Dialogismo bakhtiniano como ferramenta musicológica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Felipe Mendes de Vasconcelos
UFMG – felipemendes21@gmail.com

Oiliam José Lanna
UFMG – oiliamlanna@gmail.com

Resumo: Este texto apresenta o dialogismo – conceito base da obra de Bakhtin – como ferramenta de investigação musicológica. Ressalta que os processos composicionais e analíticos estão envoltos em uma rede complexa (SALLES, 2014) de referências mútuas. Os enunciados (musicais ou verbais) são um tipo de resposta aos enunciados anteriores ao mesmo tempo que propõem questões para o futuro.

Palavras-chaves: Dialogismo. Enunciado musical. Inspiração.

Bakhtinian Dialogism as Musicological Tool

Abstract: this text presents the dialogism - basic concept of Bakhtin's works - as tool of musicological investigation. It addresses that the compositional and analytical processes are wrapped in a complex net (SALLES, 2014) of mutual references. The utterances (musical or verbal) are a kind of response to previous utterances while proposing questions for the future.

Keywords: Dialogism. Musical utterance. Inspiration.

1. Delimitando a interlocução

Durante o processo multifacetado da composição musical, o compositor atua acolhendo e tolhendo um sem-fim de ideias que lhe bombardeiam a mente. Seu processo de tomada de decisões passa por separar os materiais que farão parte da nova obra daqueles que não serão presentes; talvez esse seja o procedimento mais evidente no ambiente da criação musical.

Porém, além da seleção da matéria sonora e conformação do material musical, um recorte maior é feito de antemão pelo compositor pois se trata do estabelecimento da sua interlocução. Dentro do percurso de tomada de decisões – da centelha inicial à conclusão da obra – o diálogo entre o indivíduo criador e seus interlocutores baliza todas as escolhas que estão presentes no processo de composição musical. A determinação dessa interlocução vai além dos rudimentos entre o artista e seu público imediato, para Chaves (2012, p. 238), são decisões de cunho ideológico – o nível mais amplo de tomada de decisões –, elas "envolvem a eleição objetiva de um repertório pelo compositor ou um repertório que é atingido por ele na busca por uma voz criativa e individual que abraça alguns idiomas enquanto evita outros":

> Neste nível ideológico, o compositor constrói um diálogo com o seu repertório de escolha que dá sentido e contexto às suas composições e as subjaz. Sombras desse repertório de

> escolha serão entrevistos na composição terminada, pois estão no âmago de qualquer processo criativo em música (idem).

O toque pessoal diante do universo coletivo cria um caminho de conexões, a obra individual traz para dentro de si vozes presentes no repertório selecionado com as quais o compositor troca informações – se impõe e acata-as – constantemente. A cada ponto do percurso de criação musical, mesmo nos menores passos – ou seja, nas decisões pontuais – vê-se o compositor e seu repertório eleito atuando dialeticamente um sobre o outro.

Assim, ao abarcar um repertório com o qual dialoga, no qual intervém e pelo qual é guiado nas decisões pontuais, o compositor em seu processo criativo molda e solidifica suas concepções "dentro de uma moldura mais ampla determinada por responsabilidades sociais e culturais" (idem). Em seu livro *Linguagem e Ideologia*, Fiorin (2007) afirma que "todo conhecimento está comprometido com interesses sociais" (op. cit., p. 29), desta forma, a interlocução é parte indispensável de qualquer composição, uma vez que propõe vínculos que estendem o trabalho individual para o coletivo (CHAVES, 2010, p. 83), caracterizando ideologia como "a expressão, a organização e a regulação das relações histórico-materiais dos homens" (MIOTELLO, 2013). Se se toma o indivíduo como uma "reapropriação singular do universo social e histórico que o rodeia", como afirma Ferrarotti (1988), diante do trabalho singular do compositor, se enxerga a composição musical como produção de conhecimento capaz de revelar uma coletividade, é possível "conhecer o social a partir da especificidade irredutível de uma práxis individual" (idem).

A escolha ideológica do compositor faz com que ele se auto-confine nas paredes do seu repertório eleito. A decisão deliberada de circunscrever sua obra dentro de um perímetro das obras de outros, daqueles que por afinidade comportam um mesmo gênero ou estilo, reforça a ideia da inspiração como uma reformulação (mesmo que não intencional), um diálogo, uma resposta a essas obras (ou simplesmente, aspectos dessas obras) retidas na memória (COOKE, 1989). A atuação criativa dentro das fronteiras, ao mesmo tempo que é uma resposta, é uma solicitação para se integrar nesse macro diálogo com o repertório.

O compositor recorre às músicas precedentes e as traz para um diálogo com a nova obra em formação, obras oriundas de diferentes contextos espaço-temporais que se embatem na mente criadora e alimenta o processo composicional. O compositor dá ouvidos a uma multiplicidade de vozes durante seu processo de criação, dialoga com elas e as deixa falarem através dele; essa conversa é parte constituinte e perceptível na obra finalizada, pois transparece a presença de outros compositores e suas obras (outras vozes). As vozes de outros compositores são apenas uma parte da quantidade total das vozes assimiladas pelo compositor, porém porção significativa ao abordar a área composicional, são testemunhos de diferentes realidades que o compositor tem às mãos; esses testemunhos – materializados nas obras anteriores – são parte indissociável da criação musical, o

compositor atua sobre eles ao mesmo tempo sofre influências ou deixa-se influenciar, é nessa arena que o compositor decide por atribuir determinadas características (e não outras) sobre o novo universo da obra em construção.

> (...) pode-se dizer que os compositores retornam continuamente a músicas já ouvidas anteriormente e, com elas, aos mundos imaginários que se abriram em sua escuta, mas em cada nova obra encontram um caminho diferente ou uma trilha nova dentro do território musical coletivo (BARBOSA, 2014).

A linguagem musical não é algo de particular utilização e não pode ser vista como uma manifestação recém-criada, mesmo olhando sob uma ótica vanguardista. A própria linguagem se cria e se constitui pela acumulação de seu uso histórico e se desenvolve como organismo vivo, fruto da manifestação humana. Ao eleger a música como canal para suas concepções, o compositor automaticamente lida com toda a música precedente e se obriga, por coerência, a abraçar um repertório enquanto evita outro. É dessa zona conflitosa entre eu e o outro que decanta a voz individual inteligível, portadora de uma mensagem sensitiva; essa voz leva consigo a opção ideológica de seu locutor, atua como uma resposta ao diálogo que se enreda ao longo da história:

> Esta abordagem do movimento criador, como uma complexa rede de inferências, reforça a contraposição à visão da criação como uma inexplicável revelação sem história, ou seja, uma descoberta sem passado, só com um futuro glorioso que a obra materializa. (SALLES, 2014, p. 25)

Da mesma maneira, o trabalho da análise musical pode trilhar pelas vias do coletivo musical e recuperar esses traços ideológicos que evidenciam relações dialógicas entre obras musicais, compositores e realidades sociais, firmar nexos de sentido e de compreensão dentro da realidade ficcional particular da obra artística ao mesmo tempo que estende para a realidade que lhe é externa, interindividual. Para isso, "textos produzidos por compositores, a respeito de obras próprias ou de outrem, ocupam lugar de destaque" (LANNA, 2014, p.15), e, tanto em um como em outro a identificação desse diálogo entre compositores permite um aprofundamento no estudo do fazer criativo do próprio indivíduo quem fala, sem desvinculá-lo do "território musical coletivo".

> Na obra musical existe sempre uma zona de irrealidade que só pode ser apreendida através da mediação de obras assimiladas e de experiências vividas, com as quais não precisamos necessariamente identificar-nos, mas que apreendemos e observamos – quer dizer, amamos – porque acreditamos que sobre elas, mais do que outras, está colada a história e, mais livremente, somos levados a investir nelas talvez a parte melhor e não revelada de nós próprios e, mais abertamente, o nosso inconsciente musical. Schumann escrevendo sobre Chopin completava e imaginava a si próprio, Berlioz escrevendo sobre Beethoven, projetava a si próprio, Debussy escrevendo sobre Mussorgski descrevia a si próprio, do mesmo modo que Schoenberg escrevendo sobre Brahms e Boulez escrevendo sobre Berg. (BERIO, 1981, p. 6).

Esses textos nos permitem observar os elos que unem compositores, testemunham em certo sentido o exercício da responsabilidade social e cultural dentro de uma coletividade musical, assim podem, na mesma medida, revelar também uma interpenetração entre os textos musicais

respectivos, ou seja, iluminam o caminho do analista que busca entender seu objeto dentro de um nível ideológico e estendê-lo para (além de um olhar individual e restrito) uma abordagem interindividual no território musical amplo.

2. Dialogismo no campo musical

Ao desvelar a presença da voz alheia no discurso próprio (musical ou verbal) em forma de homenagem, concordância, discordância ou outro tipo de resposta, esses (diria, todos) compositores apresentam enunciados (sejam enunciados musicais ou verbais propriamente ditos) que podem ser compreendidos e investigados com suporte nas contribuições dos estudos linguísticos, mais precisamente à luz do *dialogismo.* Como sublinha Cassoti (2011), embora Bakhtin tenha focado sobre a "criação literária e sobre textos verbais, seu conceito de dialogismo pode ser aplicado a quaisquer trabalhos artísticos entendidos como textos não-verbais".

Dialogismo é pilar base na obra de Mikhail Bakhtin, ele o toma como fator constitutivo da linguagem e, como conclui Lanna (2014, p.15): "surpreendente encontrar, nas falas dos compositores, reflexões próximas ao conceito de dialogismo, mesmo quando o termo não é empregado". Segundo o *Dicionário de Análise do Discurso,* o dialogismo se refere: "às relações que todo enunciado mantém com enunciados produzidos anteriormente, bem como os enunciados futuros que poderão os destinatários produzirem" (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2014, p.160). Desta forma, Bakhtin (2014, p.88) delega somente ao Adão mítico e solitário, primigênio da humanidade, a condição de evitar por completo essa reorientação mútua com o discurso alheio, o personagem bíblico seria o único capaz de irromper com o primeiro enunciado sobre silêncio virgem da humanidade recém-criada. A partir de então todos os enunciados (verbais e não-verbais) se entrelaçam formando uma cadeia de respostas e referências aos discursos alheios. Na visão de dialogismo de Bakhtin, a palavra é sempre interindividual e reúne em si as vozes de todos aqueles que a utilizam ou têm utilizado historicamente, bem como contempla as vozes futuras que poderão usufruí-la no porvir. Assim, a respeito do enunciado, Bakhtin encerra sob um mesmo golpe o nascimento original bem como a morte definitiva.

Ligeti (2010, p. 152) compara as transformações do "sistema da forma musical" a um tecido tramado por fios que criam laços entre compositores. Estes, cada um a seu modo, contribuem alinhavando uns pontos a outros; mesmo que, por alguma razão, parte desse tecido se rompa (com aquelas chamadas "obras inovadoras" ou similares) os retalhos podem facilmente ser costurados por novos fios que surgem:

> Há lugares em que o tecido não continua, mas, ao contrário, é rasgado: ele é retomado, em seguida, com novos fios e um novo ponto aparentemente sem ligação com a estrutura anterior da rede. Mas, se se observa com bastante recuo, percebe-se um fio quase transparente se enrolar, sem que se observem os rasgões em volta: mesmo o que parece desprovido de relação e de tradição mantém uma relação secreta com o passado.

A metáfora feita por Ligeti equivale à do próprio Bakhtin (2014, p. 86):

> O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto.

O enunciado, sob quaisquer de suas formas, surge como continuação (uma resposta) de enunciados anteriores, ao mesmo tempo ele é elo e um ponto de contato com enunciados futuros. Dessa forma, o enunciado raramente pode ser observado como limítrofe pois sua atuação está no centro, circunscrito pelos enunciados dos outros, sobre um fundo social. Por essa razão é que pensadores que se interessam pela compreensão dos processos de criação estão falando em uma rede que se constrói, por esse motivo também abordam o movimento criador sob um paradigma relacional (SALLES, 2014, p. 23). Significa que o pensamento individual – um enunciado musical, por exemplo – há de surgir em conjunto com as vozes daqueles que falaram sobre o mesmo assunto antes de mim. Ele também antecipa as respostas nos possíveis interlocutores e os enunciados que esses poderão vir a produzir.

> Os artistas – sujeitos construídos e situados – agem em meio à multiplicidade de interações e diálogos, e encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o locus da criatividade não é a imaginação do indivíduo. Surge, assim, 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)

O emaranhado no qual o compositor se encontra envolto revela as diversas conexões que ele pode estabelecer. O caminho inusitado que ele encontra nas “brechas” da tradição e decide seguir nesse percurso enredado podemos denominar inspiração. Trilhar esse percurso significa dialogar com os diversos fios adjacentes. A inspiração, que seria a fonte que alimenta as ideias, é, por sua vez, abastecida por um repertório já instaurado de antemão. Inevitavelmente o compositor estabelece um diálogo com tudo aquilo que o atinge durante seu processo de criação e com enunciados proferidos antes dele, os quais compõe conjuntamente a trama desse tecido dialógico. Para Cooke (1989, p. 169), inspiração – “a súbita materialização de uma ideia musical na mente do compositor” – não é algo que surge do nada, mas é fruto de um acúmulo de experiências sobre as músicas de outros compositores, tanto os antigos como seus contemporâneos (e até de sua própria obra), retidas num tipo de inconsciente. “Em outras palavras, é uma reformulação criativa de materiais já existentes na tradição” (ibidem, p. 171). “Longe de implicar a repetição daquilo que foi, a tradição pressupõe a realidade daquilo que tolera. Surge-nos como uma herança, um legado que se recebe com a condição de o fazer frutificar, antes de o passar para nossos descendentes” (STRAVINSKY, 1996, p. 78). É assim que vamos compreender a relação do artista com a tradição:

> Cada obra ou cada manuseio de determinada matéria estabelece uma interlocução com a história da arte, da ciência e da cultura de uma maneira geral, assim como se remete ao futuro. Em jogos interativos, o artista e sua obra se alimentam de tudo que os envolve e indiciam algumas escolhas (SALLES, 2014, p. 42)

J.S. Bach, quem tinha um grande fluxo de trabalho e passava as noites copiando partituras, preparando partes, passando a limpo seus trabalhos… tinha no contato com as partituras de outros compositores (até dele mesmo) alimento para suas ideias. É como Anna Madalena Bach (1938), sua esposa e quem o ajudava nessa tarefa, deixa transparecer:

> Eu calava-me tanto quanto podia, porque, ao copiar com sua bela mão ágil (sua escrita tinha aos meus olhos uma expressão ao mesmo tempo viva, justa e apaixonada) as partituras de Buxtehude ou do senhor Haendel, (cujas composições muito admirava, mas não achava comparáveis às suas, apesar de serem cheias de mérito), ou as próprias obras para seus alunos, muitas vezes a inspiração lhe vinha (op. cit., p. 93)

Bach – a quem Debussy (1989, p. 92) chamou de o "pai de todos nós" – observava na música de seus predecessores e contemporâneos possíveis diálogos dentro dos quais uma nova obra poderia participar como resposta. Demostra que a observação da tradição não quer dizer ater-se às coisas do passado, de uma realidade morta e soterrada pelos anos, mas vê-la como uma "força viva que anima e nos informa do presente" (STRAVINSKY, 1996, p.78). Alban Berg (2014, p. 225) diria: "Nada da música anterior foi perdido. Ela apenas necessita ser repensada na nova". "Nós não abandonamos as formas dos clássicos. O que aconteceu mais tarde foi apenas sua transformação, ampliação, redução, mas as formas permaneceram, mesmo em Schoenberg!" falou Webern (1984, p.85). Schoenberg (1950, p.71) mesmo coloca que:

> As pessoas que olham de forma incrédula para mim, pensando que fiz uma piada de mal gosto, agora entenderão por que eu me denominava um "pupilo de Mozart", agora precisam entender minhas razões. Isso não vai ajudá-los a apreciar a minha música, mas a entender Mozart. E vai ensinar os jovens compositores quais são coisas essenciais que se tem para aprender com o mestre e a maneira de como se pode aplicar essas lições sem perder a personalidade.

A inspiração vista por esse ângulo revela o outro em mim, pois se apresenta como um enunciado ao qual devo responder; ao respondê-lo, esse enunciado (doutro) se torna parte do meu próprio enunciado (se torna parte de mim) e nisso se constrói o diálogo artístico. A maneira de expressá-lo, contudo, ainda precisa levar em conta uma linguagem (que não é privada, mas propriedade comum), o que significa que minha obra será ouvida, apreendida, sobre uma sinfonia (na acepção etimológica desta palavra) de obras de outros que escreveram antes de mim. Mas não é só isso, eu mesmo escreverei (em diálogo) subjugado pelas vozes dos outros compositores (sejam eles do passado, contemporâneos, ou que ainda surgirão). A obra expõe a relação entre mim e o outro em forma de um conjunto de enunciados musicais vindos de todas as direções.

> Uma visão simplificadora do gesto criador mostra um percurso que tem sua origem em um *insight* arrebatador, que se concretiza ao longo do processo criativo. Um caminho do caos

> inicial para a ordem que a obra oferece. Esta perspectiva contém uma linearidade que incomoda aqueles que convivem com a recursividade e a simultaneidade desse fenômeno. Seria uma forma limitadora de olhar para esse trajeto. Uma representação que não é fiel à complexidade do percurso (SALLES, 2013, p. 29)

O percurso multifacetado não tem uma componente horizontal ou diacrônica somente, mas "um sentido vertical ou sincrônico em que as camadas sonoras aparentes escondem os conteúdos latentes provenientes das múltiplas lapidações de seus vários atores", ou seja, as conformações que outros compositores realizaram e continuam realizando sobre o material musical (coletivo). Sem essas atuações, essa "polifonia oculta" – a obra nova e as obras do passado que entram em contraponto – "não haveria comunicação: a música tornar-se-ia 'objeto em si', mera sequência de notas atrás de notas" (SEINCMAN, 2008, p. 26). Quando o compositor confronta seu trabalho com obras do passado ele procura inscrever-se dentro de uma tradição histórica (*historical tradition*), e nesse processo (sem necessariamente querer) revela origens de certas inspirações, confrontando o pensamento errático que vê compositor isolado (NATTIEZ, 1990, p. 184).

3. Comentários finais

A investigação musicológica que ressalta o dialogismo existente nas manifestações musicais (seja nas próprias músicas ou nos textos sobre música) tende a enriquecer seu conteúdo. A multiplicidade de visões que se abrem nos diálogos possíveis iluminam relações escurecidas e permitem estender o trabalho individual para uma coletividade. Todo enunciado, como postula Bakhtin, é ao mesmo tempo uma resposta e é dotado de uma responsividade – passível de ser respondido –, essa resposta tanto do lado do locutor como do lado do ouvinte assume posições como de concordar – Beethoven (2006, p.71) fala de Cherubini: "Estou também completamente de acordo com sua concepção do Requiem, e se porventura vier algum dia a escrever um, servir-me-ei de muitas passagens *ad notam*"; ou discordar – como Debussy quem procura compor uma ópera diferente, buscando um "depois de Wagner e não um segundo Wagner". Ao tratar da construção melódica em *Wozzeck*, Berg deixa claro sua postura ideológica ao abraçar alguns idiomas enquanto evita outros, sobretudo, como compositor germânico: "nessa área vamos para a escola com Bach e não com Puccini" (BERG, 2014, p.224). Nisso vê-se a qualidade responsiva do enunciado no diálogo estabelecido, tanto em um (Bach, pela adesão) como em outro (Puccini, pela recusa).

> O falante seja quem for é sempre um contestador em potencial: ele não é o primeiro falante que violou pela primeira vez o eterno silêncio do universo; ele não apenas pressupõe a existência do sistema da língua que utiliza como conta com a presença de certos enunciados anteriores – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (se apoia neles para problematizá-los ou simplesmente os supõe conhecidos de seus ouvintes). Todo enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados (BAKHTIN, 2011, p. 272).

Quanto mais se estende as relações com os outros mais próximos estamos de uma compreensão holística do enunciado examinado. A decisão mais ampla por parte do compositor –

sua posição ideológica – já se faz em um enunciado rico para ser problematizado por nós mesmos que escrevemos sobre música (ou escrevemos música). Berio, quem atua dos dois lados – escreve música e sobre ela – desvela essa rede na qual se enlaçam enunciados de todas as direções. Seja como compositor ou musicólogo, Berio mantém uma relação evidente com as obras dos outros, como observa-se em seu exemplo mais emblemático, a *Sinfonia.* Em seu processo composicional de abarcar materiais de diversas procedências, ele mesmo, como musicólogo, localiza processo similar em *Agon* (Stravinsky) que tem um pouco de cada coisa: diatônica, atonal, serial, canônica, politonal, neo-barroca, referências ao op. 24 de Webern (BERIO, 2006, p.75). "Em *Agon* Stravinsky não se submete à história, mas ele a reconta de várias maneiras diferentes" (ibidem, p. 77). Dessa forma que obras de arte permanecem, participam do diálogo vivo e podem ter um novo significado a cada novo contexto *dialogizado.*

Referências

BACH, Ana Madalena. Memórias Íntimas. São Paulo: Cultura Brasileira, 1938.
BAKHTIN, Mikhail. Estética da Criação Verbal. 6ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
_____. Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance. 7ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.
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. pp. 111-120.
BEETHOVEN, Ludwig Van. Cartas, Diários, Cadernos de Conversação e Reminiscências de Contemporâneos. São Paulo: Editora Veradas, 2006.
BERG, Alban. Pro Mundo – Pro Domo: the writings of Alban Berg. New York: Oxford University Press, 2014.
BERIO, Luciano. Entrevista sobre a Música Contemporânea (realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
BERIO, Luciano. Remembering The Future. Cambridge/London: Harvard University Press, 2006.
CASSOTI, 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
CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. Dicionário de Análise do Discurso. 3ed. São Paulo: Editora Contexo, 2014.
CHAVES, Celso Loureiro. Por uma pedagogia da composição musical. In: Freire, Vanda Bellard (org.). Horizonte da pesquisa em música. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. pp. 82-95
_____. Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES EM CRÍTICA GENÉTICA, 10., 2012, Porto Alegre. Anais... Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Celso.Chaves.pdf>. Acesso em: 7 julho 2012.
COOKE, Deryck. The Language of the Music. Nova York: Oxford Univerty Press, 1989, 289 p.
DEBUSSY, Claude. Monsieur Croche: e outros ensaios sobre música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
FERRAROTTI, Franco. Sobre a autonomia do método biográfico. In: Nóvoa, António; Finger, Mathias. O método (auto)biográfico e a formação. Lisboa: MS/DRHS/CFAP, 1988
FIORIN, José Luiz. Linguagem e Ideologia. 8ed. São Paulo. Ática, 2007.
LANNA, Oiliam. Aventuras Dialógicas. In. NASCIMENTO, Guilherme et al. (org.). *A Música dos Séculos 20 e 21.* Barbacena: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2014. pp. 13-19

LIGETI, G. La forme dans la musique nouvelle - I partie. In: *Neuf essais sur la musique*. Tradução: Fourcassié, C. Éditions Contrechamps. Genève, 2001. pp. 147-152.
MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In. BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave.* São Paulo: Contexto, 2013
NATTIEZ, Jean-Jaques. Music and Discourse: toward a semiology of music. Princeton, Princeton University Press, 1990.
SALLES, Cecilia Almeida. Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística. 6ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
_____. Redes da Criação: construção da obra de arte. Sã Paulo: Horizonte, 2014.
SCHOENBERG, Arnold. Style and Idea. Nova York: Philosophical Library, 1950.
SEINCMAN, Eduardo. Estética da Comunicação Musical. São Paulo: Via Lettera, 2008.
STRAVINSKY, Igor. Poética Musical em Seis Lições. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.