

SERMÕES EM PALIMPSESTOS. CRIAÇÃO MUSICAL SOB A ÓTICA BAKHTINIANA

Felipe Vasconcellos¹ e Oíliam Lanna²

Resumo: O presente artigo articula os domínios musical e linguístico, a partir do dialogismo bakhtiniano. Através da imagem do palimpsesto, evocada pela obra *Sermões em palimpsestos*, de Felipe Vasconcelos, discutimos como a criação musical lida com a superposição de textos musicais. Concluímos que as propostas bakhtinianas são promissoras não somente para a análise musical, mas também para uma maneira de pensar a composição.

Palavras-chave: Composição musical; Dialogismo musical; Palimpsesto; Mikhail Bakhtin; Luciano Berio.

SERMÕES EM PALIMPSESTOS [*SERMONS IN PALIMPSESTS*]: *MUSICAL CREATION THROUGH A BAKHTINIAN VIEW*

Abstract: *This article articulates the musical and linguistic domains, based on Bakhtinian dialogism. Through the palimpsest image, invoked by the musical work *Sermões em palimpsestos* (Sermons on palimpsests) by Felipe Vasconcelos, we discuss how the musical creation deals with the overlapping of musical texts. We conclude that Bakhtinian*

¹Felipe Vasconcelos é graduado em Composição pela Escola de Música da UFMG. Possui mestrado em composição pela UFRGS e é doutor em Música pela UFMG. Compositor premiado no Brasil e no exterior. Atua como regente, arranjador e professor de música. Atualmente, é pós-doutor residente na UFMG. E-mail de contato: felipemendes21@gmail.com

²Oíliam Lanna é graduado em Composição pela Escola de Música da UFMG. Possui mestrado em Composição pela Universidade de Montréal e é doutor em Linguística - Análise do Discurso - pela Faculdade de Letras da UFMG, com estudos adicionais na Universidade de Genebra. É professor de Composição na Escola de Música da UFMG e desenvolve intensa atividade como compositor e como regente, atuando em repertório do Barroco ao contemporâneo. E-mail de contato: oiliamlanna@gmail.com

proposals are promising not only as musical analysis but also as a way of thinking about composition.

Keywords: *Musical composition; Musical dialogism; Palimpsest; Mikhail Bakhtin; Luciano Berio.*

SERMÕES EN PALIMPSESTOS: CREAÇÃO MUSICAL DESDE LA PERSPECTIVA BAKHTINIANA

Resumen: *El presente trabajo articula los dominios musical y lingüístico a partir del dialogismo bakhtiniano. Mediante la imagen del palimpsesto evocada por la obra *Sermões em palimpsestos*, de Felipe Vasconcelos, discutimos cómo la creación musical aborda la superposición de textos musicales. Concluimos que las propuestas bakhtinianas son prometedoras no solo para el análisis musical, sino también para una forma de concebir la composición.*

Palabras clave: *Composición musical; Dialogismo musical; Palimpsesto; Mikhail Bakhtin; Luciano Berio.*

1. Introdução

Sermões em Palimpsestos, para flauta e sons eletrônicos, de Felipe Vasconcelos, foi composta e estreada em 2019. Neste artigo, exploraremos a ideia do palimpsesto³, evocada pelo título desta peça, para elaborar uma visão geral da práxis composicional e da maneira como podemos abordar a música sob um paradigma relacional. Para isso, nos apoiaremos em estudos que investigam a inter-relação entre textos, sobretudo na noção de dialogismo desenvolvida por Mikhail Bakhtin.

A imagem do palimpsesto e as metáforas decorrentes dela têm atraído bastante a atenção de compositores, a exemplo de Iannis Xenakis (*Palimpsest*, 1979), Marc-

³ Os palimpsestos são manuscritos em pergaminhos ou papiros antigos que, após serem raspados, polidos ou mesmo lavados, eram reutilizados para abrigar um novo texto. Esse termo de origem grega significa “aquilo que se raspa para escrever de novo”. Muitos textos se perderam através desse processo de reaproveitamento. No entanto, principalmente em nossa era, com o avanço tecnológico, a recuperação de alguns textos ou trechos de textos apagados tem sido possível. Desta forma, em cada palimpsesto, pressupõe-se a sobreposição de dois ou mais textos, que podem ser vistos simultaneamente; textos sobre assuntos diferentes, semelhantes ou opostos, às vezes, em idiomas ou dialetos distintos.

André Dalbanvie (*Palimpsest*, 2002), George Benjamin (*Palimpsests I e II*, 2002), Ivan Fedele (*Palimpsest*, 2006) e Tatiana Catanzaro (*Palimpsest*, 2019). Sílvio Ferraz, a respeito de *Verônica Nadir* – para violoncelo e orquestra de cordas –, recorre à figura do palimpsesto para explicar o procedimento de *reescritura* ao afirmar (ao lado de William Teixeira) que a peça foi escrita como um tipo de partitura-palimpsesto dos motetos de Manoel Dias de Oliveira (FERRAZ; TEIXEIRA 2018, p.195).

A metáfora também foi interessante para a musicologia. Célistin Deliège (2003, p. 478) considera que o compositor Luciano Berio, indiretamente, parece sugerir a imagem do palimpsesto, segundo o qual não existem gestos isolados, tampouco separados cronologicamente, mas traços de uma convivência sincrônica e comunitária entre as obras musicais. De modo semelhante, Ian Thompson (2016), ao expor a diversidade de elementos presentes na *Sinfonia*, de Berio, conclui que o compositor cria um tipo de “palimpsesto sinfônico”.

Berio, por sua vez, defende a noção da música como texto, um “encontro de ideias e experiências” (BERIO, 2006, p.8). Para ele, a história da música é feita de “Textos (com ‘T’ maiúsculo e com as mais largas conotações musicais possíveis)” (BERIO, 2006, p.3). O fato de Berio destacar a inicial maiúscula em “Texto”, remete-nos diretamente à vertente linguística desenvolvida a partir das formulações de teóricos, tendo Bakhtin como precursor (BARROS, 2007, p.21). O pensamento bakhtiniano considera que a base de um texto, tanto para sua criação como para sua compreensão, está atrelada a um conjunto de outros textos com os quais dialoga e sobre os quais se constrói uma rede de referências e de sentidos entrecruzados. Esse pressuposto, erguido por Bakhtin, de que um texto só se completa na relação com outros textos, desencadeou uma série de propostas investigativas no campo da linguagem, como as teorias do texto desenvolvidas por Julia Kristeva, Roland Barthes, Umberto Eco, Gérard Genette entre outros. Embora não apareça na obra de Bakhtin, o termo *intertextualidade* “é introduzido como pertencente ao universo bakhtiniano por Julia Kristeva” (FIORIN, 2016, p. 51), para designar a constante interação entre textos. Aliando-se a Kristeva, outros teóricos, como Barthes, vão impulsionar a propagação e novas discussões em torno do conceito. Genette, mais próximo destes estudos, propõe na investigação literária o termo *transtextualidade* (do qual a intertextualidade seria uma forma específica) e se vale do conceito-metáfora do palimpsesto para desenvolver algumas de suas ideias e análises de certas relações textuais.

Berio conhecia com profundidade a obra de muitos desses e de outros teóricos da linguística. Recorrentemente citava teorias de Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, Barthes, tinha críticas pertinentes à semiologia aplicada à música. Era amigo

de Eco e, entre outros contatos, estudou, pelo menos uma parte da obra de Bakhtin de quem ele, por exemplo, toma a temática do *carnaval* (da *carnavalização*) para elucidar o pensamento composicional de sua obra *La vera storia*, um teatro musical sobre um texto de Italo Calvino (BERIO, 2006, p. 110).

2. Bakhtin e a música, reflexões transdisciplinares

Assim como Berio proporciona um trânsito suave entre a música e os estudos da linguagem, ao discutir com propriedade assuntos pertinentes à interseção entre esses domínios (BERIO, 2006, 2017), Bakhtin, favorece esse diálogo e nos parece o nome ideal para esse caminho de mão dupla, principalmente pelo assunto a ser discutido aqui: a sobreposição e inter-relação entre textos (sejam eles verbais ou musicais). De acordo com o musicólogo Kevin Korsyn (2001, p. 59), a ciência da música necessita e pode lançar mão das reflexões de Bakhtin como ferramenta eficiente para análise das “relações concretas entre enunciados musicais como um todo”.

Bakhtin, que lecionou Estética Musical e Filosofia da Arte no Conservatório Musical de Vitebsk (PETRACCA, 2018, p. 42), buscou na teoria musical analogias importantes para o seu pensamento filosófico, como o conceito de *romance polifônico* (cf. BAKHTIN, 2013). Ele encabeçou um grupo de estudos e discussões voltado às ciências humanas (com atenção especial às artes), que ficou conhecido como o Círculo de Bakhtin. Desta forma,

compreender o que se denomina pensamento bakhtiniano significa percorrer um caminho que envolve não apenas o indivíduo Bakhtin, mas um conjunto de intelectuais, cientistas e artistas que, especialmente nas décadas de 1920 e 1930, dialogaram em diferentes espaços políticos e sociais. (BRAIT, 2009, p.15).

No campo da música, em colaboração estreita com o grupo, estavam artistas importantes da União Soviética, como a pianista Marya Veniaminovna Yudina (1899-1970) e o regente e musicólogo Ivan Ivanovich Sollertinsky (1902-1944), que se tornou um dos líderes do grupo (PETRACCA, 2018, p. 42, CLARK; HOLQUIST, 2008).

A difusão das ideias de Bakhtin no Ocidente se deu após o ano de 1960, a partir de traduções de algumas de suas obras para as línguas francesa e inglesa. Não muito tempo depois, a filosofia bakhtiniana começou, ainda que sutilmente e dividida com outros pensadores de propostas afins ou afastadas, a penetrar a área musical. Jean-Jacques Nattiez, por exemplo, lembra que alguns movimentos sociais após a década de 1960, aderidos à perspectiva musical ou sob ela considerados, embasaram seus posicionamentos em um conjunto de autores que incluía o nome do filósofo russo:

Após a Guerra do Vietnã e as eras de Reagan e Thatcher, o Pós-modernismo musicológico foi construído filosoficamente, e em diferentes graus, conforme cada autor, sob influência de Bakhtin, Gadamer, Foucault, Derrida ou Lacan ou, para sermos mais exatos, de acordo com certos aspectos do pensamento de cada um deles (NATTIEZ, 2005, p. 43).

Os trabalhos em música que envolvem (com maior solidez) o pensamento bakhtiniano se multiplicaram no século XXI, tanto no exterior (KORSYN, 2001, CASSOTTI, 2011, JOHNSON, 2009 e GRITTEN, 2012 – são alguns exemplos) como no Brasil (LANNA, 2005, 2014, SCHROEDER; SCHROEDER, 2011, 2019, VASCONCELOS, 2020, FERREIRA, 2012 – são outras referências). Essa leitura de Bakhtin nos domínios musicais se soma a outras propostas de intercessão com os territórios linguísticos cujas fronteiras estão constantemente abertas ao intercâmbio de informações.

Rosa Stella Cassotti (2011), ao articular os escritos de Bakhtin, Yudina e Sollertinsky, conclui que o conceito de dialogismo pode ser aplicado a qualquer obra de arte, mesmo que seja um texto não-verbal. Além disso, ainda amparada por esses autores, ela pontua que o entendimento mais profundo da obra musical demanda uma contínua extrapolação das fronteiras musicais percorrendo os domínios da literatura, filosofia e outras artes.

3. O que vamos entender por “texto musical”

Para o pensador russo, “a ciência das artes (a musicologia, teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte)” e se efetiva em “textos sobre textos, pensamentos sobre pensamentos” (BAKHTIN, 2016, p. 71).

Bakhtin apresenta o texto sob duas perspectivas: de um lado seus elementos técnicos e o sistema da linguagem, que corresponde no texto a “tudo que pode ser repetido e reproduzido, tudo que pode ser dado fora de tal texto”; por outro lado, “[...] cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (a sua intenção em prol da qual ele foi criado)” (BAKHTIN, 2016, p. 74). De acordo com o filósofo (BAKHTIN, 2016, p. 75), esse segundo polo não está vinculado aos elementos (repetíveis) do sistema da língua, mas a outros textos singulares, a relações dialógicas que lhes são imanentes, “e só se revela numa situação e na cadeia dos outros textos”.

Dizendo de outra maneira, Bakhtin considera que a comunicação, independentemente da linguagem, se dá através de *enunciados*. Ele diferencia o enunciado (unidade da comunicação) das unidades da língua; estas são as orações e palavras, fora de uma situação comunicativa concreta, pertencentes unicamente a um

sistema. Os enunciados são irrepetíveis pois acontecem em condições únicas, possuem especificidades de tempo, espaço, contexto, autoria, interlocução. Além disso, o enunciado permite uma resposta, mesmo silenciosa como a simples compreensão ou o cumprimento de uma ordem; para Bakhtin (2016, p. 133), “o enunciado é o mínimo daquilo que se pode responder”; sendo assim, em um só tempo, todo enunciado “responde a algo e se orienta para uma resposta” (VOLÓCHINOV⁴, 2017, p. 184). Por outro lado, a palavra ou frase (do ponto de vista exclusivamente gramatical) são unidades da língua, não têm autor, elas não pertencem a ninguém e a ninguém se direcionam. São acrônicas. Desconhecemos suas origens e não é possível respondê-las.

O texto, para Bakhtin, é visto como enunciado, voltado para o “tripé pergunta-resposta-pergunta do outro” (BEZERRA, 2016, p. 165). Ele está envolto em uma cadeia que se retroalimenta (pois nenhum texto se extingue totalmente) ao mesmo tempo em que novos textos surgem. De dentro desse entendimento emerge o conceito de *dialogismo*, que diz respeito às relações que qualquer enunciado necessariamente mantém com outros enunciados, desde os já ditos (passados) até aqueles que ainda serão proferidos.

Levando tudo isso em consideração, o texto – como enunciado – pode ser constituído por uma única palavra ou um sem-número delas (do simples “oi” de um cumprimento corriqueiro entre duas pessoas a um romance em vários volumes, por exemplo). Por conseguinte, a concepção de texto musical (ou enunciado musical) pode abarcar tanto uma obra inteira (desde um teatro musical de Berio a uma miniatura, como uma das *Douze Notations* de Boulez) até partes de uma peça (uma frase, um acorde, um gesto, ou mesmo uma nota), desde que se possa compreendê-lo em algum nível, tomar uma posição responsiva em relação a ele e perceber sua orientação em relação a outros textos musicais.

A mesma dualidade que se apresenta no texto verbal – entre matéria de um sistema de linguagem (palavras, oração, grupo de palavras) e sua efetiva atuação no mundo (enunciado) – pode ser observada na linguagem musical. O texto musical tem seu polo de elementos repetíveis do sistema (timbres, notas, acordes, encadeamentos etc.), mas sua interpretação holística deve acontecer mediante à observação também de sua incidência comunicativa – isto é, suportada pelo tripé pergunta-resposta-pergunta da dinâmica interacional da música.

⁴ Valentin Volóchinov foi membro atuante do Círculo de Bakhtin como linguista e crítico de música, arte e literatura.

Oiliam Lanna (2014, p. 14) formula que a dimensão dialógica da linguagem pode iluminar enfoques diversos da obra musical. Em uma atividade analítica, por exemplo, as relações dialógicas apreendidas de uma obra podem confrontar estruturas composicionais de outras obras, próximas ou distantes em termos de linguagem e estilo. Silvia Nassif Schroeder e Jorge Luiz Schroeder enfatizam o quanto o dialogismo está presente no funcionamento da música e afirmam que também “os enunciados musicais são sempre respostas a outros enunciados que vieram antes e que, em algum momento, receberão respostas através de outros enunciados que virão depois” (2019, p. 9).

Parafraseando Bakhtin (2016, p. 106), podemos dizer que a obra musical (como enunciado) quer ser ouvida, entendida, respondida e mais uma vez responder à resposta, em uma sucessão *ad infinitum*. Muito próximo dessa proposição, já nos domínios musicais, Berio (1992) argumenta que “a obra ‘concluída’ é o ritual e o comentário de algo que o precedeu, de algo que o seguirá, como uma pergunta que não provoca uma resposta, mas um comentário e outra pergunta”. Como podemos depreender, as reflexões de Berio e de Bakhtin alinham-se pela compreensão da dimensão dialógica inerente à cadeia de enunciados (textos), sejam eles pertencentes aos domínios verbais ou musicais.

4. *Tabula rasa* ou palimpsesto?

A sobreposição de textos/enunciados que acontece na comunicação discursiva leva-nos à ideia do palimpsesto uma vez que diversos textos coabitam em um mesmo espaço. Genette, teórico e crítico literário, utilizou de forma recorrente a metáfora do palimpsesto em seus estudos. Apesar de estar ligado a teóricos do texto, como Kristeva e Barthes, ele desenvolveu sua própria abordagem para análise literária. Na abertura de seu livro – *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010)⁵ –, Genette escreve: “no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação” (GENETTE, 2010, p. 7).

Essa duplicidade do objeto, na ordem das relações textuais, pode ser ilustrada pela velha imagem do palimpsesto, na qual vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência. Pastiche e paródia, como já se disse, “designam a literatura como

⁵ *Palimpsests: la littérature au second degré*. Originalmente publicado em 1982.

palimpsesto”: é o que se deve entender mais genericamente de todo hipertexto (GENETTE, 2010, p. 144).

Genette dá uma interpretação mais específica ao palimpsesto ao associá-lo à sua concepção de *hipertextualidade*. A hipertextualidade, um dos cinco casos de *transtextualidade*⁶ descritos por ele, refere-se à relação que une um texto B (que ele chama hipertexto) a um texto A (que ele chama hipotexto) (GENETTE, 2010, p. 18).

A abordagem dialógica de Bakhtin, no entanto, diferentemente da hipertextualidade de Genette, engloba tanto as obras literárias como as conversas do cotidiano, os discursos políticos ou as obras de arte não-verbais (como a música), e também considera a relação entre os sujeitos (indivíduos) envolvidos, o que não é propriamente o foco do teórico francês⁷. No dialogismo bakhtiniano, supõe-se que toda obra, de alguma forma, contém aspectos transformadores e imitadores de obras precedentes. É o que Fiorin (2016) denomina *dialogismo constitutivo* da linguagem. Os casos de paródia e pastiches, mencionados por Genette, têm uma designação específica para Bakhtin – são discursos *bivocais* –, que podem ser compreendidos como *dialogismo mostrado* (FIORIN, 2016). Outra diferença é que, para Bakhtin, os enunciados encontram-se em uma dinâmica de co-dependência, pois os novos textos também são capazes de interferir nos antigos e mudar substancialmente sua apreensão. Ou seja, o enunciado atual pode ser transformado no futuro, mas também pode interferir na apreensão de um enunciado antigo (VASCONCELOS, 2020).

Para a nossa utilização da imagem do palimpsesto relacionada ao dialogismo em música – que se ampliará a alguns comentários sobre a peça *Sermões em palimpsestos* mais adiante –, abraçamos, mais uma vez, a visão de Berio que, para nós, se enlaça muito bem às propostas bakhtinianas:

Um texto é sempre uma pluralidade de textos. Grandes obras invariavelmente incluem um número incalculável de outros textos, nem sempre identificáveis na superfície – uma multiplicidade de fontes, citações e precursores mais ou menos ocultos que foram assimilados, nem sempre em um nível consciente, pelo próprio autor (BERIO, 2006, p. 126)⁸.

⁶ Transtextualidade é o termo global cunhado por Genette para designar os diversos tipos de interpenetração e inter-relação entre textos literários. Genette descreve cinco tipos de relações transtextuais: *intertextualidade*, *paratextualidade*, *hipertextualidade*, *metatextualidade*, *arquitextualidade*. (cf. GENETTE, 2010).

⁷ Vale registrar o trabalho de Gustavo Penha (2010) – *Reescrituras na música dos séculos XX e XXI* – que faz um estudo da possível transposição à música da transtextualidade de Genette.

⁸A text is always a plurality of texts. Great works invariably subsume an incalculable number of other texts, not always identifiable on the surface – a multitude of sources, quotation, and more or less hidden precursors the have been assimilated, not always on a conscious level, by author himself (BERIO, 2006, p. 126).

É nesse sentido que aqui se considera a analogia com o palimpsesto. O texto musical deixa entrever uma porção de outros textos, anteriores: textos semelhantes, diferentes ou discordantes, que os compositores consideraram ou com os quais inconscientemente dialogaram durante a criação e que estão mais ou menos evidentes na obra finalizada. Ademais, os textos musicais também são direcionados e buscam por respostas que podem ser novas obras musicais, novos comentários, novos textos, ou, simplesmente, sua compreensão/apreciação silenciosa. A baixa eficácia do processo de remoção de textos anteriormente presentes em um pergaminho antes de reaproveitá-lo caracteriza a dinâmica real da linguagem, que não extingue textos anteriores e é edificada sobre as palavras de outrem. Evidentemente, na prática antiga, muitos pergaminhos foram reutilizados sem um conhecimento ou estudo prévio dos textos apagados, de modo que o autor mais recente desconhecia qualquer conexão entre o seu texto e aqueles retirados de antemão. De modo semelhante, na concepção de dialogismo, muitas relações também escapam à análise e, como afirma Berio, nem sempre estão em um nível consciente para o compositor no momento de sua criação. Ainda assim, o estudo dialógico prevê que mesmo os textos surgidos em situações e momentos históricos específicos não deixam de “tocar os milhares de fios dialógicos” que unem os mais diversos enunciados (BAKHTIN, 2014, p.86).

A associação dos pensamentos beriano e bakhtiniano ao palimpsesto se torna ainda mais pertinente quando contraposta a outro sistema de escrita (ou apagamento da escrita) da antiguidade: a *tabula rasa*. A imagem da *tabula rasa* serviu figurativamente para elucidar as propostas de alguns compositores da *avant-garde* de meados do século XX (como Boulez), que cogitaram a premissa de abandonar “a bagagem cultural existente até então” e recomeçar “sem nenhuma influência do passado” (CERQUEIRA; ASSIS 2012, p. 66).

Em contrapartida, na concepção de Berio (2006, p. 31-60), as obras musicais são escritas por sobre a história como um tipo contínuo de transcrições, isto é, o passado jamais é apagado completamente, mas é revisto, transformado, renovado e interage com o presente. Por isso, para o compositor italiano “[...] a *tabula rasa*, especialmente em música, não pode existir” (BERIO, 1988, p. 57).

Recorrentemente, compositores e musicólogos apontam a criação musical como um conjunto de processos de escolhas, dentre as quais a primeira e mais ampla delas está ligada à eleição objetiva de um repertório com o qual o compositor dialoga e sobre o qual intervém na busca por uma voz criativa e individual (CHAVES, 2012, p. 238), o que pode significar encontrar um “caminho novo ou uma trilha nova dentro do território musical coletivo”, como afirma Rogério Barbosa (2014, p. 113). Para Celso Chaves,

“sombras desse repertório de escolha serão entrevistas na composição terminada, pois estão no âmago de qualquer processo criativo em música” (CHAVES, 2012, p. 238). Essa imagem apresentada por Chaves nos remete diretamente à ideia do palimpsesto. Como em um palimpsesto, a composição se ergue sobre uma base de criações prévias (tanto próprias como alheias). Ao se investigar um pensamento composicional, buscando refazer uma trajetória criativa individual, encontramos um repertório ao fundo que dota de significados e estende a obra para o universo coletivo.

O compositor Igor Stravinsky combateu, em seu tempo, os princípios da *tabula rasa* (sem mencionar este termo), que ele chamou de “capricho individual” e “anarquia intelectual”, ou seja, ideais que “isolam o artista de seus companheiros de ofício e o condenam a aparecer como um monstro aos olhos do público; um monstro de originalidade, inventor de sua própria linguagem, de seu próprio vocabulário, do instrumental de sua arte” (STRAVINSKY, 1996, p. 72). Eduardo Seincman (2008), utilizando-se do pensamento bakhtiniano para a investigação musical, afirma que a figura do compositor gênio, isolado, se desfaz em nossa era para dar lugar ao pensamento dialógico, à revalorização do passado e à abordagem do outro como essencial para compreensão de um texto musical.

Nem mesmo Boulez sustenta a *tabula rasa* como ideal inabalável e única forma de abordar o pensamento musical de sua contemporaneidade. A utopia de “acordar certa manhã sem saber nada, absolutamente nada” (frase que algumas vezes atribuem a Boulez e ao movimento pela *tabula rasa* em música, no entanto, foi um “velho sonho” do pintor Paul Klee), de acordo com o compositor francês, “não passa de um sonho” (BOULEZ, 1992, p. 53). Segundo o próprio Boulez (1992, p. 53), “a verdadeira vocação de um compositor cresce em contato com outros compositores: nesse caso, estabelece-se uma sucessão inevitável e é simplesmente ridículo querer ignorá-la”. Sendo assim, nos inclinamos ao pensamento de Cecília Almeida Salles (2014, p.152), principalmente quando ela propõe um conceito de autoria exatamente nessa interação entre o artista e os outros: “é uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro” (SALLES, 2014, p.152).

Esse contato humano (concordâncias, discordâncias, debates de ideias) coloca o compositor como alguém que surge já impregnado da alteridade em seu próprio ser. O nascimento do compositor não coincide com o nascimento humano, pelo qual, segundo o empirismo de John Locke, chegaríamos ao mundo como uma *tabula rasa*. O compositor se mostra ao mundo já pleno da voz alheia, se expressa e só pode ser compreendido através da música de outrem e das suas relações humanas construídas e que se constroem.

No pensamento bakhtiniano “o texto é focado como organismo vivo e um diálogo entre os sujeitos que o articulam” (BEZERRA, 2016, p. 165). Desta forma, o texto é o dado primário e o ponto de partida de qualquer disciplina nas ciências humanas (BAKHTIN, 2016, p. 87): “o homem em sua especificidade humana sempre exprime a si mesmo (fala), isto é, cria texto (ainda que potencial)” (BAKHTIN, 2016, p. 77). Tal é a proximidade entre o homem e seu texto, que não seria absurdo assumir um pelo outro. Se “no princípio o verbo (*logos*)⁹ se fez carne”, podemos dizer que o texto é a carne (o homem, o ser) que se torna verbo (*logos*). Ou seja, o homem, investigado no estudo científico ou artístico, pode ser compreendido como um texto; nele concentram-se suas atitudes e seus produtos, tudo o que ele é fora do seu corpo físico, tudo que escapa ao estudo fisiológico ao procurar compreendê-lo. Ainda segundo Bakhtin (2016, p. 78), a “atitude humana é um texto em potencial” e essa atitude “deve ser interpretada como expressão semiótica (motivos, objetivos, estímulos, graus de assimilação, etc.)” (BAKHTIN, 2016, p. 87). Por essa ótica, podemos entender como textos as atitudes que, nos domínios musicais, fazem homens e mulheres compositores(as), intérpretes e ouvintes.

Berio também se aproxima da concepção do homem como um texto. Para ele, a dificuldade que alguns compositores encontram ao falarem sobre si e suas obras surge do fato de que “eles próprios são textos musicais” (BERIO, 2006, p. 4). Com isso em mente, segundo o compositor italiano, intérpretes, ouvintes, compositores e as relações que cada um tem com textos transcendem e sublimam realidades técnicas, misturam-se em um tipo de relação “intertextual” (BERIO, 2006, p. 5).

Nesse mesmo sentido, Leonard Meyer nos diz que a mente do ouvinte de música “não é uma espécie de *tabula rasa*, neutra e desinteressada” (MEYER, 1956, p.187); de acordo com o musicólogo, são as experiências passadas que organizam a percepção. Bakhtin (2016, p.115) adverte que “a alma do compreendedor não é uma *tabula rasa*, a palavra luta com ela e a reorganiza”. As observações de Meyer e Bakhtin podem ser consideradas verdadeiras também para a “alma” do compositor (ou do intérprete) e, nesse sentido, o palimpsesto se torna uma analogia mais convincente para o ser humano e sua mente criadora (produtora de textos).

⁹ Logos (λόγος) termo grego que pode significar “palavra”, “verbo”, “discurso”, “fala”, “razão”, “raciocínio”. Aqui dialogando com a utilização bíblica – “no princípio era o verbo” e “o verbo se fez carne” – no Evangelho Segundo São João.

Genette, analisando os escritos proustianos (que ele enfoca como palimpsestos¹⁰), replica o aforismo utilizado anteriormente por outros grandes escritores, como Thomas de Quincey e Charles Baudelaire:

Que é o cérebro humano senão um palimpsesto imenso e natural? O meu cérebro é palimpsesto e o vosso também, leitor. Inúmeras camadas de ideias, de sentimentos caíram sucessivamente sobre o vosso cérebro, tão suavemente como a luz. Cada uma parecia sepultar a anterior. Mas, na realidade, nenhuma pereceu. (GENETTE, 1966, p. 67).

Baudelaire (2011, p. 79), por sua vez, prossegue dizendo que nossa “incomensurável memória” é um “palimpsesto criado por Deus” cuja “fatalidade do temperamento impõe forçosamente uma harmonia entre os elementos mais disparatados”. Sob essa ótica, o cérebro do compositor, no momento da criação, resgata e sobrepõe memórias e diálogos, textos, que, por consequência, serão levados e materializados na nova composição em graus variados de nitidez.

5. *Sermões em palimpsestos e seus aspectos dialógicos*

Breves notas sobre *Sermões em palimpsestos*, para flauta e sons eletrônicos, nos servirão apenas como exemplos práticos e parciais para o estudo aprofundado das relações dialógicas que envolvem a criação musical como um todo. Esta peça, que apresenta em seu título a sugestão de superposição de textos e que, por sua vez, carrega o mote para o tema deste artigo, revela em seu pensamento composicional aspectos dialógicos que podem ilustrar as discussões apresentadas até aqui.

Na peça, a sobreposição de textos, de forma mais evidente, se dá na própria natureza da música eletroacústica mista em tempo diferido (*fixed-media*). Nessa vertente musical, enfatizando nossa analogia com o palimpsesto, o compositor deve prever a síntese de uma interpretação imediata com aquilo que foi estabelecido de antemão, conforme indica Bruno Maderna (1959, p. 119), precursor da composição por esse meio. Desta forma, o intérprete constrói sua performance sobre algo preestabelecido e faz chegar ao ouvinte o resultado dessa interação.

Não é apenas a relação instrumento-eletroacústica que ampara a metáfora com a antiga forma de reutilização de papiros ou pergaminhos e a consequente mescla dos

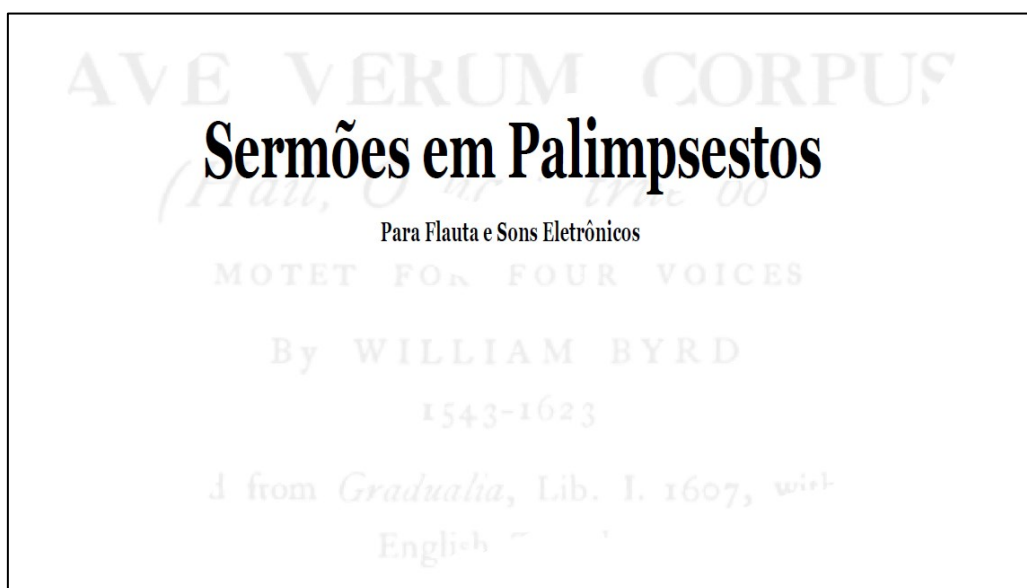
¹⁰ O quarto capítulo de *Figures I* se intitula *Proust palimpseste* (cf. GENETTE 1966, p.39-67). Segundo Genette, o estilo proustiano radica no palimpsesto, porque nele “se confundem e se entremeiam várias figuras e vários sentidos, sempre presentes todos a um só tempo, e que só se deixam decifrar quando todos juntos, na sua indecifrável totalidade”.

textos presentes ali. Ao compor *Sermões*, tínhamos em mente algo semelhante aos esclarecimentos de Genette acerca da sua abordagem do palimpsesto na literatura:

(...) digamos somente que a arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto. (GENETTE, 2010, p. 144).

Dentre os sons presentes na parte pré-gravada desta peça, encontram-se excertos de um moteto, *Ave Verum Corpus*, a quatro vozes, do compositor renascentista William Byrd (1543-1623). Como consta no prefácio da partitura (VASCONCELOS, 2020), fragmentos do *Ave Verum* são entreouvistos e interpõem uma atmosfera antiga que surge ora nítida, ora distorcida. A flauta solista dialoga, completa e é completada pelos sons eletroacústicos. Seus gestos repercutem na eletroacústica e a modificam. Do mesmo modo, a parte acústica também reage à pré-gravada. Temos espaço para distinção entre os textos musicais presentes, mas, ao mesmo tempo, eletroacústica e flauta ao vivo concorrem para a expressividade da obra calcada na coabitação de textos musicais. A música (polifônica) de Byrd torna-se parte de uma polifonia de momentos históricos e entra em contraponto com elementos da nossa contemporaneidade. Esse pensamento polifônico norteia a composição.

Figura 1 - Capa da partitura de *Sermões em Palimpsestos*.



Fonte: Partitura *Sermões em palimpsestos* (VASCONCELOS, 2020).

Além das implicações triviais como textura musical, para Berio (2017, p. 432), polifonia pode ser entendida como “um soar junto de vozes e pensamentos que têm suas próprias identidades”. Ele relata que amadureceu esse conceito lendo o *Ulisses*, de James Joyce, que era um escritor “obcecado pela polifonia e pela música” (BERIO, 2017, p. 431). De acordo com o compositor, o romance de Joyce é uma obra “extraordinariamente polifônica, em todos os níveis”. Em outro momento ele acrescenta que a polifonia ali presente retrata as aspirações musicais da modernidade de seu tempo, que almejava um tipo de “arquitetura narrativa que é um conto de contos, uma polifonia de contos, um conto de linguagens diversas: uma linguagem de linguagens” (BERIO, 2017, p. 290). Em *Sermões*, a música vocal renascentista, que tanto se mistura como se conserva imiscível, muitas vezes mantém suas características originais evocando o arcaico e o sacro, mas, concomitantemente, empregada em um novo contexto, distante do ambiente e dos propósitos para os quais foi concebida, cria novos diálogos e reorienta seu sentido. No ambiente composicional desta peça, os textos musicais se misturam resultando também em uma polifonia de linguagens, de estilos.

Pelo lado da crítica literária, observamos em Bakhtin a criação do termo *romance polifônico*, principalmente para se referir à obra de Fiodor Dostoiévski. Bakhtin relaciona a ideia de polifonia musical com a maneira como o romancista russo trata suas personagens: “as vozes da fuga musical” que “se desenvolvem na consonância contrapontística lembram a ‘condução das vozes’ no romance de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2013, p. 23). Para Bakhtin, a essência da polifonia consiste na independência das vozes que “se combinam em várias vontades individuais” (BAKHTIN, 2013, p. 23). Ou seja, Dostoiévski elabora uma escrita dialógica trabalhando a relação equipolente entre textos, mesmo que diferentes, contraditórios e opostos aos pensamentos do próprio autor. Assim como Berio recorre à literatura e busca lá inspirações composicionais, nós também o fazemos. A maneira como o escritor russo dá voz à alteridade e o modo como Bakhtin analisa sua forma de escrever motivaram e influenciaram o processo composicional de *Sermões*. Vem daí a ideia de permear o discurso musical por vozes (gêneros, estilos, pensamentos) alheias.

A influência de Dostoiévski não permaneceu no campo da estruturação composicional, isto é, na ideia de polifonia, heterogeneidade do discurso e pluralidade de vozes. Seu romance *Os Irmãos Karamazov* forneceu um ambiente estésico para a composição, principalmente a partir dos sermões do monge Zossima, que prega sobre a interligação entre as pessoas, o amor ao próximo e a vida em comunidade. Na música, na parte eletroacústica, além da atmosfera religiosa trazida pelo *Ave verum*, de Byrd, decorridos três minutos e dezessete segundos, pode ser ouvida a palavra “suicídio” (fig.

2) em vários idiomas, aludindo à fala do religioso que compara o isolamento humano ao “pleno suicídio” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 415). Da mesma maneira, a frase “como sou forte” ou apenas a palavra “forte”, ouvidas aos sete minutos e vinte e cinco segundos (também em vários idiomas), remetem à posição de Zossima contra a presunção do ser humano que deposita sua esperança nos bens materiais, assumindo convictamente: “como sou forte, como sou abastado” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 415).

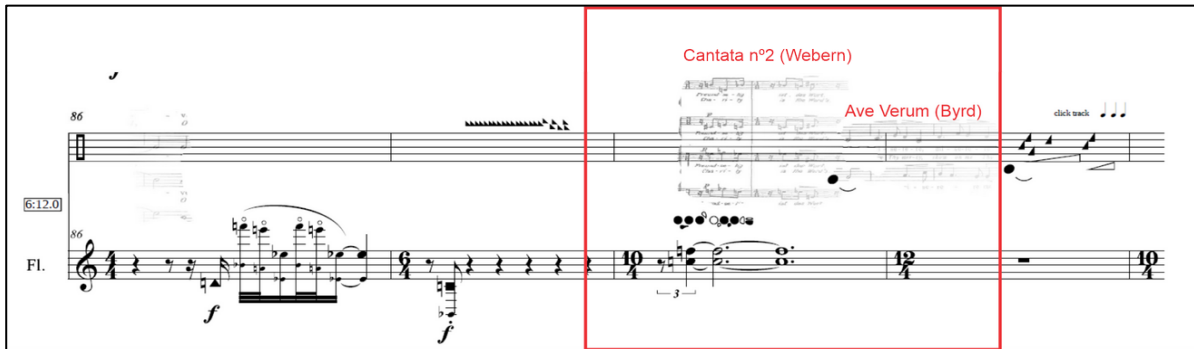
Figura 2 - Palavra “suicídio” em meio a parte eletroacústica.

Fonte: Elaboração dos autores.

Quando o texto musical apresenta relações patentes com um texto verbal é natural que esse diálogo seja considerado em trabalhos analíticos. Falando da obra de Flo Meneses, Ralph Paland, por exemplo, expõe a relação que obras do compositor brasileiro tem com textos verbais (dos títulos das peças, os quais encerram remissões múltiplas, aos inúmeros textos verbais que ele retrabalha em sua música), fazendo emergir “palimpsestos de múltiplas evocações semânticas e estruturais” (MENEZES, 2018, p. 252). São tipos semelhantes de evocações que esperamos alcançar com *Sermões em palimpsestos*.

Contudo, não foram somente escritores que deflagraram o pensamento criativo pela imagem do palimpsesto, mas também outras peças musicais e seus compositores. Além do *Ave Verum*, sempre presente, destacamos dois momentos em que textos de outrem se mostram no palimpsesto musical. No primeiro, existe uma concatenação entre um pequeno trecho coral da quinta parte da Cantata nº2, de Anton Webern, e a peça de Byrd. Este trecho desponta de um multifônico da flauta (compasso [88]) e é complementado pelo *Ave Verum*. Essa junção proporciona uma reflexão sobre como a obra do compositor da Segunda Escola de Viena surge da sobreposição, apagamento e restauração de obras vocais anteriores. Nessa rápida passagem é possível supor que as duas peças citadas, por sua vez, coabitam em um mesmo palimpsesto, ou ainda, estão ligadas por fios dialógicos cujas tramas convergem para pontos em comum.

Figura 3 - Interlocação/citação entre Cantata nº (Webern) e Ave Verum Corpus (Byrd).



Fonte: elaboração dos autores

Outro momento, de apelo semelhante, isto é, de diálogo com um texto musical preexistente se encontra por volta dos 4'41" (quatro minutos e quarenta e um segundos), no compasso [63], onde a obra icônica do repertório de flauta, *Density 21.5*, de Edgard Varèse, é evocada na parte instrumental de *Sermões*.

Figura 4 - Interlocação com *Density 21.5*, de Edgar Varèse.



Fonte: elaboração dos autores

Por se tratar de uma peça fundamental no repertório contemporâneo do instrumento, o texto de Varèse, latente em *Sermões*, é uma interlocação reconhecível, principalmente para o intérprete flautista, mesmo que o conteúdo intervalar seja diferente. Uma vez percebido, esse tipo de relação dialógica é, de uma outra forma, adequado à imagem do palimpsesto, pois é possível "ler" (ouvir) dois textos a um tempo. O enunciado alheio está tão fundido ao novo que eles podem ser percebidos simultaneamente, sem que haja uma separação nítida entre eles. Como na leitura de um palimpsesto, em que o olhar se desvia de um texto para outro, mas a visão geral está na

sobreposição deles, o sentido principal desse trecho em *Sermões* reside justamente na inter-relação entre os enunciados que se apresentam simultâneos. O próprio e o alheio. Diríamos, na figura bakhtiniana, que são discursos citados que “perderam as aspas” (FARACO, 2009, p. 85), como Dostoiévski escreve, procurando emular as conversas reais do cotidiano.

A apresentação explícita de vozes alheias encontra muitos exemplos na literatura musical. Contudo, não é somente de forma direta que essas vozes ecoam na criação musical. De acordo com as premissas de Baudelaire (2011, p. 79), referindo-se poeticamente ao palimpsesto, “todos os ecos da memória, se os pudéssemos despertar simultaneamente, formariam um concerto, agradável ou doloroso, mas lógico e sem dissonâncias”. Na concepção bakhtiniana, os enunciados refletem-se mutuamente: “cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados” (BAKHTIN, 2016, p. 57). Berio, nessa mesma direção, declara suas intenções de trabalhar ideias que “não rejeitem a possibilidade de lidar com gestos instrumentais específicos e concretos que estabeleçam toda uma gama de ecos e memórias distantes” (BERIO, 2006, p. 29). A respeito de sua *Sequenza* para flauta, por exemplo, o compositor diz que almejava explorar um “grau de transformação acústica em relação a um modelo herdado que, neste caso, é a flauta com todas as suas conotações histórico-acústicas” (BERIO, 1988, p. 85).

Essa herança deixada por compositores precedentes é interlocução inevitável durante o processo composicional, mesmo que o compositor mais recente não tenha consciência dos textos anteriores depositados em sua memória. Além disso, o instrumento musical, e/ou o seu timbre, evoca uma série de criações prévias e se relaciona com o percurso “histórico-acústico” no qual ele se desenvolveu. Desta forma, determinados gestos, técnicas e intervalos podem revelar textos anteriores na composição mais recente.

O trabalho harmônico de *Sermões* apresenta relações com *Density 21.5* e com a *Sequenza*. Mesmo que não tenha ocorrido em um nível consciente, essa nova observação sobre a correlação dessas obras ilustra como o processo de apagamento e recuperação está presente no processo criativo.

A maioria dos gestos ou frases em *Sermões* explora as classes intervalares de segunda menor (que compreende sétima maior, nona menor etc.) e de quarta aumentada (trítone, também décima primeira aumentada etc.). Em geral, elas são presentes em lugares que podemos denominar *pontos notórios da melodia*. Em um determinado trecho, esses pontos são o primeiro e o último intervalo, a nota mais grave

e a mais aguda, as notas longas e notas reiteradas. A figura 5 mostra a utilização dessas classes intervalares na relação entre esses pontos em evidência.

Figura 5 - Intervalos característicos em pontos notórios da melodia.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) in 4/23/2 time. The score is marked with a dynamic of *mf*. A specific melodic phrase is highlighted with red arrows and labels. The labels indicate a 'Tritono' (tritone) interval between the first and second notes, a 'Segunda menor' (minor second) interval between the first and last notes of the phrase, and another 'Tritono' interval between the lowest and highest notes of the phrase. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 59.

Fonte: elaboração dos autores

No excerto a seguir, é possível relacionar os intervalos a pontos notórios da melodia: trítono no primeiro intervalo, segunda menor entre primeira e última nota do trecho, trítono entre a nota mais grave e a mais aguda. Mesmo que ocorram vários outros intervalos, a reincidência dessas classes intervalares em pontos específicos confere um ambiente harmônico peculiar à obra.

Figura 6 - Página 8 da partitura mostrando intervalos característico em pontos notórios.

The image shows a musical score for flute, titled "Sermões em Palimpsestos", page 8. It consists of three systems of music. The first system (measures 63-64) is marked with dynamics *f* and *mf*. Red arrows point to intervals labeled "Segundas menores" and "Tritono". The second system (measures 65-66) is marked with *mp*, *f*, *mf*, and *mp*. Red arrows point to intervals labeled "Segunda menor" and "Tritono". The third system (measures 67-68) is marked with *mf* and *mp*. Red arrows point to intervals labeled "Segunda menor" and "Tritono". The score includes various performance markings such as "dickrasc", "gliss.", "ss---stui", and "si".

Fonte: elaboração dos autores

Esse trabalho intervalar e o ambiente harmônico dialogam com as peças do repertório a que no referimos. Em *Density 21.5* e na *Sequenza* para flauta essas mesmas classes de intervalos são recorrentes em pontos notórios da melodia.

Figura 7 - Mesmos intervalos característicos de *Sermões* nas peças *Density 21.5* (Varèse) e *Sequenza I* (Berio).

The image displays two musical staves. The top staff is titled "Density 21.5" and the bottom staff is titled "Sequenza I". Both staves are annotated with red lines and arrows pointing to specific intervals. Labels include "Segundas menores" (minor seconds), "Tritono" (tritone), and "Segunda menor" (minor second). The "Density 21.5" staff includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *mf subito*, *fff*, and *f*, along with articulation marks like accents and slurs. The "Sequenza I" staff includes a tempo marking of $\text{♩} = 70$ and dynamic markings like *ff sempre*, *mf*, and *ff > mf*. The annotations highlight the presence of these intervals in both pieces, suggesting a shared characteristic.

Fonte: elaboração dos autores

À medida que nos aprofundamos na investigação de *Sermões*, revelam-se nexos dialógicos que nos fazem ampliar a visão da metáfora da criação musical com o palimpsesto. As conexões entre obras, que se ramificam para várias direções e épocas, podem também ser verificadas em um amplo repertório.

6. Epílogo

Neste artigo, embasados nos escritos bakhtinianos, mostramos como nossos textos/enunciados estão constantemente voltados à alteridade. Buscam respostas, respondem, apropriam-se de textos precedentes (de outrem ou próprios) e dialogam com eles, rerepresentando-os sob nova forma. A partir do título da obra, *Sermões em palimpsestos*, propusemo-nos traçar relações entre a criação musical e o funcionamento dialógico da linguagem. Uma vez assumida a possibilidade de entender uma peça musical como texto (BERIO, 2006; BAKHTIN, 2016), a dinâmica interativa das linguagens proporcionou-nos refletir sobre a imagem do palimpsesto no qual descobrem-se vários textos subjacentes, previamente escritos, mais ou menos ocultados, e sobre os quais superpõe-se um texto mais recente. *Sermões em palimpsestos* “recupera” musicalmente o *Ave verum*, de Byrd, atribuindo-lhe novo sentido, mas sem se desfazer do seu sentido original, que dialoga com os demais

elementos da peça, e é essa pluralidade de sentidos que dá “sabor ao todo” (GENETTE, 2010, p.144).

Bakhtin destaca que estamos sempre falando através das vozes de outros. No entanto, a pluralidade de vozes que permeia o texto próprio não resulta no apagamento do seu autor. Pelo contrário, como foi apresentado, a atividade de criação musical revela a maneira única como o compositor dialoga com essas vozes.

Diante de uma abordagem analítica calcada nesse paradigma relacional, o pensamento bakhtiniano mostrou-se uma ferramenta eficaz de investigação, conhecimento e desenvolvimento da linguagem musical. Através da obra *Sermões em palimpsestos*, destacamos que a analogia com o palimpsesto é concernente à maneira como a linguagem funciona. Textos são superpostos, ainda que de maneira não consciente ou intencional e, diante das várias camadas que se formam, é possível detectar os nexos que as atravessam e desvelam novos sentidos e novos horizontes para a apreensão de uma obra musical, contribuindo para enriquecer e iluminar o labor analítico.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 5ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 7ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os Gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARBOSA, Rogério Vasconcelos. Sobre a composição musical: metamorfoses entre escuta e escritura. In: NASCIMENTO, Guilherme et al. (org.). *A Música dos Séculos 20 e 21*. Barbacena: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2014, p. 111-120.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. 4ed. Curitiba: Editora UFPR, 2007, p. 21-38.
- BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos artificiais*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea* (realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- BERIO, Luciano. *Chemins V on Sequenza XI for guitar and chamber orchestra: author's note* (1992). Disponível em <http://www.lucianoberio.org/chemins-v-authors-note>. Acesso em 14 jan 2021.
- BERIO, Luciano. *Remembering the future*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2006.

- BERIO, Luciano. *Interviste e colloqui*. Torino: Einaudi, 2017.
- BEZERRA, Paulo. No limiar de várias ciências. Posfácio. In: BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 151-170.
- BOULEZ, Pierre. *Música Hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRAIT, Beth; Campos, Maria Inês Batista. Da Rússia czarista à web. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 15-30.
- CASSOTTI, Rosa S. Music, answerability, and interpretation in Bakhtin's Circle: reading together M.M.Bakhtin, I. I. Sollertinsky, and M. V. Yudina. In: *Festschrift for Nikolay Pan'kov*. 2011. Disponível em <http://nevmenandr.net/scientia/festschrift/cassotti.pdf>
- CERQUEIRA, Daniel Lemos; ASSIS, Ana Cláudia. Contrapontos musicais: Luciano Berio e o contexto pós-guerra. *A tempo*. Vitória, v.3, n.3, p.63-72, 2012.
- CHAVES, Celso Loureiro. Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. *Anais Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética*, X Edição, p. 337-345, 2012.
- CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DELIÈGE, Célestin. *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM, contribution historiographique à une musicologie critique*. Sprimont: Pierre Mardaga, 2003.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Irmão Karamázov*. 2Vols. 3ed. São Paulo: Editora34, 2012.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e Diálogo: As Ideias Linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.
- FERRAZ, Silvio; TEIXEIRA, William. Heterogenesis in Musical Rewriting and (Re)Performance. *Musica Theorica: Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis*, v.3, n.2, p.189-202, 2018.
- FERREIRA, Thayane de Oliveira. *Dialogismo no percurso composicional de György Ligeti*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2012.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2ed. São Paulo: Contexto, 2016.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris: Éditions de Seuil, 1966.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- GRITTEN, Anthony. Music in Bakhtin's Philosophical Aesthetics. In: SHEINBERG, Esti (ed.), *Music semiotics: a network of significations in honour and memory of Raymond Monelle Farnham*: Ashgate, 2012, p. 59-69.

JOHNSON, Julian. *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*. New York: Oxford Press, 2009.

KORSYN, Kevin. Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. New York: Oxford University. 2001, p. 55-72.

LANNA, Oiliam. Aventuras Dialógicas. In: NASCIMENTO, Guilherme et al. (org.). *A Música dos Séculos 20 e 21*. Barbacena: UEMG, 2014, p. 13-19.

LANNA, Oiliam. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2005.

MADERNA, Bruno. Experiências Composicionais de Música Eletrônica. In: MENEZES, Flo (org.). *Música Eletroacústica: história e estéticas*. 2 ed. São Paulo: USP, 2009, p. 117-120.

MEYER, Leonard. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago, 1956.

NATTIEZ, Jean-Jaques. *O Combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera, 2005.

PETRACCA, Ricardo. *Música e Alteridade: uma abordagem bakhtiniana*. Curitiba: Appris, 2018.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2014.

SCHROEDER, Silvia C. N.; SCHROEDER, Jorge L. Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do Círculo de Bakhtin. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v.4, n.2, p.127-153, 2011.

SCHROEDER, Silvia C. N.; SCHROEDER, Jorge L. Apreciação musical para não-musicistas: uma proposta a partir das ideias do Círculo de Bakhtin. *Vórtex*, Curitiba, v.7, n.1, p.1-28, 2019.

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

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em Seis Lições*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

VASCONCELOS, Felipe. Dialogismo musical e o Tempo: o enunciado musical à luz das visões bakhtiniana e beriana. *OPUS*, Belo Horizonte, v.26, n.1, p. 1-19, 2020.

VASCONCELOS, Felipe. Sermões em palimpsestos: para flauta e sons eletrônicos. Partitura. *Orfeu*, Florianópolis, v.5, n.1, p.631-638, 2020.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2017.

Submetido em: 14/08/2023

Aceito em: 01/11/2023