de influência é aquela que produz trabalhos originais e pessoais” (apud Barbosa e Barrenechea 2003, 125). Os pesquisadores associam a intertextualidade a uma relação de influência entre compositores, considerando-a como uma releitura que o compositor faz de seus antecessores e a maneira como ele reage aos trabalhos deles. Porém, como o compositor dá um tratamento segundo sua própria visão, é difícil identificar a influência de outro compositor em sua obra.

Joseph Straus (apud Barbosa e Barrenechea 2003), com o objetivo de interpretar a relação entre a música do século XX e a música anterior a este período, utiliza três modelos intertextuais: considera a influência como *imaturidade*, na qual se constata a “utilização de elementos do estilo ou estruturas muito parecidas com a de um professor ou com a de outro compositor mais velho”; a influência como *generosidade*, na qual a influência é considerada como um processo de enriquecimento ou de aprimoramento do artista nos seus anos de

formação; a influência como *ansiedade*, que evidencia o conflito gerado no compositor quando em contato com o trabalho de seus antecessores.

Bakhtin, do mesmo modo, privilegia uma relação de sentido entre textos e não de significado. Isto se assemelha aos modelos de influência intertextuais concebidos por Straus (por influência de Bloom). Nestes modelos, o sentido do texto está na *relação entre textos musicais*. O sentido não está fechado em um único texto e nem reduzido ao seu significado, como no senso comum. Pensando bakhtinianamente, a significação estaria associada somente à linguagem e estruturação musical e fechada no texto, este entendido como uma unidade autônoma. Para Bakhtin, este é um elemento importante, mas a cadeia comunicativa não se resume à relação entre textos autônomos, analisados exclusivamente sob o viés da linguística. Na citação a seguir, é possível constatar como Straus, a partir dos princípios elencados, caminha na direção das questões propostas por Bakhtin:

Straus afirma que *coerência orgânica, em muitos trabalhos do século XX, se manifesta através de eventos relacionais*, pois os mesmos combinam estilos e elementos estruturais díspares. Coerência nestes trabalhos se dá através da habilidade do compositor em controlar o conflito interno. Novo e velho não são reconciliados, mas mantidos juntos em luta: *o velho é posto em um novo contexto, adquirindo assim, um novo sentido*. A visão que privilegia a relação de compositores com seus predecessores unicamente em um espírito de admiração e homenagem também é corrigida. Ao *dialogar com seus predecessores, compositores do século passado introduziram elementos tradicionais em suas obras, contudo eles radicalmente reinterpretaram esses elementos, lhes atribuindo um sentido diferenciado do habitual* (apud Barbosa & Barrenechea 2003, 127-8, grifo meu).

Por seu lado, Korsyn entende que, mais do que acumular dados por meio da observação de similaridades entre peças, é necessário elaborar um modelo que explique quais delas são significantes (idem). O modelo de Bloom, segundo Korsyn, “permite incluir na intertextualidade musical tanto a tradição como a originalidade e elucidar como um trabalho se torna original a partir da “luta” com outros textos” (idem). Korsyn afirma que é possível pensar a intertextualidade musical com base a teoria de Bloom, pois, tal qual na poesia, “a influência é a própria ‘substância’ interna na criação musical” (idem). Segundo Korsyn (apud Barbosa & Barrenechea 2003, 128), Bloom concebe modelos que podem auxiliar na identificação da maneira como um poeta relê seus predecessores, todos relacionados com os princípios de defesa psíquica de Freud. É uma teoria literária da influência, com termos originados em Freud.

Em seu artigo, “Intertextualidade na Música Pós-Moderna”, Coelho de Souza (2009) retoma a teoria da intertextualidade de Bloom – teoria em que Michael Klein (2005) baseara seus estudos sobre intertextualidade na música ocidental. Bloom definiu seis categorias intertextuais – *clinamen*, *téssera*, *kenosis*, *daemonização*, *askesis* e *apophrades*. Estas categorias são pensadas em termos de influência de um autor sobre outro. Como ilustração da utilização destas categorias, cito aqui três exemplos de aplicação da intertextualidade em música elaborados por Coelho de Souza, segundo as categorias *clinamen*, *téssera* e *kenosis*.

Segundo Bloom, *clinamen* seria “uma leitura distorcida, apropriação do discurso do precursor até o ponto que dele se desvia” (Coelho de Souza 2009, 60). Coelho de Souza vê este tipo tradicional de influência nas variações realizadas por um compositor sobre um tema de outro. Porém, pondera que na pós-modernidade<sup>53</sup> este paradigma foi modificado pelo que chama de “processo intensivo de citações”, que passou a ser utilizado como artifício para se estabelecer intertextualidades (idem, 61). Para ele, isto deixa clara a diferença entre influência e intertextualidade.

Exemplifica esta categoria com a obra *Sursum Corda: uma Nênia* de Willy Correia de Oliveira. Nesta obra o compositor faz uma citação da marcha fúnebre da *Sinfonia* no. 3 de Beethoven, como vê-se no exemplo a seguir:

Exemplo 3: Início de *Sursum Corda: uma Nênia* de Willy Corrêa de Oliveira  
Fonte: Coelho de Souza 2009, 62.

Na sequência, o compositor divide a orquestra e superpõe à obra de Beethoven, o tema da marcha fúnebre do primeiro movimento da 5a. *Sinfonia* de Mahler. Neste caso, existe uma relação de sentido que faz referência tanto à marcha fúnebre de Beethoven quanto a de

<sup>53</sup> Coelho de Souza exemplifica composições pós-modernas, no sentido de peças que “não apregoam a fundação de um novo idioleto [dialeto individual] musical. Ao contrário, servem-se de códigos estabelecidos, utilizados porém de uma maneira dúbia em relação à convenção original” (Coelho de Souza 2009, 54).

Mahler e que permite a associação entre elas, realizada por meio de justaposição. Coelho de Souza destaca que, apesar deste procedimento não ser uma invenção da pós-modernidade, a partir da década de 1960, a colagem de citações passou a ser “uma poética compartilhada por muito autores, em todos os continentes” (Coelho de Souza 2009, 63). Lembra ainda que temos na história da música a *Sinfonia* de Luciano Berio, composta em 1967-1968, como um exemplo que faz uso intensivo das citações, por meio de recortes e justaposições de trechos de obras de Mahler, Debussy, Ravel etc.

Outra categoria de Bloom explorada por Coelho de Souza é a *téssera* que, segundo este, seria a “complementação de um fragmento e sua antítese. O sucessor, lendo a obra de seu predecessor, retém um fragmento, mas usa-o com outro sentido, completa-o antiteticamente, como se o precursor não houvesse ido suficientemente longe” (Coelho de Souza 2009, 66). Neste caso há um empréstimo de fragmento mas com mudança de sentido. Coelho de Souza exemplifica esta categoria com uma obra sua, as *Quatro Cantigas del Rey D. Dinis*, que foi construída a partir da ária “Casta Diva” da ópera *Norma* de Bellini. Neste trecho, a personagem atinge o si bemol em *fortissimo*, antecipada pela nota lá (sensível) repetidas cinco vezes:

The image shows a musical score for the aria "Casta Diva" from the opera *Norma* by Bellini. It consists of two staves: a vocal line for Norma and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and includes the lyrics "vol-gi, a noi vol-gi, il bel sem-bian-te, il bel sem". The piano accompaniment is in bass clef and features a prominent bass line with repeated notes. Dynamic markings include "sempre cresc." and "ff".

Exemplo 4: Fragmento da ária “Casta Diva” da *Norma* de Bellini.  
Fonte: Coelho de Souza 2009, 67.

Na canção *Moiro d’Amor*, de Coelho de Souza, este trecho de Bellini é lembrado na forma de repetição de notas que também levam ao ponto culminante, mas diferentemente de Bellini, neste trecho a emoção é expandida “ao limite do desespero, enfatizada pelas apojaturas que subvertem o sentido do fragmento original” (Coelho de Souza 2009, 68):

The image shows a page of a musical score for the final of "Moio D' Amor" from "Quatro Cantigas del Rey D. Dinis de Coelho de Souza". The score is arranged in a standard orchestral format with eight staves. From top to bottom, the staves are: Oboe (Ob.), Trombone (Tbn.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Via.), Soprano (S.), Bass (B.), and Cello (Cb.). The vocal line (Soprano and Bass) includes the lyrics: "moio A - ai, A - ai, ma - dre, A - ai, ai, ma - dre, moio d'a - moio!". The score contains various musical notations such as dynamics (mf, mp, f, ff), articulation (pizz), and phrasing slurs.

Exemplo 5: Final de “Moio D’ Amor” das *Quatro Cantigas del Rey D. Dinis de Coelho de Souza*.  
 Fonte: Coelho de Souza 2009, 68.

Conforme Coelho de Souza, Bloom define a categoria *kenosis* como o “esvaziamento e ao mesmo tempo movimento de anulação e isolamento da imaginação. É uma defesa contra a repetição, uma aventura salvadora (mas também condenadora) na descontinuidade” (Bloom apud Coelho de Souza 2009, 68).

Coelho de Souza exemplifica esta categoria por meio da influência da obra *Ave Maria*, para coro, de Verdi, no movimento “O Enigma”, do seu ciclo de peças para coro e sons eletrônicos, *A Máquina do Mundo*, de 2005. Baseado na versão da *passacaglia* utilizada por Verdi, o compositor associa a sua peça a ideia de “escala enigmática” com a ideia de “enigma” relacionado ao poema, sobre o qual escreveu sua música. No exemplo a seguir, é possível observar a escala enigmática utilizada por Giuseppe Verdi (1813 - 1901) no baixo:



**Moderato** ♩ = 84

The image shows a musical score for the beginning of the Ave Maria by Verdi, arranged for a four-part choir. The score is in C major, 4/4 time, and marked 'Moderato' with a tempo of 84 beats per minute. The lyrics are in Latin. The score includes performance markings such as *p* (piano), *dim.* (diminuendo), *poco cresc.* (poco crescendo), *Scala enigmatica*, *ppp* (pianissimo), *dim. sempre*, and *morendo*. The lyrics are: 'A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus te - cum be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus a, A - ve A - ve'. The Bass part has a specific instruction: 'Scala enigmatica'.

Soprani  
Alti  
Tenori  
Bassi

A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus  
A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum,  
A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus  
Scala enigmatica

te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus  
be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus  
te - cum be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus  
a, A - ve A - ve

fruc - tus ven - tris tu i Je - sus.  
fruc - tus ven - tris tu - i Je - sus.  
fruc - ctus ven - tris tu - i Je - sus.  
Ma - ri - a.

Exemplo 6: Início da *Ave Maria* para coro de Verdi.  
Fonte: Choral Public Domain Library (<http://www.cpd.org>).

Coelho de Souza utilizou esta ideia em sua obra, mas de forma diferente: “A escala é estruturada em módulos simétricos, e portanto não é a mesma que Verdi utilizou, mas sempre um *papel equivalente* na composição da obra” (Coelho de Souza 2009, 71, grifo meu):

Andante (♩ = 66)

Soprano: a ver por den - tro o e - nig - ma do fu - tu - ro in - cu - rio - so fur - tou - se e o can - to -

Alto: a ver por den - tro por den - tro o e - nig - ma do fu - tu - ro in - cu - ri - o - so fur - tou - se e o can - to - chão

Tenore: a ver por den - tro por den - tro o e - nig - ma do fu - tu - ro in - cu - rio - so fur - tou - se e o can - to - chão

Baixo: a ver por den - tro o e - - - - nig - - - -

Soprano: chão do seu trem - do - vi - ver foi ru - mi - nan - do pe - la es - tra - da do - vi - ver de mi - nas só - brio chão à mí -

Alto: trem - do - vi - ver do seu trem - do - vi - ver foi ru - mi - nan - do pe - la es - tra - da de mi - nas só - brio chão

Tenore: do seu trem - do - vi - ver foi ru - mi - nan - do pe - la es - tra - da de mi - nas só - brio chão

Baixo: do seu trem - do - vi - ver foi ru - mi - nan - do pe - la es - tra - da de mi - nas só - brio chão

Exemplo 7: Início de “O Enigma” de *A Máquina do Mundo* para coro de Coelho de Souza.  
Fonte: Coelho de Souza 2009, 72.

O compositor entende que neste procedimento há um esvaziamento do sentido original da escala enigmática utilizada na obra de Verdi, pois “toma-se de empréstimo apenas a estrutura formal, o esquema abstrato e vazio do objeto citado, eliminando as referências diretas aos materiais da superfície tais como motivos, temas, melodias ou progressões harmônicas” (idem, 68).

Naturalmente, a influência ou a intertextualidade pressupõem uma relação entre sujeitos (neste caso entre Coelho de Souza e Verdi). Se considerarmos que esta relação seja dialógica, realizada entre enunciados constituídos com base em relações de sentidos, e que este dialogismo teria implicações estético-formais em uma obra de arte, Straus e Korsyn se aproximam do entendimento amplo de texto e da dialogia de Bakhtin. Por outro lado, esta forma de composição musical que remete a um “discurso outrem” é, segundo o musicólogo e compositor Edson Zampronha, fundamental na construção de sentido na obra.

Na música pós-moderna, as transferências realizadas e os deslocamentos sofridos pelas citações informam a estrutura a tal ponto que adquirem uma importância equivalente a elas na construção do sentido da obra. Mais ainda, elas podem superar a estrutura em importância quando se transformam no eixo central de construção dramática da obra, isto é, quando o eixo dramático da obra resulta de uma re-significação de uma citação. O eixo dramático e

retórico passa a estar centrado totalmente na citação. Esta forma de utilização das citações é particular à música mais recente. Torna-se um aspecto de grande relevância para a construção da música atual. E, mesmo citando a música de outros períodos da história da música, constitui um diferencial fundamental com relação à música do passado (Zampronha 2009, 171).

No entanto, Barbosa e Barrenechea não estabelecem diferenças entre *influência* e *intertextualidade*. Há limites entre um e outro conceito? Até que ponto a inserção de um determinado trecho de uma obra em outra implica na influência de um compositor sobre outro ou seria uma simples “citação literal”? Michael Klein pondera que *influência* implica em

uma intenção ou a colocação histórica de uma obra no seu tempo e na sua origem, enquanto que o segundo [intertextualidade] implica uma noção mais geral de cruzamento de textos que pode inclusive envolver uma reversão do sentido histórico (Klein 2005, 4).

Esta reversão do sentido histórico seria a atribuição de significado a uma obra, por meio de uma relação de sentido feita *a posteriori* de sua produção e que, de certa maneira, influencia o modo como a escutamos atualmente. Coelho de Souza cita o exemplo da música de Wagner que, após a segunda guerra mundial, foi associada ao nazismo – fato que influenciou a maneira que hoje a significamos (Coelho de Souza 2009, 57). Se considerarmos a narrativa histórica como cronológica e linear, as análises de sentido podem reverter o sentido (a direção) desta narrativa e até mesmo promover sua *descontinuidade* – o que não é estranho ao pensamento de Bakhtin:

Na teoria bakhtiniana, a *história* tem como noção central a possibilidade de visitar, refazer ou fazer de outra forma o que já está constituído. Só nosso nascimento físico não é suficiente para nos dizermos *sujeitos*-históricos; para sermos *sujeitos*-históricos é necessário um segundo nascimento, o *nascimento social*. É enquanto inseridos no contexto sócio-econômico de uma sociedade, que os indivíduos podem construir sua existência e, em decorrência, sua produtividade cultural. A *história* é, portanto, um fenômeno social, uma produção social, um *acontecimento* descontínuo comum a uma comunidade linguística. Descontínuo devido ao fato de que é a *linguagem* que cria e recria o mundo histórico e valorativo [...] Mais precisamente, a *história* é como o veículo de todo *signo* produzido, funcionando como a transportadora de *signos* ditos ao encontro de *signos* ainda não ditos. A cada novo acontecimento, a cada nova produção *ideológica* a *história* se recompõe, reescreve-se, atualiza-se. A grande percepção de Bakhtin é justamente de que a *história* não está estagnada, pronta, concluída, já dada, mas se re-materializa

no uso do *signo*<sup>54</sup>. É por isso que materialidade, nesse sentido preciso, não se contrapõe a descontinuidade (Covre; Nagai; Miotello 2013, 56, grifo no original).

Portanto, segundo Bakhtin, pode-se pensar não somente em uma abordagem intertextual histórico-linear em que a relação entre os sujeitos é antecessor-sucessor, como no caso dos estudos sobre influência. A abordagem pode ser descontínua e – como afirma Klein em seus estudos sobre intertextualidade – *transhistórica* (2005,12). Neste sentido, Klein radicaliza dizendo que se pode pensar até mesmo numa intertextualidade “aleatória”, isto é, “que vaga livremente através do tempo” (idem). Isto somente é possível se levarmos em conta, nas abordagens intertextuais, o empreendimento das relações de sentido (o que Bakhtin chama de compreensão criativa) e não a busca de significados fixos e acabados, determinados por um compositor solitário em sua atividade criadora, cujas verdadeiras intenções devem ser reveladas por meio de uma análise restrita à manipulação e às relações sonoras empreendidas por ele. Contudo, como se verá adiante, as análises intertextuais oscilam entre este tipo de abordagem – isto é, a comparação entre procedimentos formais realizados por um e outro compositor (análise estilística) – e aquela que amplia para questões histórico-contextuais em busca de novos sentidos e significados que podem ser emanados da obra a ser analisada.

Neste aspecto, é interessante notar que as análises musicais intertextuais herdaram da literatura não somente o conceito de intertextualidade, mas também a *imprecisão teórica* gerada pela divisão em tipos diferentes de abordagens. Tiphaine Samoyault, em sua obra *A Intertextualidade*, comenta sobre esta questão:

A imprecisão teórica que envolve a noção de intertextualidade, [...] deve-se à bipartição de seu sentido em duas direções distintas: uma torna-a um instrumento estilístico, linguístico mesmo, designando o mosaico de sentidos e de discursos anteriores, produzido por todos os enunciados (seu substrato); a outra torna-a uma noção poética, e a análise aí está mais estreitamente limitada à retomada de enunciados literários (por meio da citação, da alusão, do desvio, etc.). Essa bipartição corresponde mais ou menos à dicotomia na qual se mantém o conjunto do discurso literário, entre definições restritivas e muito formalizadas e definições extensivas de uso hermenêutico. (Samoyault 2008, 13-14).

<sup>54</sup> Para Bakhtin, tudo que é ideológico é signo e todo signo é ideológico, isto é, possui um significado e remete à algo fora dele mesmo. Para o Círculo de Bakhtin, a arte é uma produção ideológica. É uma realidade sógnica material que reflete e refrata outras realidades. Neste sentido, comporta as visões de mundo, crenças, etc. e os diferentes modos de interpretar a realidade. “Os signos somente emergem e podem existir dentro da interação social, adquirindo significação dentro de uma realidade material e concreta. Eles comportam em si índices de valores que espelham e constituem os sujeitos que os utilizam e a realidade social por onde circulam. [...] Podemos dizer que o signo se dá em uma encruzilhada tripartite e inseparável: uma parte de material, uma parte de materialidade sócio-histórica, e uma parte do meu ponto de vista” (Covre; Nagai; Miotello 2013, 93).

Samoyalt constata que este conceito surge no contexto do estruturalismo e dos estudos sobre a produção textual, porém, adquire diferentes definições ao migrar posteriormente para a poética. Com isso, a noção de intertextualidade

situa-se no cruzamento de práticas muito antigas (citação, pastiche, retomada de modelos...) e de teorias modernas do texto: o caráter recente do vocábulo, o fato de que seja uma questão importante das posições teóricas atuais, não deve mascarar a ideia que permite compreender e analisar uma característica maior da literatura, o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma; não um simples fenômeno entre outros, mas seu movimento principal. (Samoyault 2008, 14).

Cláudio Moller de Freitas utiliza o termo intertextualidade em música no sentido de procedimento poético fundado no conceito da linguística. O pesquisador ilustra este procedimento poético que pode ser constatado em música como, por exemplo,

na *Symphonie für Bläser: "Fröhliche Werkstatt"* [...], ele [Richard Strauss (1864-1949)] agradece a Mozart pelo feliz ofício de compositor que o acompanhou durante sua vida plena ("Den Manen des Göttlichen Mozart am Ende eines dankerfüllten Lebens") e o homenageia com uma composição escrita dentro dos padrões *mozartianos*. No quarto movimento, *A batalha*, de sua *Terceira Sinfonia*, intitulada *A Guerra*, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) transcreve o *Hino Nacional Brasileiro* na linha das madeiras, trompetes e cordas, enquanto a banda militar, reforçada pelos trombones da orquestra, toca *La Marseillaise* simultaneamente [...] estes exemplos demonstram o uso da *intertextualidade*, por sua vez, um processo linguístico, na música, uma linguagem "não-verbal" (Moller de Freitas 2008, 18-19, grifo no original).

Estes exemplos, no entendimento do círculo de Bakhtin, poderiam ser *discursos de outrem* (ou *discursos citados*) constatados em um dado discurso que foi mais ou menos dialogizado<sup>55</sup>. Quer dizer, um discurso no qual a alteridade pode ser constatada de forma *direta* ou *indireta*, sendo aqui entendida como aquela perante a qual o compositor se posiciona. No entanto, Moller de Freitas oscila entre uma abordagem "linguística" (*stricto sensu*) do conceito de intertextualidade, como um texto que remete a outros textos "*efetivamente* produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação" (2008, 24, grifo no original), e outra, com base na proposta interpretativa dialógica de Bakhtin, na qual há a correlação entre textos/enunciados e a reapreciação em um novo contexto (idem 2008, 25, 29-30). No entanto, são concepções de

<sup>55</sup> Este assunto é discutido na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, de Volochínov.

texto e dialogia muito diferentes e que são colocadas lado a lado sem maiores explicações. Como exemplo, levando em consideração procedimentos composicionais, Moller de Freitas contrapõe relações internas do texto musical entre melodias executadas pelos metais e madeiras. Entende este diálogo estrito como a relação dialógica entre textos e associa-os ao entendimento amplo concebido por Bakhtin (idem, 30).

A seguir apresento diferentes pesquisas fundadas na ideia de intertextualidade, com o objetivo de refletir sobre as relações dialógicas entre textos musicais e discutir as relações de alteridade no contexto do diálogo representado.

### **3.2 Procedimentos técnicos como parâmetros intertextuais**

Lucas de Paula Barbosa e Lúcia Barrenechea estudaram a influência da música de Chopin nas *Doze Valsas de Esquina* de Francisco Mignone. Os pesquisadores constroem um modelo teórico de análise musical para observação do fenômeno intertextual. Entendem que o estudo da influência em música pode auxiliar na interpretação de obras musicais. Sua ideia é verificar a influência da música de Chopin sobre a música de Mignone a partir do modelo de análise proposta por eles, com base nos elementos musicais relevantes ou característicos da escrita de Chopin e as peculiaridades da dinâmica musical dessa escrita. Esta influência é verificada por meio de procedimentos formais utilizados por um e outro compositor. Neste caso, a constatação da influência entre compositores pressupõe que a obra deva ser entendida como um “espaço formal relacional” (Barbosa e Barrenechea 2005, 39), em que a influência é um aspecto importante na criação musical. Este é um tipo de análise e interpretação da obra musical que leva em consideração obras de compositores antecessores àquele cuja obra se quer analisar. O objetivo é identificar algum material compositivo que possa ter sido reinterpretado ou “relido” pelo compositor e utilizado em sua obra. Obviamente, o que está implícito é um fenômeno *relacional* e que direciona todo encaminhamento metodológico da análise da obra.

A possibilidade da influência de um compositor (ou de sua obra) sobre outro implica em uma relação dialógica bakhtiniana. Há um posicionamento de um compositor perante outro, que se quer constatar por meio de determinados procedimentos formais. Este posicionamento singular faz com que o compositor se utilize do material compositivo, identificado na obra de seu antecessor, segundo uma visão própria, dando a este material um tratamento pessoal. Assim, se há influência, há também uma relação dialógica entre sujeitos

que pode ser mais ou menos evidenciada e constatada por meio do tratamento dado ao material compositivo. O tratamento dado ao material, se relacionado à época, ao lugar e a uma determinada tradição musical (ou esfera de ação artístico-musical) da qual participam os compositores envolvidos, pode ser entendido como resultado de um enunciado concreto (um posicionamento do compositor) que se realiza num texto musical.

Pode-se dizer que o conjunto de procedimentos realizados por um compositor, que deram origem a um texto musical (no seu todo ou em parte), é resultado de um posicionamento assumido com base numa compreensão que responde à obra (no todo ou em parte) daquele que o influenciou. Esta compreensão responsiva não está dissociada dos diferentes discursos que participam da atribuição de sentidos que constituem os diferentes enunciados (posicionamentos) de uma cadeia comunicativa, em uma determinada esfera de ação artístico-musical. Temos aqui Chopin e Francisco Mignone, dois compositores que, apesar de distantes no tempo, são parte de uma mesma tradição musical (música de concerto ocidental) e estão ligados, como compositores, a uma cadeia comunicativo-cultural que pode ser constatada em um determinado campo ou esfera de ação, o artístico-musical. No interior deste campo de ação, é possível identificar e categorizar posicionamentos que resultam em textos musicais com características formais gerais mais ou menos estáveis, as que caracterizam gêneros musicais, como a valsa, por exemplo. Se consideradas como *enunciados* propostos por Mignone, as *Valsas de Esquina* participam desta cadeia comunicativo-musical e se relacionam com estes posicionamentos. Por outro lado, as obras de Chopin podem ser entendidas como posicionamentos concretos na forma de textos musicais, cujos procedimentos formais eram reincidentes<sup>56</sup>, e que participam também desta cadeia comunicativa artístico-musical. Ao estudar a influência de Chopin sobre Mignone e entender a obra como um *espaço formal relacional* (idem, 39), Barbosa e Barrenechea confrontaram procedimentos de um e outro compositor relacionados ao material compositivo, o que possibilitou estudar o posicionamento de um em relação ao outro (a influência de Chopin sobre Mognone), considerando uma cadeia comunicativa artístico-musical em que ambos são participantes.

Segundo Bakhtin, estes procedimentos têm raízes num posicionamento do autor, assumido com base em uma relação de sentidos que ele estabelece de maneira dialógica com outros posicionamentos. O texto musical deixa de ser uma unidade autônoma para se tornar dependente da relação enunciativa. É um espaço no qual se evidenciam escolhas linguísticas e

---

<sup>56</sup> Para Bakhtin, na origem, o estilo é social, “pois este ganha forma e define seus limites na interlocução” (in Covre; Nagai; Miotello 2013, 40).

estilísticas, mas subordinadas a uma relação entre sujeitos. Nesta relação entre sujeitos, estes estão representados por meio dos seus discursos em uma determinada esfera de atividade em que estes são participantes. A esfera de atividade em que surgem as obras musicais de Mignone e Chopin (incluindo intérpretes, compositores, musicólogos, público, etc) tem a sua forma própria de produção, circulação e recepção dos discursos associados às obras destes compositores. É possível aos pesquisadores *postular* a influência de Chopin sobre Mignone e, com base em *dados* estético-formais textuais mais ou menos estáveis, advindos dos diferentes discursos que circulam nesta esfera de atividade e levantados em um conjunto de obras de Chopin, constatarem uma relação entre os procedimentos adotados por Mignone e aqueles adotados por Chopin. Aqui, pois, a relação do compositor com a alteridade é determinante no que diz respeito ao aspecto estético-formal da obra musical. Ao comparar procedimentos, os pesquisadores confrontam, em última instância, posicionamentos entre sujeitos. Neste caso, a alteridade é constatada por meio dos procedimentos relacionados ao uso do material compositivo. Ao considerar a obra como um espaço formal relacional, os pesquisadores identificam não somente a presença da alteridade na obra de Mignone, mas um dos *endereçamentos* possíveis de sua enunciação<sup>57</sup> musical: Chopin.

Assim, ao promover a relação entre diferentes enunciados participantes da cadeia comunicativo-musical em uma determinada esfera de ação, é possível estabelecer o diálogo entre sujeitos. Estudar a influência de um compositor/obra em outro/outra é buscar ou estabelecer uma relação dialógica entre eles. Porém, para Bakhtin, esta relação não está restrita à análise do material. Ela deve ser ampliada para as relações extramusicais como considerações históricas, sociais e etc. Barbosa e Barrenechea consideram aspectos históricos, mas dão destaque ao procedimento formal. Primeiramente e a fim de confirmar sua hipótese, estabelecem critérios para efetuar esta comparação. Um deles é a delimitação dos procedimentos formais utilizados por Chopin em sua obra para piano. Depois, criam uma ferramenta analítica para possibilitar sua análise, entendendo o texto musical como um objeto ou “todo” organizado. Para descrever os elementos internos destes textos musicais (*Valsas de Esquina*, de Mignone), partem do princípio de que os objetos sonoros presentes no texto musical são resultantes das “interações ordenadas entre sons individuais” (2005, 41). Essas interações ordenadas dão origem ao que chamam de entidades musicais elementares e compostas.

---

<sup>57</sup> Não há diferenciação entre enunciado e enunciação nas obras do Círculo de Bakhtin.



Na teorização proposta por Barbosa e Barrenechea, a *Entidade Musical Elementar* (EME) seria “a grandeza ordenadora ou a força interna que governa as interações entre os sons individuais gerando estruturas sonoras ou objetos sonoros estruturados” (idem, 42). Portanto, a EME tem a função de ordenar as interações entre os elementos no interior do texto musical e por isso são capazes de descrever a ordem interna do texto musical. A EME ordena as associações sonoras, por meio de *princípios*. Para os pesquisadores, “o conjunto de princípios inerentes a uma determinada estrutura sonora se constitui como parte de sua própria essência” (idem, 42). A este conjunto de princípios, os pesquisadores chamam de *sistema*, e está associado ao *quê* este sistema, que prevê interações, ordena: alturas, timbres, durações, intensidades, vozes e forma (entendida como uma *entidade musical elementar*). Sendo assim, Barbosa e Barrenechea, classificam as EMEs como:

- sistema de controle de alturas;
- sistema de interação de timbres;
- sistema de interação de durações e intensidades;
- sistema de interação de alturas;
- sistema de interação de vozes;
- forma.

Por outro lado, há também as *Entidades Musicais Compostas* (EMCs), que também descrevem estruturas internas do texto musical, mas de um outro ponto de vista. São entendidas como estruturas do movimento, isto é, são objetos dinâmicos provenientes das EMEs que se movem dentro da forma.

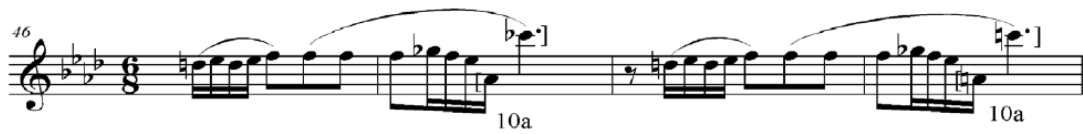
Com base numa abordagem estática (EMEs) e dinâmica<sup>58</sup> (EMCs), os pesquisadores analisam algumas obras para piano de Chopin e utilizam-se dos dados obtidos para investigar a influência de Chopin na música de Mignone. Um exemplo de como os pesquisadores associam as Entidades Musicais Elementares às Entidades Musicais Compostas e que pode auxiliar na discussão das questões que proponho neste trabalho é o do sistema de interação de vozes. No que tange à análise melódica (2005, 49-50), eles constatam, na obra de Chopin, o uso de saltos de oitava ou superiores a uma oitava, com o objetivo de valorizar as qualidades sonoras da melodia, o que indica um momento de grande dramaticidade musical.

---

<sup>58</sup> Segundo os autores, *dinâmica* aqui se refere “ao movimento musical, ou seja, à execução da escrita” (Barbosa e Barrenechea, 2005, 70).



Exemplo 8: Chopin, *Noturno* op. 9 n. 2, c. 1-4  
 Fonte: Barbosa e Barrenechea 2005, 49.



Exemplo 9: Chopin, *Balada* op. 52, c. 46-49  
 Fonte: Barbosa e Barrenechea 2005, 49.

Semelhantemente, na “5ª. Valsa de Esquina” e também na “3ª. Valsa”, Barbosa e Barrenechea identificam que Mignone utiliza os intervalos de oitava e de décima primeira nas mesmas circunstâncias que Chopin:



Exemplo 10: Mignone, *5ª. Valsa de Esquina*, c. 13-19  
 Fonte: Barbosa e Barrenechea 2005, 50.



Exemplo 11: Mignone, 3ª. *Valsa de Esquina*, c. 29-32  
 Fonte: Barbosa e Barrenechea 2005, 50.

Os pesquisadores entendem que, com relação a este procedimento composicional, Mignone ao se posicionar perante Chopin assume uma postura cuja realização sonora indica uma *imitação*, no sentido de que

Tanto a intenção quanto a ambientação sonoras são mantidas inalteradas, demonstrando que Mignone está mais preocupado em preservar a expressão musical utilizada por Chopin que introduzir algum sentido musical diferenciado a esse procedimento. Talvez Mignone estivesse, assim, querendo homenagear o grande mestre tão admirado por ele (Barbosa e Barrenechea 2005, 50).

Quanto ao sistema de interação de alturas, Barbosa e Barrenechea percebem na “8ª. Valsa de Esquina” de Mignone, uma “releitura” por meio da alteração da textura. Segundo os pesquisadores, Chopin, quando da elaboração das progressões harmônicas, conduz a harmonia por graus conjuntos (cromáticos ou não), o que entendem como uma característica marcante de sua escrita.

Exemplo 12: Chopin, *Valsa em mi menor* – publicação póstuma, c. 33-38.  
 Fonte: Barbosa e Barrenechea 2005, 53.

Exemplo 13: Chopin, *Prelúdio* op. 28 n. 19, c. 43-45.  
 Fonte: Barbosa e Barrenechea 2005, 53.

Para eles, Mignone relê este procedimento de Chopin na sua “8ª. Valsa de Esquina”. O compositor brasileiro constrói a progressão harmônica sobre graus cromáticos ascendentes, mas a elabora de maneira que as vozes interajam por meio de uma organização muito diferente em relação à textura anterior e posterior do discurso musical:

Exemplo 14: Mignone, 8ª. *Valsa de Esquina*, c. 13-17.  
 Fonte: Barbosa e Barrenechea 2005, 54.

Neste caso, o sistema de interação de vozes é utilizado para dar um caráter mais contrastante à progressão – diferentemente de Chopin, que mantém a mesma organização das vozes em compassos anteriores e posteriores, entendendo o trecho em progressão como um elemento de prolongamento do discurso musical e que privilegia a similaridade ao invés do contraste. Em contraposição a este procedimento, Mignone altera radicalmente a textura no momento da progressão, dando um sentido musical diferente daquele dado por Chopin.

Pensando em termos bakhtinianos e na ideia de alteridade, nos dois exemplos temos discurso de outrem ou discurso citado, que é resultado da relação entre dois posicionamentos, isto é, dois enunciados relacionados a dois sujeitos, situados numa época e lugar específicos e também numa esfera de atividade musical. Esta relação dialógica pode deixar evidências formais mais ou menos explicitadas. Conforme Gilberto de Castro, “as formas que utilizamos para nos reportarmos ou dialogarmos com as vozes alheias são ininterruptamente variáveis e plásticas, podendo deixar evidências formais mais ou menos explicitadas quando acontece o encontro entre vozes” (Castro 2014, 41).

Neste caso e *em relação à alteridade* (no caso Chopin), é possível constatar que na “palavra própria” de Mignone, está contida uma “palavra outra”. Se entendermos, conforme Bakhtin, o texto num sentido amplo e substituímos “palavra” por outro signo (o sonoro), temos, no trecho em questão, o discurso musical “próprio” de Mignone, fundado num discurso musical “outro”, de Chopin. No exemplo anterior, poderíamos dizer que, *em relação à alteridade*, o discurso musical do outro é trazido para o meu discurso sem alterações no sentido, o que, neste caso, os pesquisadores entendem como uma forma de Mignone homenagear Chopin.

Entretanto, para Barbosa e Barrenechea, ao considerar os elementos de construção musical característicos de um compositor em outro, deve-se levar em conta que estes elementos carregam também seu caráter expressivo. Assim, em uma abordagem intertextual na qual se evidencia uma relação de influência, para eles há a necessidade de se estabelecer parâmetros com relação ao aspecto expressivo em Chopin para que sejam considerados quando da interpretação das valsas de Mignone. Neste sentido, entendem que estudar algumas questões que auxiliam na concepção e realização da música de Chopin poderia ajudar a elaborar estes parâmetros e considerá-los quando na análise do caráter sonoro expressivo das valsas de Mignone.

A ideia seria construir uma performance que se aproxime da “interpretação ideal”, de modo expressar a “essência da obra musical” (2005, 60). Para isso, procuram distinguir os pontos que estruturam o movimento interno musical, isto é, os pontos para os quais o movimento musical parte ou é direcionado. Levando-se em consideração que há um ritmo interno, que é inerente à composição e que pode ser estruturado, associam o movimento sonoro a este ritmo interno. Com isso, viabilizam o estabelecimento de uma relação estreita entre este movimento e a estrutura rítmica da peça – o que torna importante a identificação dos grupamentos rítmicos que funcionam como pontos de apoio ou de repouso neste movimento.

Isto aponta para o *sistema de durações e intensidades* mencionado anteriormente e que pode auxiliar o intérprete na orientação em relação à direção do contínuo sonoro da obra.

Além disso, Barbosa e Barrenechea entendem que tanto o *sistema de interação de alturas* quanto o perfil mélico são importantes na configuração do movimento musical, pois são fundamentais para a construção dos grupamentos rítmicos. Para eles, somente uma análise conjunta destes fatores pode auxiliar na identificação do movimento interno da obra. É desta maneira que estabelecem a relação entre os grupamentos rítmicos e o que chamam de entidades musicais compostas<sup>59</sup>. Estas possuem um caráter dinâmico e “expressam o mover do musical” (2005, 61).

Considerando a *Balada op. 23* de Chopin, Barbosa e Barrenechea, selecionam um trecho e analisam as características rítmicas, identificando duas células motívic:



Exemplo 15: Chopin, *Balada op. 23*, c. 8-10 (características rítmicas).  
Fonte: Barbosa e Barrenechea 2005, 62.

Porém, para serem entendidas como duas *entidades orgânicas elementares*, seria necessário levar em consideração o perfil mélico e o tratamento harmônico, conforme pode ser constatado no trecho a seguir:

<sup>59</sup> Os pesquisadores classificam as entidades musicais compostas (EMC) como (p. 43-44): Entidades Orgânicas Elementares (EOEs): que são objetos de menor dimensão dentro da dinâmica do texto musical, tem um efeito rítmico-sonoro peculiar e podem ser isoladas em função de seu valor musical individual; Entidades Orgânicas Compostas (EOCs): são entidades derivadas da associação entre as EOEs. São mais complexas, pois têm um a identidade ou individualidade sonora mais ampla; Entidades Orgânicas Supracompostas (EOSs): são as entidades derivadas da associação entre as EOCs. São a interação e o desenvolvimento entre as EOCs que geram as seções, os movimentos e as obras.

The image shows a musical score for Chopin's Balada op. 23, c. 8-10. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff, both in 6/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is marked 'Piano' on the left. Below the bass staff, there is a harmonic analysis with Roman numerals and chord symbols: / V<sup>7</sup>6 / Im / Im6 / II<sup>7</sup>m5- /, with brackets underneath labeled 'EOE1' and 'EOE2'.

Exemplo 16: Chopin, *Balada* op. 23, c. 8-10 (entidades orgânicas elementares).  
 Fonte: Barbosa e Barrenechea 2005, 62.

Porém, segundo os pesquisadores, a análise estrutural, pura e simples, não é suficiente para se elaborar entidades orgânicas. Há que se levar em consideração os aspectos interpretativos relacionados à música romântica em geral e também a de Chopin. Consideram que, no caso de Chopin:

- todos os elementos da construção musical estão a serviço da concepção sonora da obra. Também a dinâmica é usada como elemento que visa evidenciar as qualidades sonoras;
- polifonia e fraseado em Chopin estão associados ao pedal de sustentação;
- a construção melódica em Chopin é inspirada na ópera italiana o que dá um caráter dramático à melodia. Assim, o executante deve imaginar que o piano está imitando a expressividade da voz humana.

Porém, relacionar a música de Chopin à música romântica em geral significa buscar uma compreensão da *singularidade* enunciativa de Chopin no contexto da *totalidade* dos enunciados mais ou menos estáveis que estão associados à música romântica. Significa compreender o que em Chopin, no seu uso dos elementos da linguagem musical, *desestabiliza* o conjunto mais ou menos *estável* de enunciados que participam da música romântica. Pois, cada enunciado deve ser visto como

uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo: ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-se como conhecidos, de certo modo os leva em conta. Porque o enunciado ocupa uma posição *definida* em uma dada esfera de comunicação, em uma dada questão, um dado assunto, etc. É impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições (Bakhtin 2003, 297, grifo no original).

A música romântica retrataria um conjunto de enunciados e seus tipos e também o uso que deles foi feito anteriormente no campo artístico musical e que são associados à esfera de atividade na qual circula a música clássica ocidental. O uso repetido destes enunciados dá a eles certa estabilidade. Enunciados relativamente estáveis também “se constituem como lugar

de emergência dos sentidos históricos das comunicações existentes em determinados contextos e com determinadas significações já socialmente consolidadas” (Covre; Nagai; Miotello 2013, 51). Barbosa e Barrenechea ao pesquisarem os aspectos interpretativos relacionados à música romântica em geral, buscam “significações já socialmente consolidadas” em relação à interpretação deste tipo de música. Ao levarem em consideração os aspectos interpretativos de Chopin e os compararem à música romântica geral, estão constatando em qual aspecto Chopin atualizou ou modificou a interpretação da música romântica. Em outras palavras: ao considerar a historicidade do sentido dado à interpretação da música romântica e também os tipos e formas de enunciados já relativamente estáveis acerca deste tipo de música, como se pode distinguir a contribuição de Chopin na instauração de novas formas e tipos de enunciados?

A relação entre música romântica e Mignone só é possível porque os pesquisadores entenderam as *Doze Valsas de Esquina*, isto é, a obra musical, como um *espaço formal relacional*. No entanto, necessitam elaborar seus *pressupostos teóricos* acerca do estilo de Chopin, para estabelecer uma *relação de significado* entre a música de Chopin e de Mignone. Ora, os pressupostos teóricos são *pressupostos* exatamente porque não são evidentes na partitura de Chopin. Com isso, para elaborar seus pressupostos, buscam outras fontes. Em contraste, para Bakhtin, o texto entendido como um conjunto coerente de signos (sonoros, no caso) está intrinsecamente ligado ao sujeito e às suas relações (ao sujeito relacional). Os signos carregam os “índices de valores que espelham e constituem os sujeitos que os utilizam e a realidade social por onde circulam” (Covre; Nagai; Miotello 2013, 93). Neste sentido, o signo é *inter-individual*, pois espelha sujeitos *em relação* com outros. Assim, quando confrontados dois textos musicais, não são os elementos formais ou os procedimentos técnicos que dialogam entre si, mas os sujeitos por trás deles. Um mesmo procedimento formal pode ser utilizado por motivos diferentes numa e noutra obra. A relação de sentidos que originou o engendramento das interações sonoras pode ser diferente em uma e outra composição, porém o tipo de interação sonora pode ser a mesma. Quem estabelece a relação de sentidos é o sujeito posicionado frente a outras vozes, isto é, a outro(s) sujeito(s) representado(s) por seus diferentes discursos conhecidos e valorados. Em última instância, pode-se dizer que, para a filosofia bakhtiniana, a obra não é um *espaço formal relacional* de identidades entre procedimentos formais, como entendem Barbosa e Barrenechea, mas sim um *espaço relacional de alteridades*, isto é, *de sujeitos em relação de alteridade*.

Os pesquisadores ambicionam construir uma interpretação das peças de Mignone que se aproxime da “ideal”. Porém, se há *pressupostos teóricos* acerca de Chopin, há um



momento de postulação, de relação de sentidos para que se estabeleça uma *relação de significado* entre a música de Chopin e de Mignone. Ou seja, estes pressupostos estão diretamente ligados à atribuição de significado às obras. Vê-se que o entendimento da obra como um *espaço formal relacional* não se exaure somente em relações formais com base em *dados* constatados nos limites da partitura. Há uma elaboração de pressupostos que não são dados, são *postulados*. Isto quer dizer que, em parte, a interpretação das peças de Mignone é postulada, numa relação de sentidos estabelecida pelo analista/intérprete. A outra parte é dada e pode ser constatada na partitura. Aquilo que é postulado pelo intérprete por meio das relações de sentido, auxilia no aprofundamento de sentidos relacionados à obra, assim como na atribuição de significados.

Para Barbosa e Barrenechea, os “pressupostos teóricos” (assim designados por eles) podem, por meio de uma abordagem intextual, auxiliar o intérprete da música de Mignone. Eles estabelecem então uma *relação de significado* entre a música de Chopin e Mignone quanto ao ambiente sonoro-expressivo. Para isto, constroem as estruturas de movimento constatadas na “8ª. Valsa de Esquina” de Mignone:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Below the notation, there are structural labels: EOE1, EOC1, EOE2, and EOS. The second system, starting at measure 5, shows a similar melodic and bass line. Below it, the labels are EOE1, EOC, and EOE2. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

Exemplo 17: Mignone, 8ª. *Valsa de Esquina*, c. 1-16 (entidades orgânicas elementares e compostas).  
Fonte: Barbosa e Barrenechea 2005, 64.

Após identificar os elementos orgânicos simples e compostos no trecho da 8ª. *Valsa de Esquina* de Mignone, constatam o que chamam de *identidade sonora* em Mignone, que é a

maneira como ele “manipula as entidades musicais elementares, os registros e as amplitudes” (Barbosa e Barrenechea 2005, 65), produzindo uma ambientação ou atmosfera sonora peculiar. Assim, ao identificar os pontos para os quais o movimento parte ou é direcionado, Barbosa e Barrenechea observam que, em Mignone, estes se encontram num registro médio, que tendem ao grave, além de explorar predominantemente acordes menores. Com isso, ao levar em consideração a harmonia somada à forma como as vozes interagem, pode-se identificar uma identidade sonora<sup>60</sup> que, graças às especificidades da construção mélica, lembra o ambiente sonoro-expressivo que pode ser constatado em algumas obras de Chopin, como no *Prelúdio* op. 28, n. 4, em Mi Menor citado anteriormente e na *Valsa* op. 64, n. 2 em dó# menor, conforme exemplo a seguir:

The image shows a musical score for Frédéric Chopin's Waltz op. 64 n. 2, measures 1-7. The score is for Piano and is in 3/4 time with a key signature of one sharp (D minor). It consists of two systems. The first system (measures 1-4) starts with a *mf* dynamic and ends with a *p* dynamic. The second system (measures 5-7) starts with a *mf* dynamic. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 18: Frédéric Chopin, *Valsa* op. 64 n. 2, c. 1-7.  
Fonte: Barbosa e Barrenechea 2005, 66.

Os pesquisadores consideram que a forma como Mignone manipula os elementos da construção musical, principalmente aqueles que são importantes na caracterização da identidade sonora, como o tratamento harmônico e o perfil mélico, pode ser relacionado, quanto ao ambiente sonoro-expressivo, ao *Prelúdio* op. 28, n. 4, em mi menor e à *Valsa* op. 64, n. 2 em dó# menor”, porque

<sup>60</sup> Barbosa e Barrenechea, identificam o trecho como sendo caracterizado por uma *sonoridade harmônico-menor acordal con duolo*. Justificam a expressão italiana *con duolo*, entendendo como pertinente para expressar o caráter musical de uma obra ou trecho dela (p. 71).

semelhante a Chopin, Mignone explora um ambiente musical carregado de melancolia, caracterizado pelo lirismo e pelo drama. Desta forma, esses exemplos confirmam os *pressupostos teóricos intertextuais que afirmam ser todo texto uma releitura de algo já dito, ou que o significado de um texto está na sua relação com outros textos*. Este aspecto é de grande valor para o intérprete, pois esta relação de significado serve para guiar o intérprete na execução das peças (Barbosa e Barrenechea 2005, 66, grifo meu).

Para os pesquisadores, os princípios que ordenam as interações sonoras são a *essência* da obra. Sem eles não há objeto sonoro. Além disso, entendem que este processo de interação entre sons individuais (e suas qualidades), no qual os sons entram em oposição uns com outros, “*necessariamente sempre acontece de acordo com um ‘formato’*” (Barbosa e Barrenechea 2005, 42, grifo meu).

Aqui surge uma noção que se aproxima das de forma arquitetônica e composicional de Bakhtin. A forma composicional é a forma já realizada e, portanto, *dada* e que pode ser constatada na partitura. Porém, esta forma composicional advém de um “formato”, de uma outra estabelecida sobre uma relação de sentidos que a determina: a forma arquitetônica. A forma arquitetônica é o momento *postulado* do ato estético-musical, por meio das relações de sentido que o autor estabelece durante a atividade estética e que implicam em relações de sentido que, dialogicamente, “enformam” o objeto estético. A forma arquitetônica é *realizada* no material e assume uma forma composicional, na qual podem ser constatadas as interações entre os sons individuais. A forma composicional é *dada*, uma vez que é a forma arquitetônica *já realizada* no material. No entanto, é no momento da postulação que são elaborados e determinados os princípios que determinarão a interação entre os sons individuais. Se, conforme Barbosa e Barrenechea, estes princípios são inerentes a uma estrutura sonora e se constituem como parte de sua própria essência, então é possível dizer que estes são parte do conteúdo da atividade estética, isto é, do objeto estético. Assim, e como dito anteriormente, o conteúdo da forma composicional é a forma do conteúdo da atividade estética realizada no material. Como vimos, os pesquisadores perceberam que há “um conjunto de princípios que é inerente a uma determinada estrutura” (um sistema, segundo eles) e que é parte da própria “essência” dessa estrutura. Este conjunto de princípios dá origem a interação entre sons individuais que *necessariamente* ocorre de acordo com um *formato*. Pode-se dizer que, no momento da postulação, o compositor estabelece relações de sentido com base nos discursos conhecidos e valorados, e elabora um conjunto de princípios, cuja organização dos elementos torna coerente a relação entre eles. A ideia de sistema sugere um conjunto no qual os elementos estabelecem uma relação entre si. Neste sentido, este conjunto pode ser entendido como um “todo” de

princípios organizados – diferentemente do conceito de texto musical adotado por Barbosa e Barrenechea como sendo um “todo” sonoro organizado. No entanto, há uma relação entre estes conjuntos coerentemente organizados. Nos dois casos há uma forma subjacente, porém de natureza diferenciada. Numa, ela contém princípios organizados que interagem entre si. Na outra, sons organizados que interagem entre si. Entre elas há o momento de *realização* destes princípios interagentes na forma de interação entre sons, isto é, este conjunto de princípios torna-se real, concreto, quando realizado no material sonoro. Há, portanto, uma relação entre formas de natureza diferente e que dá origem ao objeto sonoro, ou a obra em seu *aspecto objetal* (para utilizar um termo de Bakhtin). Este entendimento bakhtiniano, de como o conteúdo entra na forma, pode ser sugerido pela pesquisa de Barbosa e Barrenechea. Apesar da abordagem destes pesquisadores se ater aos procedimentos formais, eles mesmos reconhecem que há considerações elaboradas pelo compositor que transcendem a obra:

Deve ser entendido que os sistemas, ou seja, estas grandezas ordenadoras das interações entre os sons individuais *precedem e transcendem* a obra. O compositor se apropria deles, tornando-os como “guias” da construção musical. Neste sentido a releitura, principal aspecto da intertextualidade, pode ser concebida como a transformação ou alteração nos princípios constituintes dos sistemas. São estas alterações que fazem com que estruturas sonoras diferenciadas apareçam com o passar dos tempos. Em última análise, os sistemas são a expressão da genialidade musical humana, ou seja, sua enorme capacidade criativa de conformar os sons existentes na natureza em estruturas sonoras ordenadas (Barbosa e Barrenechea 2005, 70, grifo meu).

Barbosa e Barrenechea propõem as *entidades musicais* como ferramenta analítica na observação do fenômeno intertextual, porém reconhecem suas limitações (2005, 69). Foi com o intuito de conhecer um pouco das raízes da música de Mignone, que os pesquisadores “sobrepuseram” alguns elementos característicos (e/ou formativos) da música de Chopin nas *Doze Valsas de Esquina* para piano de Mignone. Reconhecem que a influência de Chopin sobre Mignone se dá principalmente no que, como dito anteriormente, Straus chama de *nível de ansiedade*<sup>61</sup> (com base em Bloom), isto é, aquele que evidencia o conflito gerado no compositor quando em contato com o trabalho de seus antecessores. Neste sentido Mignone, na maioria das vezes, relê e interpreta os procedimentos musicais de Chopin. Além disso, Barbosa e Barrenechea, por meio de suas análises intertextuais, concluem também que Chopin influenciou

---

<sup>61</sup> Para Korsyn, a influência como ansiedade “é a própria substância interna da criação musical” (apud Barbosa e Barrenechea 2009, 70).

Mignone nos aspectos interpretativos, mais especificamente no que diz respeito à execução das obras em termos de estilo e ambiente sonoro expressivo.

O posicionamento de Mignone frente a Chopin foi determinante em relação às escolhas realizadas pelo compositor brasileiro. Pode-se dizer que as *Doze Valsas de Esquina* são enunciados elaborados com base numa relação de sentidos estabelecida por Mignone em relação à alteridade. Obviamente é impossível determinar todos os diferentes sujeitos ou vozes perante as quais Mignone se posicionou para elaborar a sua obra. No entanto é exatamente esta possibilidade de se postular uma relação de alteridade que pode levar o analista a interpretações mais amplas e aprofundadas da obra.

De uma maneira distinta, Eugênio Lima de Souza em seu artigo “A Intertextualidade como fio condutor nos processos de criação e interpretação da *Sonatina para Violão* de José Alberto Kaplan” também se propõe a aplicar o que ele chama de “teoria da intertextualidade” no contexto musical. Lima de Souza (2006) busca demonstrar que a interpretação e a audição de uma obra, devido a seu caráter próprio, são, igualmente, processos intertextuais. No entanto, inicia seu argumento localizando a origem da intertextualidade em Bakhtin, entendendo-o, equivocadamente, como um “formalista russo<sup>62</sup>”. Ainda assim, o pesquisador acerta ao atribuir a Julia Kristeva a origem do termo *intertextualidade*.

Para desenvolver suas pesquisas, Lima de Souza interpreta o termo utilizado por Kristeva como aquele que “designa o processo de superposição de um ou vários textos em outro”, entendendo que “cada texto existe em relação a outros textos”, processo este que “pode acontecer de forma implícita ou explícita, consciente ou inconsciente, suposta ou efetiva” (Lima de Souza 2006, 27). Contudo, tem como referência principal o entendimento de Laurent Jenny de que “a intertextualidade não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente no nível do conteúdo formal da obra” (Jenny in Lima de Souza 2006, 32). Isto faz com que a abordagem de Lima de Souza dê destaque ao aspecto formal e à manipulação do material musical constatado num e transformado noutro texto. Assim, o pesquisador entende o *tema com variações* como um processo intertextual de destaque, pelo fato de um compositor apropriar-se de um tema de outrem e manipulá-lo, como aquele do *Capricho* no. 24 de Niccolò Paganini (1782-1840), que foi utilizado pelos compositores Franz Liszt (1811-1886), Johannes Brahms (1833-1897) e Sergei Rachmaninoff (1873-1943). No entanto, no sentido dado à intertextualidade por Lima de Souza, o compositor pode também

---

<sup>62</sup> Bakhtin era um crítico do formalismo russo.

reutilizar um material próprio. “A riqueza do trabalho irá depender de como ele irá manipular o material tomado, atualizando os elementos que lhe pareçam importante na estruturação de sua obra” (Lima de Souza 2006, 27). Há uma relação entre textos que é estabelecida intencionalmente no que tange aos procedimentos formais, porque sua análise parte de um texto musical de referência. Esta abordagem formal da manipulação de elementos musicais levará o pesquisador a representar graficamente procedimentos técnicos associados à execução da peça de Kaplan, e a relacioná-los com os processos intertextuais e estes com a interpretação musical da obra. Naturalmente, ao seguir nesta direção, procedimentos técnicos como as práticas de arranjo, orquestração, instrumentação, ambientação, paródia, transcrição, redução, etc, também são considerados, por ele, como processos intertextuais.

Assim como todas as pesquisas musicais aqui consideradas e entendidas como intertextuais, a análise de Lima de Souza tem suas raízes nos estudos literários. O pesquisador Wender Marcell Leite Souza (2012), em relação aos diferentes conceitos de intertextualidade na literatura, destaca Laurent Jenny – referência teórica principal de Lima de Souza – como sendo aquele que vê a intertextualidade como fundamental para a formação da literatura, partindo do princípio que somente é possível apreender o sentido e a estrutura de uma obra literária se a relacionarmos com os livros que, de alguma forma, serviram como referência. É nesta interrelação entre textos que se dá a apreensão do sentido. No entanto, Jenny afirma que isso somente poderá ser feito por alguém que tenha o domínio e a competência para “decifrar” a linguagem literária – competência esta adquirida pela prática da leitura (apud Leite Souza 2012, 25). Lima de Souza se orienta pelo entendimento do linguista, que entende que a intertextualidade prevê um “trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um *texto centralizador*, que detém o sentido” (Jenny *in* Leite Souza 2012, 26, grifo meu). Com isso, o pesquisador necessita definir um “texto de partida”, isto é, o texto a partir do qual se originará a “transformação” e resultará num intertexto, que é o novo texto, o texto transformado. Com esta estratégia, Lima de Souza estuda a importação dos diversos elementos provenientes da estrutura rítmica, melódica, formal, textual e tímbrica das obras dos compositores Francisco Mignone, Aylton Escobar e William Walton, como elementos integrantes de um novo texto musical de Kaplan.

Por outro lado, o pesquisador vê também uma intertextualidade musical com relação ao gênero, que ocorre quando, por exemplo, ao ouvirmos uma obra na forma sonata, estabelecemos uma comparação com outras obras do mesmo gênero. Isto é, a relação se dá entre um texto musical e a forma sonata como um todo. Esta ideia também está fundamentada em

Jenny, que entende que a intertextualidade condiciona o uso do código e também o conteúdo formal da obra e isso acontece com todos os textos

que deixam transparecer a sua relação com outros textos: imitação, paródia, citação, montagem, plágio, etc. A determinação intertextual da obra é então dupla: por exemplo, uma paródia relaciona-se em simultâneo com a obra que caricatura e com todas as obras parodísticas constitutivas do seu próprio gênero (Jenny *in* Lima Souza 2006, 32).

Com isso, Lima de Souza considera, para sua abordagem musical, a ideia de dupla intertextualidade. Além disso, diferencia intertextualidade de intratextualidade, designando por intratextualidade o caso em que o “texto de partida” e o intertexto pertencem ao mesmo autor. Em meio a tantas possibilidades de abordagem do termo, Lima de Souza conclui dizendo que

intertextualidade não é uma soma confusa e misteriosa de influências, mas um trabalho consciente de transformação e assimilação de vários textos. Quem interpreta está criando o seu próprio texto sonoro; quem ouve, formaliza, por sua vez, o seu texto através da sua visão da obra. Assim, em um texto musical, há uma convergência de vários textos: o do compositor, o do intérprete e o do ouvinte (Lima de Souza 2006, 43)<sup>63</sup>.

O que pode ser observado no artigo do pesquisador é que o termo intertextualidade, apesar de ser fundado nas ideias literárias de Jenny, em música se caracteriza como algo que tende ao genérico. Porém, Lima Souza trabalha com textos musicais “de partida” – identificados na obra de Mignone, Escobar e Walton – o que direciona seu trabalho analítico. Por outro lado, na ausência destes textos de partida já definidos, cria-se um problema para a sua identificação. Neste caso, há que se levantar dados extramusicais sobre a esfera de atividade em que o compositor atuava/atua, as condições de realização da obra “transformada” e a época e o lugar em que foi realizada, para que se chegue a um conjunto de textos musicais que poderiam ser, hipoteticamente, considerados “de partida”.

Comparando a pesquisa de Lima de Souza com a dos pesquisadores Barbosa e Barrenechea, estes partiram de uma hipótese de influência de um compositor (Chopin) em outro (Mignone) e desenvolveram uma ferramenta analítica por meio da qual pudessem validar suas conclusões. No caso de Lima de Souza, o “texto de partida” era dado. Não havia a necessidade de se levantar a hipótese de uma possível relação entre este e, como designa o pesquisador, o “texto transformado” ou “intertexto” (isto é, entre um compositor e outro). Bastava apenas

---

<sup>63</sup> Interessante é que, contrariamente a esta citação, no início de seu artigo, Lima de Souza afirma que a intertextualidade pode, inclusive, ocorrer de forma “inconsciente”.

constatar e evidenciar esta influência por meio da análise musical. Em outras palavras, ao prescindir do apuro e delimitação teóricos capazes de nortear metodologicamente a realização da análise musical para se comprovar uma hipótese de influência, o conceito de intertextualidade em Lima Souza tornou-se genérico, caracterizando-se como um caminho que pode dar em qualquer lugar – o que não se configura como uma rota segura. Porém, este norte surge por meio da substituição da hipótese de influência pela constatação de uma relação já dada, isto é, por meio de um texto musical de partida e a comparação baseada no estudo da manipulação dos elementos musicais realizadas por um e outro compositor em seus textos musicais. No caso de Barbosa e Barrenechea, o estudo e a análise das obras não prescindiram de informações extramusicais, apesar destas não terem sido levantadas de forma exaustiva.

Vejamos alguns exemplos de como Lima de Souza estabelece a relação entre um texto e outro. A obra analisada é a *Sonatina para Violão* de José Alberto Kaplan, com três movimentos – Allegro Enérgico, Seresta e Toccata – escrita em 1980 e dedicada ao violonista uruguaio Álvaro Perri.

No primeiro movimento, Allegro Enérgico, Lima de Souza sugere que a intertextualidade se daria apenas pelo gênero, isto é, pela forma sonata – visto que este primeiro movimento foi construído na forma de um *allegro* de sonata.

No segundo movimento da peça de Kaplan, “Seresta”, Lima de Souza constata uma intertextualidade entre este movimento e os textos da *Valsa de Esquina* no. 5 para piano, de Francisco Mignone e da *Seresta* para piano a quatro mãos, de Aylton Escobar.

Nos compassos 8 a 10 relacionados ao “texto de partida” de Aylton Escobar e, em seguida, o “texto transformado” referente aos compassos 8 a 10 do movimento “Seresta” de Kaplan:

Exemplo 19: Escobar, *Seresta* para piano a quatro mãos, c. 8-10.  
Fonte: Lima de Souza 2006, 34.





Exemplo 20: Kaplan, 2º. movimento “Seresta” da *Sonatina para Violão*, c. 8-10.  
 Fonte: Lima de Souza 2006, 35.

Na visão de Lima de Souza, Kaplan chegou a nota sol no compasso 9 utilizando as mesmas notas de Escobar (compassos 8 e 9), com exceção da nota dó #, substituída pelo fa bequadro, sem obedecer ao desenho da escala ascendente. Ao invés de Kaplan pontuar a nota sol, teria optado por acrescentar um si (semínima). Na sequência, Kaplan obedece à sequência melódica, porém modifica a divisão rítmica.

No compasso 63 do “texto de partida” de Escobar e o compasso 23 do “texto transformado” de Kaplan. Haveria no texto de Kaplan o aproveitamento das notas do texto de partida e também uma variação rítmica, pois a única coisa em comum, além da coincidência de algumas notas, seria a tresquiáltera no último tempo.

Exemplo 21: Escobar, *Seresta* para piano a quatro mãos, c. 63.  
 Fonte: Lima de Souza 2006, 37.

Exemplo 22: Kaplan, 2º. movimento “Seresta” da *Sonatina para Violão*, c. 23.  
 Fonte: Lima de Souza 2006, 37.

Lima de Souza entende o terceiro movimento, “Toccatina”, da peça de Kaplan, como um processo intra e intertextual, pois teve como textos de partida, respectivamente, o movimento de mesmo nome da *Suíte Mirim*, para piano, do próprio compositor e também a *Bagatela V*, do compositor inglês William Walton (1902-1983).

Logo nos compassos iniciais do movimento “Toccatina” da *Suíte Mirim* para piano e do movimento de mesmo nome da *Sonatina para Violão* de Kaplan é possível constatar, de forma evidente segundo Lima de Souza, um exemplo do que chama de “intratextualidade” entre as obras.

Exemplo 23: Kaplan, 4º. movimento “Toccatina” da *Suíte Mirim* para piano, c. 1-8.  
 Fonte: Lima de Souza 2006, 38.

**III. TOCCATINA**

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It is marked 'Introdução Lento' and 'Allegro'. A circled section of notes is marked with a forte dynamic 'f', and another circled section is marked with a fortissimo dynamic 'sf'. The bottom staff starts with a box containing the number '5', followed by a circled section of notes marked 'Lento' and '3', and another circled section marked 'Allegro' and 'harm. 8ª'. The music features various rhythmic patterns and dynamic markings.

Exemplo 24: Kaplan, 3º. movimento “Toccatina” da *Sonatina para Violão*, c. 1-8.  
 Fonte: Lima de Souza 2006, 38.

Os compassos 2 a 4 são iguais, à exceção de que no texto novo (texto transformado) é inserido um acorde (si bemol maior com 7ª. e 11ª.), no lugar de uma única nota (si bemol), como verificado no texto de partida. Este trecho, Lima de Souza entende como um exemplo de intratextualidade!

Ainda neste movimento, segundo o pesquisador, a intertextualidade entre Walton (texto de partida) e Kaplan (texto atualizado, novo ou transformado), pode ser observada nos seguintes trechos:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is marked 'Con slancio' and 'ff'. It features a circled section of notes. The bottom staff is marked 'v.' and also has a circled section of notes. The music consists of rhythmic patterns and dynamic markings.

Exemplo 25: Walton, *Bagatela V* para piano, c. 1-6.  
 Fonte: Lima de Souza 2006, 39.

Exemplo 26: Kaplan, 3º. movimento “Toccatina” da *Sonatina para Violão*, c. 9-14.

Fonte: Lima de Souza 2006, 39.

O pesquisador vê entre estes dois trechos uma semelhança no ritmo e na direção melódica. Constata também uma correspondência aparente entre os compassos 2 e 5 do texto de partida e os compassos 10 e 13 do intertexto. Nestes, observa-se um acorde que dá um caráter rítmico e percussivo. No texto de partida é possível notar um arpejo formado pelas mesmas notas do acorde, com a nota ré e a dó alteradas. Além disso, a nota ré (colcheia) foi substituída pela nota fá (mínima) na voz superior, nos dois compassos. Comparando os compassos 3 a 6 do texto de partida com os compassos 9 a 14 do texto atualizado (termo utilizado pelo pesquisador) e destacando a sobreposição das colcheias nas semicolcheias, foi possível a ele imaginar que as quatro semicolcheias do primeiro tempo (ré, sol, sol, sol) teriam sido transformadas como se fossem uma bordadura sobre a nota sol (sol, fa, sol, la).

Lima de Souza vai mais além e considera a execução técnica como uma realização intertextual que “dialoga” com o texto da obra. Para tanto, elabora “operadores de execução” que são sugestões de resoluções técnicas por meio de “procedimentos que fogem do padrão da execução violonística tradicional” (Lima de Souza 2006, 40). O pesquisador insere estes operadores dentro da visão intertextual por entender que, além de interferir no texto musical, podem ser utilizados em outras obras.

Outro tipo de interpretação dada à intertextualidade pode ser constatada nas pesquisas de Daniel Escudeiro, como em seu artigo “Intertextualidade Idiomática na Música: Apontamentos para um Conceito e Prática no Século XXI”.

Escudeiro parte de uma definição de Barbosa e Barrenechea para definir a “intertextualidade idiomática” como um tipo específico de escrita e modo de tratar “o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento” (Barbosa e

Barrenechea in Escudeiro 2012, 201). Segundo estes pesquisadores, a percepção deste idiomatismo está associada ao conhecimento da interação de timbres (fonte sonora), do registro (alturas) e das articulações do instrumento. Para aprofundar e elaborar a ideia de “intertextualidade idiomática”, Escudeiro estuda o idiomatismo na literatura para entender que seu significado não decorre exatamente da análise sintática de uma frase. Em música haveria um deslocamento de sentido que o aproximaria de outro resultado pela transferência da escrita de um a outro instrumento, pelas diferenças entre as possibilidades de execução. Com este deslocamento, o texto adquiriria um novo sentido. Como exemplo, Escudeiro constata a relação entre os efeitos da gaita em ré e o violino I das cordas na música *Lugar nenhum regional folk music*, de Túlio A. Santos.



Exemplo 27: Santos, trecho de *Lugar nenhum regional folk music*, efeitos (*bends*) da gaita em ré, c. 47-51.

Fonte: Escudeiro 2012, 203.



Exemplo 28: Santos, trecho de *Lugar nenhum regional folk music*, efeito (*bend*) no violino I, c. 52-54.

Fonte: Escudeiro 2012, 203.

A ideia é aproximar o efeito do violino do efeito da gaita na sua maneira de executar determinado trecho musical, como pode ser observado nos trechos das partituras acima.

Neste mesmo artigo, Escudeiro lembra que algumas peças para piano, quando transcritas para violão, soam melhor neste instrumento do que no piano, isto é, são mais “violonísticas”, pois parecem que funcionam melhor no violão do que no piano. Para o

pesquisador, este fato parece evidenciar que o idiomatismo pode carregar aspectos estético-culturais e serem “incorporados por outros instrumentos e vice-versa” (Escudeiro 2012, 205).

Outra possibilidade de dinâmica intertextual idiomática seria o que o pesquisador entende por *tradução* e que pode ser exemplificada neste depoimento do violonista Marcos Pereira:

Ao longo desses anos de convivência com o violão brasileiro, percebi a variedade de movimentos, tanto de mão direita quanto de mão esquerda, característicos do acompanhamento rítmico-harmônico dos diferentes tipos de canções populares e folclóricas [...] Paralelamente, notei que uma série de ritmos, praticados apenas por percussionistas, não possuíam tradução para a linguagem violonística. Diante disso, surgiu um forte desejo de registrar e adaptar essa rica e particular expressão (Pereira *in* Escudeiro 2012, 206).

Escudeiro descreve também outro tipo de intercâmbio idiomático nas obras de Villa-Lobos que é a utilização dos portamentos típicos do violoncelo e que o compositor leva para o violão:

(b) arraste do violão

(a) utilização da 5a. corda — letra A

Exemplo 29: Villa-Lobos, Prelúdio nº1, c.1-3.  
Fonte: Escudeiro 2012, 206.

Finalmente, o pesquisador classifica a intertextualidade idiomática sob duas perspectivas: como idiomática *pura* ou *estrita*, da ordem da sintaxe (e até certo ponto intransponíveis para outros instrumentos) e também como idiomática *expressiva*, isto é, de ordem semântica, de sentido – o que possibilita entendê-la como uma transposição poética. (Escudeiro 2012, 208).

Escudeiro conclui que a intertextualidade idiomática na música

estaria ligada a questões instrumentais, às suas formas de tratar e conduzir a “expressividade”, aos aspectos tímbricos e à linguagem musical, modal, tonal, pós-tonal, por exemplo, envolvidas na apresentação dos intertextos. Poder-se-ia permutar textos idiomáticos entre instrumentos diferentes, entre grupos instrumentais, sejam tipologias técnicas, expressivas, gestuais ou outras possibilidades (Escudeiro 2012, 208).

Em resumo, as pesquisas citadas até o momento dão destaque aos elementos formais, entendendo-os como dados que podem ser confrontados com o objetivo de se verificar a intertextualidade. Há nelas uma tendência a ver as obras de arte como objetos desvinculados de nossa percepção delas mesmas e de sua história ou de considerá-las uma expressão da subjetividade de seus criadores.

No entanto, além da intertextualidade restrita aos procedimentos técnicos ligados à manipulação do material, como a intertextualidade poderia levar-nos para questões extramusicais associadas ao texto musical?

### **3.3 Aspectos extramusicais como parâmetros intertextuais**

Para Bakhtin/ Voloshínov “a arte é também imanentemente social. O meio social extra artístico, a influenciar a arte desde o exterior, encontra nela uma resposta imediata e interna” (2011, 150). No entanto, segundo os autores, para aplicar corretamente a análise sociológica à teoria da arte, devem ser deixados de lado dois pontos de vista falsos (idem, 151) O primeiro é aquele em que o analista entende que seu campo de visão está delimitado pela própria obra de arte. Neste caso, tanto o criador quanto o contemplador permanecem fora do campo de visão – o que chamam de “fetichização de uma obra de arte enquanto objeto”. O segundo é aquele que se limita ao estudo da psique do criador ou do bem estar do contemplador. Neste caso, as vivências do autor e do ouvinte substituem a própria arte. Segundo Bakhtin/Voloshínov, ambos os pontos de vista erram ao tentar fazer passar a estrutura de uma parte separada do todo, pela estrutura da totalidade.

O artístico representa uma forma *especial da inter-relação do criador com os ouvintes, relação fixada em uma obra de arte*. Esta *comunicação artística* cresce sobre a base comum para todas as formas sociais, mas conserva, sem esforço, igual às demais formas sociais, sua singularidade: trata-se de um tipo especial de comunicação que possui uma forma própria, característica somente deste tipo (Bakhtin; Voloshínov 2011, 153, grifo no original).

Segundo o filósofo, há uma forma específica de comunicação social realizada e fixada no material de uma obra artístico-musical. “Uma obra artística tomada fora desta comunicação e independente dela, representa somente um objeto físico ou um exercício linguístico” (Bakhtin; Voloshínov 2011, 153). A interação estética se realiza plenamente “na criação da obra e nas suas constantes recriações, mediante a contemplação criativa conjunta” (idem,154). Assim, ao se entender a obra como resposta a um enunciado musical é possível pensar ou associar as pesquisas que envolvem a intertextualidade e que podem ser consideradas como um tipo de relação dialógica.

Por outro lado e, como visto anteriormente, o entendimento amplo do texto bakhtiniano leva-nos ao conjunto coerente de signos sonoros. Para Bakhtin o signo que constitui uma obra de arte é ideológico<sup>64</sup> e possui uma significação, um valor social. Qualquer corpo físico, segundo o filósofo, pode tornar-se signo na medida em que eles (os corpos físicos) podem ser percebidos como significativos (no sentido de que podem significar algo). Desta forma, eles não só existem como parte da realidade, mas refletem e refratam outra realidade. Isto é, tornam-se ideológicos. Neste sentido, as relações sonoras constatadas em uma determinada música podem ser entendidas como uma materialidade sónica ordenada de um modo específico<sup>65</sup>. Essa realidade refletida e refratada está associada a um tempo e a um lugar. No caso da música ocidental, é possível identificar diferentes organizações sonoras atreladas a diferentes momentos da história da música e que resultaram em músicas do tipo modal, tonal, atonal, etc – indícios de que música e contexto histórico de produção e recepção não estão dissociados.

Nikolaus Harnoncourt (1990), em seu livro *O Discurso dos Sons* destaca o fato de que a maneira de se fazer e escutar música se transformou radicalmente com o passar do tempo. O musicólogo faz uma análise da música barroca e clássica e também das questões relacionadas à execução historicamente informada deste tipo de repertório. Com base em Bakhtin, é possível também ter uma compreensão responsiva de um tipo de repertório associado a um determinado momento histórico. Desta forma, tanto o estudo da partitura como do contexto histórico em que ela foi composta participam na elaboração dos possíveis sentidos que podem ser atribuídos a partir de um distanciamento espaço-temporal, isto é, a partir do tempo e lugar em que o

---

<sup>64</sup> Essa terminologia aparece nos livros *Marxismo e a Filosofia da Linguagem*, de Volochínov e no livro *O Método Formal nos Estudos Literários*, de Medviédev, ambos amigos e participantes do círculo de estudos de Bakhtin.

<sup>65</sup> Mesmo quando este ordenamento prescinde da intencionalidade do autor, como no caso de algumas obras aleatórias. A forma musical concebida pelo autor pressupõe uma organização intencional, mesmo que seja em âmbito geral.



pesquisador se encontra em relação ao contexto de produção/execução original da obra musical. Essa compreensão responsiva gera um enunciado que será determinante na interpretação atribuída a este repertório ou esta música, teoricamente distante no tempo e no lugar. Com isso e na medida em que não é fixo (como entende Bakhtin), o *significado* dos signos sonoros e de suas relações podem ser atualizados. Isto pode ter implicações na notação musical<sup>66</sup>, pois esta também sofre alterações com o passar do tempo.

Harnoncourt destaca que é um erro entender que a notação atual relacionada ao caráter, ao tempo e à dinâmica tem o mesmo significado que antigamente (1990, 34). Além disso, não somente a própria notação pode mudar com o tempo de acordo com o que o compositor pretende anotar, mas também o entendimento do compositor sobre o que deve ser anotado na partitura. Segundo Harnoncourt, a notação da música anterior a 1800 deveria ser lida e interpretada de maneira diferente daquela que foi feita após 1800 (idem, 36, 37). Por exemplo, ao se tocar um adágio no século XVII e XVIII o músico deveria improvisar determinados ornamentos que corresponderiam eventualmente à expressão da peça. Este procedimento era comum, porém não era registrado em partitura – o que significa dizer que, sem um estudo do contexto de criação e execução das obras desse período, é praticamente impossível deduzir este procedimento partindo somente da partitura. Por isso, neste caso, uma postura dialógica e uma compreensão responsiva seriam fundamentais para “trazer à vida” uma obra distante no tempo.

Bakhtin diferencia o reconhecimento e identificação de elementos repetíveis do discurso da produção de sentidos dentro de textos irrepetíveis. No entanto, os dois aspectos se complementam. Para o filósofo, a explicação e a interpretação são empobrecedoras quando restritas aos elementos que são repetidos do texto. Os significados são encontrados quando se responde a uma pergunta. Como vimos antes, no caso de uma obra de arte, os significados são potencialmente infinitos e só podem ser atualizados quando entram em contato com outros significados: um significado é um elo entre significados. A ideia é que não exista um significado único – nem o primeiro e nem o último (Cassotti, 115). “Na vida histórica, esta cadeia continua infinitamente e, portanto, cada elo individual é renovado de novo e de novo, como se estivesse renascendo” (Bakhtin apud Cassotti, 115). O filósofo considera que o significado de uma obra não é fixo e que obras podem crescer em significado ao longo do tempo em função de seu potencial. Isto porque os recursos objetivamente utilizados em sua constituição se

---

<sup>66</sup> Aqui associada aos sons e suas interações representados graficamente para fins de execução musical.

desenvolveram durante anos e, portanto, contém potencial para serem desenvolvidos no futuro<sup>67</sup>.

Segundo Bakhtin, os valores sociais são refletidos e refratados pelos signos e, neste sentido, também pelo texto musical. Harnoncourt (1990) diz que a música barroca sofria a influência de uma organização hierárquica que poderia ser constatada em outros domínios da vida. Nas partituras das obras barrocas eram anotadas notas “nobres” e notas “comuns”, notas “boas” e notas “ruins” (p. 50) – o que significa um julgamento de valor *musical* que tem sua raiz em uma forma de organização *social* dada em um determinado momento histórico e que tem implicações na interação e organização sonoras estabelecidas pelo compositor e também na sua execução/interpretação.

Aqui temos, pois, a relação entre conhecimento, valor e sociedade – temas muito recorrentes nas pesquisas de Bakhtin. De alguma forma, as relações de sentido que o autor estabelece na elaboração do enunciado musical são expressas no texto musical. Este texto musical tem na sua notação gráfica a expressão dos significados atribuídos às relações sonoras fundamentadas no conhecimento e nos valores de uma sociedade em uma determinada época. Sendo assim, mesmo o registro gráfico-sonoro em partitura (comumente considerado o *dado* musical) nunca é suficiente para compreendê-lo no contexto de uma época. Harnoncourt parece ratificar o pensamento de Bakhtin ao entender que a escrita musical por si só não pode reviver a obra musical, mas somente fornecer alguns pontos de referência para que isso aconteça (1990, 63). Para Harnoncourt, há uma diferença entre levar em conta a partitura e a obra em si. Reviver uma partitura é muito mais que fazer “soar” apenas o que está escrito (*idem*, 62). Neste sentido, o aspecto “extramusical” pode fazer toda a diferença em uma interpretação de uma música distante no tempo. Na época de Bach, como hoje, o andamento correto era determinado também por fatores extramusicais, como o tamanho do coro e orquestra e a acústica do espaço, entre outras questões (*idem*, 71). Uma execução mais rápida ou mais lenta pode estar associada também a reverberação da sala e ao tamanho da orquestra – aspectos que a princípio não são

---

<sup>67</sup> “Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do *passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo.” (Bakhtin 2003, 410, grifo do autor). Sobre esta questão, um caso famoso em música foi o resgate das obras de Bach por Mendelsson, anos depois da morte de Bach.

indicados na partitura, pois fazem parte de um entendimento que implica em uma execução com melhor qualidade.

Assim, o entendimento da música como um conjunto de signos sonoros cujo significado não é fixo pode flexibilizar o conteúdo refletido e refratado por estes signos na medida em que é orientado pelo contexto. Levar em consideração ou pressupor este contexto é possibilitar uma compreensão capaz de responder aos sujeitos representados pelos diferentes discursos que participam da formação de sentidos que estão associados ao objeto musical. Isto quer dizer que, por si só, o desvendamento da complexidade técnica, constatada na manipulação do material sonoro e no estabelecimento das relações entre os sons, não diz muito sobre o enunciado musical elaborado pelo autor de maneira dialógica. Por este viés, a dimensão significativa das relações sonoras é *sempre* relacional e considerada *intra e extra textualmente*. Os textos musicais, considerados bakhtinianamente (como um conjunto coerente de signos), quando *interrelacionados*, podem evidenciar sentidos que emergem de uma relação que, em última instância, é dada por meio de enunciados oriundos de sujeitos que se encontram posicionados, responsivamente, uns perante outros. Assim, o sentido é mobilizado pela relação de alteridade.

O pesquisador Robson Poreli Moura Bueno, com base no conceito de intertextualidade cunhado por Julia Kristeva e considerado nas pesquisas de Michael Klein, verificou as relações intertextuais entre Alberto Nepomuceno e Saint-Saëns, procurando demonstrar como a obra *Antígone* de Saint-Saëns serviu como modelo composicional para a *Electre* de Alberto Nepomuceno. Levando em consideração os estudos de musicologia histórica e de intertextualidade, o pesquisador mescla análise formal das obras estudadas com considerações históricas e também outras pesquisas musicais realizadas sobre os compositores e suas obras. Com isso, sua análise não se restringe a uma abordagem comparativa estilístico-formal entre os compositores. Dados musicais e extramusicais são considerados para efeito de análise. Por meio da comparação entre os procedimentos formais de um e outro compositor, auxiliado por dados históricos, chega-se ao contexto cultural e teórico composicional no qual o compositor estava inserido quando na composição de *Electre*. Com isso, Moura Bueno pode apresentar o compositor brasileiro Alberto Nepomuceno como cosmopolita, superando antigas posições musicológicas que o classificavam de pré-nacionalista.

Para realizar seu intento, inicialmente Moura Bueno faz um breve estudo sobre *Electre*, situando Nepomuceno e sua obra no contexto histórico em torno do período de composição e estreia da peça – época em que o compositor residia em Paris, onde conheceu

Saint-Saëns. A obra foi composta por Nepomuceno a convite do professor Charles Chabault, que era catedrático de grego na Sorbonne e havia traduzido para o francês a tragédia *Electra*, de Sófocles. *Electre*, de Nepomuceno, teve sua estreia em 30 de maio de 1895, em Paris. Em agosto do mesmo ano, a obra também foi executada no Brasil, em razão do retorno do compositor ao seu país natal.

Num segundo momento, o pesquisador se pergunta com qual outra obra musical *Electre* poderia travar um diálogo intertextual. Em suas buscas, identificou semelhanças musicais da obra de Nepomuceno com a *Antigone*, de Saint-Saëns, composta em 1893. Comparando o prelúdio de *Electre* com o prólogo de *Antigone*, observa-se o mesmo tipo de textura monofônica. Outro dado importante é que o modalismo predomina em ambas as peças, assim como o coro em uníssono. Além disso, em ambas, as vozes são dobradas por instrumentos que são praticamente os mesmos: flauta, oboé, clarineta, harpa e cordas.

Um procedimento de Moura Bueno foi reduzir o início do primeiro coro da *Antigone* de Saint-Saëns a uma única linha melódica e a comparar com o início do prelúdio da *Electre* de Nepomuceno, encontrando vários pontos em comum, conforme se vê nos exemplos a seguir:

Saint-Saëns:

notas iguais

inversão intervalar

mesmos intervalos e motivos

Nepomuceno:

Exemplo 30: Saint-Saëns, *Antigone* e início do prelúdio da *Electre* de Nepomuceno: “algumas relações mais aparentes”.

Fonte: Moura Bueno 2012, 5.

Saint-Saëns:



Nepomuceno:



Exemplo 31: Saint-Saëns, *Antigone* e início do prelúdio da *Electre* de Nepomuceno: “conexão intervalar mais ampla”

Fonte: Moura Bueno 2012, 6.

Saint-Saëns:



Nepomuceno:



Exemplo 32: Saint-Saëns, *Antigone* e início do prelúdio da *Electre* de Nepomuceno: “exemplo de transformação motivica”.

Fonte: Moura Bueno 2012, 6.

Porém, o processo intertextual promovido por Moura Bueno não se reduz à abordagem analítico-estrutural. O pesquisador busca também informações que possam auxiliar e elucidar a relação entre os dois compositores de forma a conhecer melhor o “universo musical e teórico no qual o compositor brasileiro estava envolvido” (2012, 6). Entre outras (cf. Olin in Moura Bueno 2012, 6): na França, no final do século XIX, havia um interesse grande pela cultura grega; as tragédias de Eurípedes e Sófocles eram traduzidas e encenadas; havia conferências periódicas sobre o teatro grego; a música grega antiga era objeto de pesquisa, discussão e publicação em jornais. Além disso, constatou que o livro *História e teoria da música da antiguidade*, do compositor e teórico belga François-Auguste Gevaert, publicado em 1875-1888, forneceu um padrão de pesquisa para musicólogos – inclusive para Saint-Saëns, de

onde retirou suas referências como excertos musicais de Eurípedes, um hino de Píndaro e uma canção popular grega, conforme consta no prefácio de sua obra *Antigone*.

A soma destas informações revelou para Moura Bueno um pouco do “contexto cultural e teórico-composicional” (idem, 7) que Nepomuceno estava inserido na época da composição de *Electre*. Nesta época, Saint-Saëns era um compositor respeitado e influente e, para o pesquisador, isto é um dado importante se considerarmos outras pesquisas sobre a obra do compositor em questão, como aquelas realizadas por Rodolfo Coelho de Souza acerca das canções e da influência e intertextualidade na *Suíte Antiga* do compositor cearense, em que afirma que “Nepomuceno desenvolve sua música a partir dos dois paradigmas característicos do século XIX: o estudo de modelos formais abstratos e a imitação de obras primas dos grandes compositores” (Coelho de Souza in Moura Bueno 2012, 7). Coelho de Souza, em sua análise intertextual da *Suíte Antiga* de Nepomuceno, empreende um estudo que equilibra aspectos musicais e extramusicais, isto é, a análise dos elementos estáveis do texto musical com os aspectos contextuais de produção e recepção da obra.

Com base em Volochínov (2011, 156), pode-se dizer que, *entre outros aspectos*, o contexto extra musical da análise elaborada por Moura Bueno, contempla: 1) um horizonte espacial compartilhado por Nepomuceno e Saint-Saëns – Paris dos anos 1880/1890; 2) O conhecimento e compreensão comum da situação – as discussões sobre música grega nesta época; 3) a valoração compartilhada pelos dois desta situação – pode-se dizer que a estrutura formal dependeu em parte das supostas valorações compartilhadas sobre a música grega (monofonia, modalismo, coro em uníssono, vozes dobradas por instrumentos) e o prestígio de Saint-Saëns na Paris da época (como “referência” de compositor). Como indicado neste terceiro item, fica implícito que a valoração entra na obra por meio da forma. Obviamente, no momento da criação os compositores não estavam sob uma situação de comunicação discursiva imediata (como no caso do ritual dos *suyás*), porém isto não significa que estes três aspectos não foram compartilhados dentro da esfera de ação em que se encontravam os compositores. A dialogia para Bakhtin pode ocorrer inclusive entre sujeitos distantes no tempo e no espaço. No entanto, estes aspectos indicam “um horizonte espacial e semântico compartilhado pelos compositores” (idem) o qual, por um lado, implicou em procedimentos formais passíveis de serem constatados na obra musical, por outro, possibilitou também conceber Nepomuceno como um compositor cosmopolita. Portanto, uma análise musical com viés bakhtiniano deve colocar os sujeitos (compositores) em relação dialógica, na qual a situação em que se encontram é parte da composição semântica da enunciação manifestada na forma de um texto musical. No entanto,

como visto no exemplo de Moura Bueno, o social entra na obra de arte de forma objetiva – mesmo o *sub-entendido* é de conhecimento daqueles que pertencem a um mesmo horizonte social, considerando que este pode ser ampliado no espaço e no tempo:

*Existe o “sub-entendido” da família, da tribo, da nação, da classe social, dos dias, dos anos inteiros e inclusive de épocas totais. À medida que se amplia o horizonte geral e do grupo social que lhe corresponde, os aspectos subentendidos se tornam cada vez mais constantes (Volochínov 2011, 158, grifo no original).*

Entendida assim, a estrutura da obra musical é intrinsecamente um produto da interação social e, portanto, está sujeita a outras influências sociais de outras esferas de atividade da sociedade. Neste sentido, a técnica da forma está separada da sociologia somente de um modo abstrato (idem, 180). Existe um enfoque sociológico da estrutura artística e é por isso que, para Bakhtin, é impossível separar o sentido artístico de um procedimento formal.

### **3.4 A ideia de intertextualidade nas diferentes pesquisas sobre música**

Barbosa e Barrenechea desenvolveram uma ferramenta analítica baseada em procedimentos formais para verificar a influência de Chopin nas *Doze Valsas de Esquina* de Mignone porém esses pesquisadores entendem que a essência da obra está nos princípios que ordenam as interações sonoras. Isso quer dizer que as interações entre os sons constantes na partitura possuem tal configuração por conta de determinados princípios engendrados com base em relações de sentido, e que foram determinantes na atribuição de significados a estas interações sonoras, na forma que aparecem na obra. Para estes pesquisadores, sem estes princípios não há objeto sonoro. E aqui temos um exemplo da relação que Bakhtin estabelece entre objeto estético e o aspecto *objetal* da obra. Os princípios que possibilitaram o ordenamento das interações sonoras foram engendrados com base numa relação de sentidos postuladas pelo compositor durante a atividade estética. Os princípios engendrados participam portanto da elaboração da *forma arquitetônica* da obra. Segundo os pesquisadores, estes princípios constituem um sistema. Note-se que Piedade, em outra situação de comunicação discursiva, também constatou na música instrumental waujá princípios associados à “filosofia” ou modo de pensar desse grupo que poderia explicar determinados procedimentos

formais. Por outro lado, Barbosa e Barrenechea concluíram que o processo de interação entre os sons individuais sempre acontece, necessariamente, de acordo com um *formato*. Disto pode-se compreender, com base em Bakhtin, que aqui há uma relação entre formas: uma anterior, ainda não realizada no material, a *arquitetônica*, que precede a *composicional* que é teleológica e realizada no material (no caso, os sons). Para Barbosa e Barrenechea, estes sistemas constituídos por princípios são as grandezas ordenadoras das interações entre os sons e precedem e transcendem a obra. Aqui identifica-se, evidentemente, a ponte que liga as estruturas sonoras ordenadas à forma arquitetônica. Segundo os pesquisadores, estes sistemas expressam a capacidade criativa do homem de “conformar os sons existentes na natureza em estruturas sonoras ordenadas” (Barbosa e Barrenechea, 2009, 70). Considerando o sujeito relacional bakhtiniano, o compositor não faz isso sozinho, pois se posiciona em relação à alteridade.

Diferentemente, o processo intertextual foi a estratégia de Lima de Souza para a interpretação de um texto musical de modo a revelar a origem dos procedimentos técnicos utilizados por Kaplan – em contraste com Barbosa e Barrenechea, que buscavam uma execução “mais próxima possível da ideal”. No caso da análise empreendida por Lima de Souza, o que foi apresentado é uma relação de alteridade estabelecida entre Kaplan e os compositores Mignone, Walton e Escobar implicitamente presente num nível do conteúdo formal da obra, o que representa o entendimento de intertextualidade adotado pelo pesquisador. Aqui, o domínio e a competência do analista se associam à sua capacidade de comparar e propor relações formais e estruturais entre a obra de Kaplan e aquelas que serviram de referência para o trabalho do compositor. A alteridade aqui é apenas uma indicação de autoria que responde por uma organização sonora. A apreensão do sentido estaria na relação entre os procedimentos verificados em uma obra e aqueles constatados nas partituras “de partida”.

Se para Lima de Souza, a análise permanece no plano dos elementos abstratos presentes na obra, o que acontece na pesquisa de Moura Bueno é que a análise dos elementos abstratos (o aspecto dado) em *Electre* de Nepomuceno é enriquecida de sentido na medida em que se postulam as relações entre Saint-Saëns e o compositor brasileiro. São os aspectos dado (a partitura) e postulado (relação entre *Electre* e *Antigone*) e suas relações com uma esfera de atividade no interior de uma sociedade (que envolvem as atividades e pessoas afins – artistas e não artistas –, associadas à música de concerto e suas interfaces com outras áreas – literatura, teatro, história antiga, etc) que dão sentido à obra, o que possibilita, como visto anteriormente, uma *compreensão responsiva* da obra musical.



A diferença entre as duas análises é que, em Lima de Souza, a abordagem se limita ao aspecto abstrato da obra e, em Moura Bueno, a obra musical não está apartada da “vida” (para dizer de um modo bakhtiniano). Pelo contrário, “o meio social extra artístico, a influenciar a arte desde o exterior, encontra nela uma resposta imediata e interna” (Volochínov 2011, 150). A interpretação da obra não reduz os sujeitos em diálogo, posicionados uns em relação aos outros, a elementos formais abstratos. No primeiro caso reduz-se a análise ao nível da abstração – o que Bakhtin chama de teoricismo – e corre-se o risco de igualar sujeitos desiguais, isto é, fazer equivaler compositores com poéticas diferentes por meio de procedimentos iguais. Além disso, se considerarmos o compositor como um sujeito relacional que atua num contexto dialógico, qual é a relação de Kaplan com estes compositores? Qual a razão de Kaplan eleger determinados procedimentos efetuados por estes três compositores para subsidiar a elaboração de sua *Sonatina para Violão*? Com relação aos textos musicais de partida, é possível postular uma enunciação do compositor, isto é, um posicionamento em relação à alteridade? Quem ou o quê representaria esta alteridade? Pode-se dizer que, segundo Volochínov, na pesquisa de Lima de Souza, apesar da proposta intertextual, ocorre a “*fetichização de uma obra de arte enquanto objeto*” (Volochínov 2011, 151, grifo no original).

Ao se pressupor a dialogia e o compositor como um sujeito relacional posicionado perante outrem, este sujeito, por seu posicionamento singular, deveria passar a ter um rosto, uma voz inserida no contexto de seu ato cultural, de produção de sua obra – como pode ser constatado, por exemplo, na pesquisa de Moura Bueno. O texto musical, concebido como um fenômeno da comunicação cultural – pois nela se subentende um sujeito em relação dialógica com outro(s) – não pode ser interpretado e compreendido como um objeto centrado em si mesmo. Ao contrário, é necessário levar em consideração que há uma forma específica de comunicação social que é própria da música (que se realiza por meio de sons) e que está fixada na obra musical.

Os estudos aqui apresentados e que se denominam de intertextualidade na música oscilam entre uma abordagem mais ou menos estruturalista da obra, isto é, privilegiam mais ou menos o aspecto formal em relação aos aspectos extramusicais. Aqueles que foram aqui relatados parecem-me suficientes para exemplificar algumas das diferentes possibilidades de se apresentar a alteridade como estruturante do trabalho de criação musical.

## CONCLUSÃO: PARA UMA ESTÉTICA MUSICAL DA ALTERIDADE

Minha hipótese inicial era que a interação entre sujeitos, fundada no conceito de dialogismo de Bakhtin e na ideia de alteridade, pudesse ser aplicada à compreensão da música com base em outra perspectiva conceitual, isto é, reconhecendo-a como uma emergência de sentidos oriundos de diferentes discursos que participam de um enunciado musical. Adotar a filosofia de Bakhtin para subsidiar análises musicais significa promover um diálogo entre áreas de pesquisa que abordam diferentes aspectos da música, posicionando sujeitos que são apresentados em diálogo, com o objetivo de iluminar e evidenciar aspectos relacionados à alteridade na música. Foi, por isto, importante, face às diversas recepções que recebeu a obra de Bakhtin em nossa academia, procurar, em primeiro lugar, esclarecer o seu alcance teórico.

Além disso, ao considerar o sujeito como relacional e o ato de criação como aquele que contém os aspectos dado e postulado, é possível estabelecer relações de alteridade entre sujeitos, relações que não prescindem da análise formal, mas que podem ser ampliadas para outros tipos de abordagem e possibilitam a revelação de novos sentidos que estão associados às obras musicais, como sugerimos em nossa discussão dos trabalhos de Coelho de Souza e Moura Bueno sobre a obra de Alberto Nepomuceno. As relações de sentido estabelecidas por analistas, e que ultrapassam a abordagem técnica ou formal da obra, podem ser associadas ao aspecto postulado do ato de criação e interpretação de uma obra musical. Os procedimentos formais mais ou menos estáveis – e aqui entendo como aqueles possíveis de serem notados em partitura (com maior ou menor precisão), isto é, em que há uma fixação maior do texto – estariam associados ao aspecto *dado* do ato de criação musical ou até mesmo do ato musical inserido em um contexto de comunicação discursiva imediata (como no caso dos *suyás*), em que o que é fixo são as relações sociais em relação à música. Já o momento *postulado* estaria associado ao momento axiológico e dialógico no estabelecimento das relações de sentido e que vão orientar a forma musical. Este momento contempla as relações dialógicas do compositor com alteridade, o que inclui seu posicionamento perante as diferentes “vozes”, isto é, os sujeitos co-participantes da elaboração da obra musical, uma vez que os discursos que os representam sejam aceitos, rejeitados ou assimilados em parte pelo compositor.

Toda enunciação do sujeito é feita de “forma mediada, isto é, por meio de enunciações já expressadas que se colocam como modelos” (Ponzio 2012, 102). Dependendo do contexto de enunciação, estes modelos podem ser considerados como gêneros primários ou secundários e podem ser considerados na interpretação e análise musical. Conforme discutido

nos capítulos anteriores, tanto as pesquisas de antropologia musical, nas quais, geralmente, as músicas analisadas estão associadas ao gênero discursivo primário, quanto aquelas sobre intertextualidade na música, relacionadas a um repertório associado ao gênero discursivo secundário de Bakhtin, podem auxiliar no estudo das questões relacionadas ao contexto de elaboração musical, ao endereçamento e à alternância dos enunciados dos sujeitos envolvidos na atividade musical.

Ao entender o diálogo como lugar da constituição e manifestação do sujeito, passamos a discutir sua relação com a alteridade em música, a buscar uma compreensão que pudesse responder aos sujeitos envolvidos na atividade musical mediante diferentes posicionamentos (enunciados), postulados pelo interpretante e considerados dialogicamente uns em relação aos outros. Foi possível estudar as relações de alteridade entre o autor e as vozes sociais e individuais e as possíveis implicações formais advindas destas relações dialógicas. Neste sentido, e com base na pesquisa empreendida aqui, é possível sintetizar alguns tópicos que podem ser relevantes para uma abordagem musical fundada na filosofia da linguagem de Bakhtin e seu Círculo:

1) Bakhtin entende que a linguagem (entendida num conceito amplo) media nossa relação com a realidade e também com as pessoas. Considerar o *sujeito em relação a outro* num ato musical (associado ao gênero discursivo primário) ou uma atividade estética musical (de criação ou de recepção, associada ao gênero discursivo secundário) implica em definir como acontece e pode ser constatado este tipo de relação envolvendo a música. Considerar que a alteridade é constitutiva do sujeito significa atentar para as questões em que a alteridade pode revelar-se musicalmente por meio desta relação. Primeiramente, compreender que o compositor possui uma consciência individual que está baseada numa relação entre eu e o outro e emerge de uma determinada situação histórico-social. Assim, a música ou a *obra musical não é um objeto sonoro que existe independentemente da interação entre sujeitos*.

2) Na concepção de Bakhtin, a forma de interação entre sujeitos é dialógica. Mas sua concepção de diálogo vai além do senso comum. Para ele, o diálogo é também constitutivo do sujeito porque a relação com o outro interfere na organização e no estabelecimento das questões temporais, espaciais e valorativas. Os sujeitos estão envolvidos em atos comunicacionais. Assim, a *relação de alteridade cria um movimento dialógico e insere a música ou a obra musical numa rede de sentidos* da qual podem emergir diferentes posicionamentos (enunciados) do autor em relação à alteridade. Assim, os enunciados musicais são constituídos a partir de outros, pois cada enunciado é um posicionamento que responde a

alguém. É um elo real na cadeia de comunicação que se liga aos enunciados musicais que o precedem e que o sucedem;

3) Considerar sujeitos que participam dialogicamente de um ato musical<sup>68</sup> implica buscar *o aspecto comunicacional da música, isto é, entendê-la como elo de uma cadeia comunicacional que pode ser realizada em um contexto de comunicação discursiva imediata ou não*. A forma de comunicação discursiva da música é específica, isto é, tem características próprias que estão ligadas às condições de criação ou execução e também às suas bases materiais. Como é também um elo na cadeia de comunicação dialógica entre sujeitos, a música pode ser entendida como um enunciado, isto é, um posicionamento do autor perante a alteridade. Um posicionamento de quem enuncia com base em uma relação de sentidos e que responde a outrem diante do qual o sujeito se encontra posicionado.

4) *A obra musical entendida como um enunciado possui uma função organizadora em relação à situação extramusical*. Por meio da obra estabelece-se a ligação dos interlocutores a uma mesma situação. Se o conteúdo da atividade estética musical entra na obra por meio da forma musical, organizando-a, da mesma maneira, a relação entre os signos sonoros também organiza a situação extramusical dando-lhe um sentido, um valor. Os enunciados musicais incorporam outras vozes que podem ser mais ou menos evidenciadas na *forma composicional*. As relações intertextuais podem ser consideradas como maneiras externas e visíveis (audíveis) de mostrar outras vozes no discurso musical – ressaltando que, segundo Bakhtin, esta é uma concepção estreita do dialogismo, pois as relações dialógicas não se limitam ao aspecto estável da linguagem musical que pode ser observado na forma composicional. Mas não por isto menos importante, pois pode tornar visível (audível, no caso) o modo de funcionamento da linguagem musical com base na alteridade.

5) A apreensão do mundo para Bakhtin ocorre na unidade do ato, isto é, na junção entre seu aspecto processual (que é a realização concreta do ato, seu aqui e agora e seus agentes) e a organização do seu conteúdo, que é parte do seu resultado ou produto. *O conteúdo da atividade estético musical é o objeto estético que deve ser desvendado por meio da análise estética*. As pesquisas aqui estudadas sobre intertextualidade sugerem que este objeto estético pode ser informado com base em um conjunto de princípios elaborados, organizados e interativos entre si, gerados por meio de uma relação de sentidos em que se consideram os discursos conhecidos e valorados (como na pesquisa de Barbosa e Barrenechea). A forma do

---

<sup>68</sup> Entendido de forma ampla e em seus diferentes contextos de ocorrência.

objeto estético seria a forma arquitetônica que, quando realizada no material sonoro-musical, assume uma forma composicional, que dá o aspecto objetal à obra.

6) Pelo fato de um ato musical estar associado a um ato de comunicação, *deve-se levar em conta as situações concretas de interação entre sujeitos*. O contexto no qual está inserido o sujeito, de onde emanam as relações de valor e de conhecimento, é fundamental para a geração de sentidos que participarão do engendramento sonoro e que resultará em música. Este contexto pode ser constatado numa situação de comunicação discursiva imediata (como ocorre nos suyás) ou não (como ocorre nas pesquisas sobre intertextualidade). Mesmo numa situação onde os interlocutores não estão presentes, há que se pressupor, por meio de dados musicais e extra-musicais, o contexto das relações possíveis estabelecidas pelo sujeito. O contexto extra-musical se compõe de três aspectos, segundo as categorias de Volochínov: um horizonte parcial compartilhado; o conhecimento e a compreensão comum da situação compartilhada; e a valoração compartilhada. *A análise estritamente formal/estrutural é imprescindível, porém, insuficiente para determinar as características enunciativas em contextos comunicativos concretos*. Com isso, se considerarmos o pensamento de Bakhtin, a música, como parte desta cadeia comunicativa, assume características discursivas que a vincula a contextos situacionais e também linguísticos *concretos*.

7) O texto musical, entendido como um conjunto de signos sonoros coerentes, nunca esgota o seu sentido, visto que o signo sonoro e suas relações tem o caráter ideológico, isto é, reflete e refrata a realidade que o circunda. Para Bakhtin e seu círculo de estudos, essa realidade é social e percebida objetivamente. O conteúdo ideológico do signo depende da consciência do sujeito, que é concebida como vinculada a sociedade e a história. *O texto musical entendido como um conjunto coerente de signos sonoros só é concreto na sua ligação com contexto extra musical, pois nasce em uma determinada situação histórico-social com base num posicionamento perante a alteridade*. Exprime também um ponto de vista de um grupo social. No enunciado musical, em sua versão materializada em texto musical, exprime-se a atitude do compositor em relação aquilo que se fala e aquele de quem se fala.

8) Os elementos formais também podem ser entendidos como expressão das relações de valor e de conhecimento que são estabelecidos pelo sujeito na relação com a alteridade e impressos na música. *A seleção e organização dos elementos musicais podem estar relacionados à maneira e às condições em que a alteridade se apresenta ao sujeito*, tanto numa situação de comunicação discursiva imediata quanto mediada. As formas musicais estão

carregadas de sentido, cuja significação está associada intrinsecamente à maneira como se dá essa interação.

9) O signo sonoro e suas interações remetem a uma situação extra musical. Num contexto de comunicação discursiva imediata existe uma dependência maior da situação na qual se encontram os sujeitos em relação de alteridade. Neste caso, essa dependência se apresenta num grau máximo, diferentemente de uma situação em que as interações entre sujeitos não ocorre de forma presencial e imediata, como ocorre na atividade estética (de criação ou recepção), em relação a obras musicais. Nesta situação, pode-se dizer que exista um outro grau de dependência em relação à situação extramusical que é colocada ou postulada por quem participa da atividade estética. Porém este diálogo entre sujeito e alteridade se dá considerando os diferentes discursos conhecidos e valorados e as relações espaço-temporais, por meio das quais o compositor se posiciona e elabora o seu enunciado que se configura como uma obra musical. Portanto, *os signos sonoros e suas interações tem um valor que também é extramusical. Podem ser entendidos como a expressão de um enunciado que pressupõe uma relação de sentidos. Eles exprimem uma avaliação, uma orientação e uma tomada de posição.* Além disso, ele é o próprio objeto de avaliação. Como objeto de avaliação, ele é um dado que carrega significado. Se se pensar na materialidade deste signo sonoro, mesmo seu registro gráfico está carregado de valores que são extramusicais. Como visto nos exemplos de Harnoncourt, há certamente uma parte subtendida na partitura que é de natureza social e que está mais ou menos explícita.

10) O que pode ser observado nas pesquisas aqui comentadas é que a abordagem da música oscila entre a conteudística ou referencial e uma outra, de natureza formal ou estilística. Ambas as abordagens possuem uma abertura ao alheio, ao outro. O aspecto referencial está associado ao contexto comunicativo (imediato ou não) no qual estão inseridos os sujeitos. Por sua vez, o aspecto formal pode ser revelador do que o sujeito pretende em relação ao enunciado de outrem perante o qual se posiciona (entre outras possibilidades: no caso da *akia*, uma afirmação da singularidade do cantor em relação a outros cantores; com relação às *Valsas de Esquina*, uma referência estilística que Mignone busca em Chopin).

Assim, finalmente, uma estética musical da alteridade fundada na filosofia da linguagem de Bakhtin destaca os aspectos e valores constitutivos da obra musical, constatados por meio da relação dialógica (eu-outro) entre os diferentes sujeitos participantes da atividade estética, posicionados uns em relação a outros – isto é, por meio de uma relação de alteridade. Por este viés, a obra musical não é resultante da auto-expressão subjetiva e exclusiva do autor.

Mesmo considerando outro tipo de situação, em que o contexto de comunicação discursiva é imediato (como no caso dos *suyás*) – no qual a música realizada não se configuraria como obra musical no sentido da tradição ocidental europeia – segundo Bakhtin, todo discurso pressupõe um discurso outro, o que significa que todo discurso é manipulação do discurso alheio.

No caso da obra musical – que é um ato estético –, como se viu nas pesquisas comentadas aqui, é possível utilizar as relações e interações sonoras para reproduzir um estilo alheio, comentá-lo, citá-lo e até mesmo negá-lo. Neste caso, o compositor ou o analista se volta para os procedimentos formais como parâmetro de abordagem/diálogo com a alteridade. Com base em Bakhtin, seria eventualmente possível estudar como acontece e quais as diferentes formas de ocorrência da citação do “discurso” alheio em música ou mesmo a forma de se ouvir a música do outro.

É por tudo isto que Faraco (2011) diz que o que Bakhtin propõe é a inclusão do social, do histórico e do cultural no estético-formal. E assim, a filosofia da linguagem de Bakhtin pode auxiliar na delimitação de uma estética musical da alteridade, reveladora das relações dialógicas entre os diferentes sujeitos que participam da atividade musical de criação e recepção e que têm implicações de ordem estético-formais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, 5ª. ed.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins fontes, 2003, 4ª. ed.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec Editora, 2010b, 6ª. ed.

\_\_\_\_\_; DUVAKIN, V. *Mikhail Bakhtin em diálogo*. Tradução para o português feita por Daniela Miotello Mondardo, a partir da edição italiana (trad. Rosa Stella Cassotti, sendo curador Augusto Ponzio). São Carlos: Pedro & João Editores, 2012, 2ª. ed.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A Intertextualidade Musical como fenômeno. *Per musi: Revista de Performance Musical* – v.8, p.125 a 136, jul/dez 2003.

\_\_\_\_\_. A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas Doze Valsas de Esquina de Francisco Mignone. *Em Pauta*, Porto Alegre, v.16, n.26, p.37 – 72, jan. – jun. 2005.

BEZERRA, Paulo. *Prefácio*, in *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BRANDIST, Craig. *Repensando o Círculo de Bakhtin: novas perspectivas na historia intelectual*. Tradução de Helenice Gouvea e Rosemary H. Schettini. São Paulo: Contexto, 2012.

BRONCKART, Jean-Paul; BOTA, Cristian Bota. *Bakhtin desmascarado: história de um mentiroso, de uma fraude, de um delírio coletivo*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

CAMBRIA, Vincenzo. Música e alteridade. In: ARAUJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (Orgs.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008, p. 65-71.

CASSOTTI, Rosa Stella. *Music, Answerability, and Interpretation in Bakhtin's Circle: reading together M.M. Bakhtin, I.I. Sollertinsky, and M.V. Yudina* in Cronótopo e arredores: festschrift para Nikolay Pankov. Ufa: Vagant, 2011, 113-120 p.  
<http://nevmenandr.net/scientia/festschrift/cassotti.pdf>, acessado em 17/2/2015.

CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. *Dicionário de Estética*. Tradução de Abílio Queirós e José Jacinto Correia Serra. Lisboa: Edições 70, 1999.



CASTRO, Gilberto de. *Discurso citado e memória: ensaio bakhtiniano sobre “Infância” e “São Bernardo”*. Chapecó, PR: Argos, 2014.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Influência e intertextualidade na Suite Antiga de Alberto Nepomuceno. *Música em Perspectiva* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, vol. 1, n. 2, março, p. 53-82, 2008. Disponível em <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/musica/article/view/19503>> Acesso em 9 de dez. 2012.

\_\_\_\_\_. *Intertextualidade na música pós-moderna*. In: SEKEF, M.; ZAMPRONHA, E. (Orgs.). *Arte e cultura V: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009. p. 53-73.

COVRE, Aline Maria P. Manfrim; NAGAI, Eduardo Eide; MIOTELLO, Valdemir (Orgs.). *Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso (GEGe)*. São Paulo: Pedro & João Editores, 2 ed., 2013.

EMERSON, Caryl. *Os cem primeiros anos de Mikhail Bakhtin*. Tradução de Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

\_\_\_\_\_.; MORSON, Gary Saul. *Mikhail Bakhtin: Criação de uma prosaística*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

ESCUDEIRO, Daniel. Intertextualidade idiomática na música: apontamentos para um conceito e prática no século XXI. In: II Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música (SIMPOM). 2012, Rio de Janeiro. *Anais...* Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom>> Acesso em: 9 de dez. 2012.

FARACO, Carlos A. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011.

\_\_\_\_\_. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 95-111.

\_\_\_\_\_.; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: editora UFPR, 2007.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

FREIRE, Vanda Bellard. (Org.) *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FREITAS, Claudio Moller de. *Processos composicionais da obra coral-sinfônica ‘Fantasia sobre uma cantiga de ninar’ e da abertura sinfônica ‘As Enfibraturas do Ipiranga’*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27140/tde-05072009-225536/pt-br.php>> Acesso em 9 de dez. 2012.

GARCIA, José Alejos. A dialogic perspective on oral tradition. *Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v.1, n.2, dez/2012, p. 223-235.

GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Tradução para o espanhol de Carlos Thiebaut. Madrid: Visor, 1990.

\_\_\_\_\_. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Tradução Vítor Moura. Lisboa: Gradiva, 2006.

GRILLO, Sheila V. Esfera e campo. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008b, p. 133-160.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Tradução de Nicolino Simone Neto. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

KLEIN, Michael Leslie. *Intertextuality in western art music*. Bloomington, USA: Indiana University Press, 2005.

LEITE SOUZA, Wender Marcell. *Piedade, de José de Mesquita: uma costura de textos*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem). Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá. 110 f.

LIMA DE SOUZA, Eugênio. A intertextualidade como Fio Condutor nos Processos de Criação e Interpretação da Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan. *Claves*, João Pessoa, n.1, p. 26 -43, mai. 2006.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica à uma poética sociológica*. Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.

MENEZES BASTOS, Rafael Jose de. *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. 2. ed. Florianopolis, SC: UFSC, 1999.

MICHAELIS 2000: *moderno dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: *Reader's Digest*; São Paulo: Melhoramentos, 2000, 2 v.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do mbaraka: Musica e xamanismo guarani*. 2002. 277 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. 102 p.

MORIN, Edgar. *O método 1: a natureza da natureza*. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: Sulina, 2005, 2ª. Ed.

\_\_\_\_\_. *O método 4: as ideias habitat, vida, costumes, organização*. Tradução de Juremir Machado da Silva. 4. ed. Porto Alegre: Sulinas, 2005c.

MOURA BUENO, Robison Poreli. Nepomuceno e Saint-Saëns: relações intertextuais. In: I Jornada Discente do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2012, São Paulo. *Anais ...* Disponível em <[http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/jornada\\_discente/ppgmus/robison\\_poreli-mus\\_etno.pdf](http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/jornada_discente/ppgmus/robison_poreli-mus_etno.pdf)> Acesso em: 9 de dez. 2012.

OVERING, Joanna. O xamã como construtor de mundos: Nelson Goodman na Amazônia. *Revista Ideias*, Campinas, 1 (2): págs 81 a 118, jul/dez, 1994.

PETRACCA, Ricardo Mendonça. *A composição como metassistema musical: princípios e aplicação considerando-se o caminho dos nomes-almas guarani*. 2009. 106 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

PETRILLI, Susan. *Em outro lugar e de outro modo: filosofia da linguagem, crítica literária e teoria da tradução em, em torno e a partir de Bakhtin*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

PIEIDADE, Acácio. *Música Ye'pâ-masa: por uma antropologia da musica no Alto Rio Negro*. 1997. 217 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

\_\_\_\_\_. *O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. 2004. 254 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

PONZIO, Augusto. *La revolución bajtiniana: El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. Tradução de Mercedes Arriaga. Madrid: Ediciones Cátedra S. A., 1998.

\_\_\_\_\_. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. Coordenação de tradução Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2012.

\_\_\_\_\_. *No Círculo com Mikhail Bakhtin*. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello, Hélio M. Pajeú, Carlos A. Turati e Daniela M. Mondardo. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2013.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Rio de Janeiro: Aderaldo & Rothchild, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1991.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O discurso sobre a música: reflexos na educação musical. *Claves*, João Pessoa, n.2, p. 60-75, nov. 2006.

\_\_\_\_\_. A educação musical na perspectiva da linguagem: revendo concepções e procedimentos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 21, 44-52, mar. 2009.

SEEGER, Anthony. *Os Índios e Nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1980.

\_\_\_\_\_. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Chicago: University of Illinois, 2004.

SEIBERT, Carla Jean. *A performance musical como interação: dialogismo, significados e sucesso*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SEINCMAN, Eduardo. *Estética da comunicação musical*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-36.

\_\_\_\_\_. Estética da criação verbal. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 167-187.

TODOROV, Tzvetan. *Prefácio à edição francesa in Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe na enunciação*. Organização aos cuidados de Valdemir Miotello. São Carlos, SP: Pedro & João editores, 2011.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. São Paulo: Hucitec, 2012, 13<sup>a</sup>. ed.

\_\_\_\_\_. *A Construção da Enunciação e outros ensaios*. Organização, tradução e notas de João Wanderley Geraldi. São Carlos, SP: Pedro & João editores, 2013.

\_\_\_\_\_. *O freudismo: um esboço crítico*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2014, 2<sup>a</sup>. ed.

YAMPOLSCHI, Roseane. *Standing and conflating: a dialogic model for interdisciplinarity in composition*. 1997. Tese (Doctor of Musical Arts) – Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, Illinois.