Dialogismo musical e o Tempo: o enunciado musical à luz das visões bakhtiniana e beriana

Felipe Mendes de Vasconcelos
(Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG)

Resumo: O presente artigo explora a noção de dialogismo musical e a sua relação com o Tempo. Embora cada obra tenha seu contexto específico (sua época, sua cultura), ela não permanece aprisionada à sua contemporaneidade, seus contatos dialógicos se estendem ao passado e ao futuro e, por consequência, podem incidir ativamente sobre ambos. Para refletir sobre isso, este texto toma como eixo os pensamentos do filósofo e estudioso da linguagem Mikhail Bakhtin (que também transitava pela Música) e do compositor Luciano Berio (que tinha uma rica interlocução com os estudos da linguagem). Ao relacionar as propostas de Berio e Bakhtin, verificamos a plausibilidade de se observar o tempo como um todo simultâneo no qual os enunciados musicais podem interagir com o seu passado com a capacidade de modificá-lo e trazer consequências de volta para o futuro.

Palavras-chaves: Dialogismo musical. Bakhtin. Berio. Tempo.

Musical Dialogism and Time: Musical Utterance Under the Light of Bakhtinian and Berian Views.

Abstract: *This paper investigates the notion of musical dialogism and its relationship with time. Although each work [of music] has its own specific context i.e., time and culture, it does not remain imprisoned in its contemporaneity; its dialogical contacts extend to the past and future albeit can actively focus on both. This text presents reflections on dialogism supported by the thoughts of the philosopher and language scholar Mikhail Bakhtin (who also perambulated in music), and the composer Luciano Berio, noted for his rich interlocution with language studies. As we relate Berio and Bakhtin's proposals we identify the plausibility of observing time as a simultaneous whole, in which musical utterance may interact with its past while being capable of changing it and returning consequences to the future.*

Keyworks: *Musical dialogism. Bakhtin. Berio. Time.*

VASCONCELOS, Felipe Mendes de. Dialogismo musical e o Tempo: o enunciado musical à luz das visões bakhtiniana e beriana. *Opus*, v. 26 n. 1, p. 1-19 jan./abr. 2020.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2020a2608

Submetido em 19/12/2019, aprovado em 16/03/2020

Berio (2006: 45) diz que continuamente somos convidados a renovar nossa percepção da história e, talvez, reinventá-la. Ele acrescenta: "Nós podemos aceitar a ideia de uma história que está nos explorando e podemos nos dar, repetidas vezes, a possibilidade de lembrar o futuro". O compositor italiano, constantemente, comenta sobre uma interdependência entre passado, presente e futuro. Em suma, ele formula que, de certo ponto de vista, o tempo cronológico se torna irrelevante; passado e futuro, "antes" e "depois" são entidades relativas e até intercambiáveis (BERIO, 2006: 64).

Essas ideias – que, à primeira vista, parecem pertencer a algum filme de ficção científica que aborde a temática da viagem no tempo – podem nos conduzir a refletir sobre uma propriedade do enunciado musical e da análise musical: através de relações dialógicas estabelecidas, é possível transitar no espaço-tempo com o poder de interferir no passado e provocar consequências de volta para o futuro. Como isso acontece? Recorreremos a Bakhtin para iniciar nossa argumentação.

Enunciado e dialogismo para Bakhtin

Para Bakhtin, todos os enunciados de um processo de comunicação são dialógicos, uma vez que qualquer um deles é perpassado pelo enunciado alheio. Esta propriedade de interação entre enunciados denomina-se dialogismo. O "dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados" (FIORIN, 2016: 22).

> Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutualmente uns nos outros. [...]. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva (BAKHTIN, 2016: 57).

Na visão bakhtiniana, dentro do campo da linguagem verbal, difere-se enunciado (unidade da comunicação) de frase/oração (unidade da língua como sistema). Enquanto as frases (palavras, orações, grupo de palavras) estão no sistema como matéria, prontas para qualquer uso que se possa fazer delas, o enunciado é a veiculação concreta, uma situação real, específica e irrepetível do uso da linguagem na comunicação. Este, por estar envolvido em uma atividade comunicativa, naturalmente lida com outros enunciados coparticipantes desse processo. Essa característica de interatuação é uma das razões que leva Bakhtin (2016: 133) a definir **enunciado** como o "mínimo daquilo que se pode responder":

> [...] as unidades da língua são completas, mas não têm um acabamento que permita resposta. Cada palavra, cada oração, cada período tem uma completude. Ela, porém, não possibilita uma resposta. Ninguém vai responder à palavra "corrupto", embora ela seja completa. O enunciado, entretanto, sendo uma réplica, tem um acabamento específico que admite uma resposta. Quando alguém assume essa palavra e transforma-a em xingamento, ela torna-se um enunciado, "Corrupto!", e, portanto, ganha um acabamento que permite uma resposta (FIORIN, 2016: 25-26).

Desta forma, os enunciados estão necessariamente envoltos em um contexto que é parte imanente e interativa de si. Esse contexto é delimitado – antes e depois – por outros enunciados,

próprios ou alheios. Seguindo por esse caminho, podemos verificar que as unidades da língua são acrônicas, não possuem uma posição específica no espaço-tempo; já um enunciado (unidade da comunicação) se localiza em um tempo e espaço específicos e muito do seu sentido depende disso. Desse ponto preciso no espaço-tempo, o enunciado responde a uma porção de outros enunciados que lhe precederam. Ao mesmo tempo, esse enunciado demanda respostas, ou melhor, se caracteriza pela possibilidade de ser respondido, de se tomar uma atitude responsiva em relação a ele.

> Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra resposta num sentido mais amplo): ele os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta (BAKHTIN, 2011: 296-297).

Nessa perspectiva, Bakhtin (2011: 410) coloca todos os enunciados em relação de interdependência e afirma que "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)". Portanto, o conceito de dialogismo, cunhado por Bakhtin, diz respeito às relações de sentido que qualquer enunciado necessariamente mantém com outros enunciados, desde os "já ditos" (passados) até aqueles que ainda serão proferidos (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2014).

De acordo com essa postura, o enunciado – e a obra de arte funcionando como enunciado (BAKHTIN, 2016: 71. SCHROEDER; SCHROEDER, 2011a, 2011b) – pode estender seus nexos para o passado e para o futuro e, assim, estabelecer diálogos com outros enunciados de qualquer posição no espaço-tempo. O sentido do enunciado, além de estar aliado à sua época, local e cultura, depende também das relações dialógicas que ele mantém, sejam elas no presente, no passado ou no futuro. É por esse viés que Salles (2014: 42), remetendo-se à criação de artística, escreve que "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".

Enunciado e dialogismo em Música

Em uma analogia com o enunciado linguístico da visão bakhtiniana, Schroeder e Schroeder (2011a: 107) trabalham a ideia de enunciado musical: "[...] acontecimento no qual os sentidos e os valores são sempre contextuais e levam em conta não apenas a materialidade sonora em si, mas também o contexto situacional". Os autores concluem que, por essa razão, "uma mesma realização musical pode ter significados diferentes em situações distintas", ou seja, as possibilidades são inúmeras.

O contexto espaço-temporal da obra musical e tudo aquilo que possibilita o compositor (em sua época) a criá-la são preocupações primordiais nos estudos das musicologias mais modernas. Como sintetiza Volpe (2004: 113):

> Nas últimas décadas, musicólogos e teóricos têm se reposicionado diante do desafio de transcender os limites da análise interna de obras musicais em favor de um entendimento mais amplo da música. A questão norteadora tem sido a relação entre música e contexto. Diversas abordagens têm buscado sentido na música não apenas como obra ou estrutura autônoma,

> mas sobretudo como linguagem ou enunciado situado num contexto socio-histórico-cultural.

Essa é uma tendência que reflete, em certo grau, aquilo que se sucedeu nas investigações nos domínios da linguística: alguns pesquisadores preferiram atuar além das estruturas materiais, gramaticais e sintáticas, buscando observar o uso da linguagem em situações concretas, em direção contrária aos pensadores formalistas, como é o exemplo das teorias do texto e da análise do discurso hoje ainda em desenvolvimento.

Semelhantemente, Bakhtin, nos domínios da linguagem verbal, opunha-se à corrente formalista, cujas principais preocupações jaziam sobre as unidades da língua como sistema, para defender um olhar dialógico sobre a interação entre enunciados e entre indivíduos inseridos em seus contextos históricos, culturais e sociais. Para além do âmbito da linguagem verbal, o pensador russo procura estender suas propostas aos diversos tipos comunicacionais da relação humana, dentre eles a Música.

Quando Bakhtin (2013) comenta o livro de Grossman sobre Dostoiévski – *Dostoiévski artista* (versão brasileira, 1967) –, em sua própria tese sobre o escritor russo – *Problemas da poética de Dostoiévski* –, ele reforça a possível analogia entre o enunciado da linguagem verbal e o musical, salientando justamente seus aspectos dialógicos. Ao tratar da construção de *Memórias do subsolo*, de Dostoiévsky, Grossman faz referência aos domínios musicais:

> [...] são vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema. Isso constitui precisamente a "polifonia", que desvenda o multifacetado da existência e a complexidade dos sofrimentos humanos. "Tudo na vida é contraponto, isto é, contraposição" – escrevia em suas memórias um dos compositores prediletos de Dostoiévski – M. I. Glinka (GROSSMAN *apud* BAKHTIN, 2013: 49).

Bakhtin (2013: 49) traz a reflexão para seu campo de estudo, que não se restringe à Linguística ou às análises textuais e literárias, mas ao funcionamento das linguagens nas relações humanas:

> Trata-se de observações muito precisas e sutis de Grossman acerca da natureza musical da composição em Dostoiévski. Ao transpor da linguagem da teoria musical para a linguagem da poética a tese de Glinka segundo a qual tudo na vida é contraponto, pode-se dizer que, para Dostoiévski, "tudo na vida é diálogo, ou seja, contraposição dialógica". De fato, 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 não era alheio e nem leigo dentro dos domínios musicais. Ele já havia interposto seus pensamentos a modelos de estética musical de períodos anteriores, como o posicionamento de tendências formalistas de Hanslick. Bakhtin (2011: 58) situa Hanslick como participante do que ele designa como corrente **estética impressiva**, na qual agrupa várias correntes de viés formalista (PETRACCA, 2018: 55). Hanslick (1989: 62) centra-se na música como objeto autotélico, no qual o material musical exprime tão somente ideias musicais (sons em movimento), e "uma ideia musical perfeitamente expressa já é o belo independente, é uma finalidade em si mesma e não um meio ou um material para a representação de sentimentos e ideias". Bakhtin (2011:

83-84) se opõe ao pensamento da estética impressiva pelo fato desta desconsiderar os aspectos dialógicos profundos do enunciado artístico, mais precisamente da ligação entre os homens (a equação do *eu* com o *outro*): "é precisamente o acontecimento como relação viva entre duas consciências que não existe tampouco para a estética impressiva. Aí a criação é igualmente interpretada como ato unilateral, ao qual se contrapõe não o outro sujeito, mas tão somente o objeto, o material".

Hanslick e Bakhtin concordam que a obra de arte é produto de um contexto histórico, situacional, e que, no decorrer evolutivo do tempo, surgirão novas obras com mutações substanciais em relação às anteriores. Porém, trazendo para o ponto principal deste artigo, eles se opõem quanto ao destino dos enunciados musicais (como nós estamos denominando). Enquanto Hanslick contesta a sobrevivência de uma obra de arte – "pois, sendo um produto de um indivíduo situado em determinada época e cultura, está impregnada de mortalidade"[1] –, para Bakhtin:

> 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 relembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto) (BAKHTIN, 2011: 410).

É sobre essa dimensão dialógica da concepção bakhtiniana que queremos nos concentrar. Segundo tal, encerra-se sob um mesmo golpe o nascimento original, bem como a morte definitiva de qualquer enunciado. De um lado, somente o Adão mítico, primigênio da humanidade, teve condições de evitar por completo a 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 (BAKHTIN, 2014: 88). Por outro lado, "não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo" (BAKHTIN, 2011: 410).

> Devemos aprender a lidar com a criação na perspectiva temporal onde tudo se dá na continuidade, ao longo do tempo – no universo do inacabamento. Para tal, precisamos estar alertas à sua inserção na história e na cultura, compreender sua relação com o futuro e lidar com a impossibilidade de definir início e fim, entre tantas outras questões (SALLES, 2014: 37).

Nessa abordagem, o "grande tempo" é continuamente abastecido por novos enunciados que se envolvem constantemente em diálogos inéditos na imensa trama dialógica. A existência de uma obra artística depende das suas relações com outras obras, desde as preexistentes até aquelas que ainda serão criadas.

A visão de Berio

Berio parece situar-se muito próximo da visão de Bakhtin, ou, pelo menos, dos estudos linguísticos que se basearam nos escritos bakhtinianos, como as teorias do texto. O compositor

[1] Conforme Fonterrada (2008: 75) descreve o pensamento do musicólogo austríaco.

considera que a história da música, diferentemente da história da ciência, não é feita de intenções, mas de realizações. "Ela não é feita de potenciais formas esperando para serem moldadas, mas de Textos (com 'T' maiúsculo e com as maiores conotações musicais possíveis)" (BERIO, 2006: 3). Segundo Bakhtin (2011: 319), "o texto é o dado (realidade) primário e o ponto de partida de qualquer disciplina nas ciências humanas", e, se "se concebe o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte). São pensamentos sobre pensamentos, palavras sobre palavras, textos sobre textos" (BAKHTIN, 2016: 71). O autor russo considera o texto um enunciado – isto é, uma unidade da comunicação, incluindo as obras de arte – e, como tal, voltado para o tripé pergunta-resposta-pergunta do outro. Sendo assim, de acordo com Bezerra (2016: 165), Bakhtin criou uma "textologia na qual o texto é enfocado como um organismo vivo e um diálogo entre os sujeitos que o articulam". As relações dialógicas – "entre os textos e no interior de um texto" (BAKHTIN, 2016: 74) –, tão caras ao pensador russo, também são objeto da reflexão de Berio. De acordo com o compositor,

> 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: 126, tradução nossa[2]).

Embora Berio não utilize o termo dialogismo, as características do texto (musical) descritas por ele são semelhantes às ideias desse conceito em Bakhtin, para quem não há e nem pode haver textos puros (BAKHTIN, 2016: 74):

> [...] nossos enunciados são sempre discurso citado, embora nem sempre percebidos como tal, já que são tantas as vozes incorporadas que muitas delas são ativas em nós sem que percebamos sua alteridade (na figura bakhtiniana, são palavras que perderam as aspas) (FARACO, 2009: 85).

Para Berio (2017: 365), é "inevitável dialogar com o passado, todos o fazemos ainda que sem saber". Nesta mesma direção, Schroeder e Schroeder (2011b: 143) – que trabalham com a apropriação do pensamento bakhtiniano na Música – afirmam que "cada obra de arte faz ecoar muitos outros enunciados artísticos". Vendo por este mesmo ângulo, podemos defender a ideia do dialogismo musical.

O princípio dialógico aparece amiúde nas reflexões de autores da área da Música (ou da área da criação artística de um modo geral), principalmente em textos escritos por compositores. Lanna (2014: 15) conclui que é surpreendente encontrar, nesses textos, reflexões próximas ao conceito de dialogismo, mesmo quando o termo não é empregado. Ligeti (2001: 152), por exemplo, recorre à imagem da rede para explanar sua visão da interconectividade entre as criações musicais. Ele compara as transformações do "sistema da forma musical" a uma "imensa rede que se estende no curso do tempo", um tecido tramado por fios que criam laços entre obras e entre compositores. Esses, cada um ao seu modo, contribuem alinhavando uns pontos

[2] Original: "A 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: 126).

a outros; mesmo que, por alguma razão, parte desse tecido pareça estar rompida, 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.

Bakhtin (2014: 86), para alinhavar com este que é um dos nossos autores primordiais, defende que o enunciado, mesmo surgido em um determinado momento social e histórico, "não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes". É nesse mesmo sentido que a rede é também a metáfora essencial de Salles (autora de *Redes da criação: construção da obra de arte*, 2014) ao investigar o processo criativo nas artes:

> [...] qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador. Se o pensamento em criação é relacional, há sempre signos prévios e futuros. Esta abordagem do movimento criador como uma complexa rede de inferências reforça a contraposição à visão da criação como um revelador e inexplicável *insight* sem história (SALLES, 2014: 152-153).

Estes autores destacam que existem nexos ativos entre enunciados (verbais ou artísticos) independentemente da época em que foram criados. Desta forma, os enunciados do passado são ativos no presente. Da mesma maneira, os enunciados voltam-se para o futuro e buscam lá também uma interlocução dialógica. Stravinsky (1996: 78) prescreve a tradição como "força viva que anima e nos informa do presente". Berio (2006: 78) fala que a consciência do passado nunca é passiva. Ele combate a ideia de *tabula rasa* na criação musical que seria almejada pelos músicos da vanguarda "herdeiros" do formalismo hanslickiano – como Boulez, que lega a maior importância às estruturas materiais e para quem a música é uma arte não significante (BOULEZ, 1986: 32):

> A *tabula rasa*, especialmente em Música, não pode existir. Mas essa tendência a trabalhar com a história, na extração e transformação consciente de "minérios" históricos e sua absorção em processos e materiais musicais não historicizados, reflete a necessidade – que trago dentro de mim há muito tempo – de inserir organicamente "verdades" musicais, para poder abrir o desenvolvimento musical em graus diferentes de familiaridade, para ampliar seu desenho expressivo e seus níveis perceptivos.

Berio, em direção oposta à de Boulez (pelo menos naquele momento), não busca o apagamento do passado e não pretende começar do zero. Ele prefere trabalhar com a história, com o passado no presente (BERIO, 2017: 410).

Na música, a escrita instrumental caracteriza e expõe, muitas vezes, a inter-relação dos enunciados do passado e os presentes. Berio (2006: 28), por exemplo, diz que as *partitas* para violino, de Bach, exigem "toda a gama de técnicas do instrumento – passado, presente e futuro". Mesmo não contendo as inovações técnicas ulteriores, essas peças de Bach têm um amplo

diálogo com a posteridade. Igualmente, no repertório pianístico, Berio evoca um possível diálogo que se estabelece entre Beethoven e alguns compositores mais recentes: "Bartók, Stravinsky, Messiaen, Stockhausen, Boulez, Carter, Ligeti, e alguns dos meus [Berio] próprios trabalhos para piano". Berio explica como isso, em sua opinião, deveria acontecer no processo criativo:

> Certamente temos dentro de nós uma necessidade constante de transcender os instrumentos, mas sabemos também que não podemos ir além sem eventualmente retornar e estabelecer um diálogo com eles. Nós nunca poderemos contribuir para a evolução deles se nós os tratarmos como meros geradores de som e ignorar a história deles (BERIO, 2006: 28, tradução nossa)[3].

O posicionamento de Berio fica claro quando Jocy de Oliveira, em seu *Diálogo com Cartas* (2014), relata as recomendações do compositor italiano para a sua execução da *Sequenza IV*, para piano. Apesar dos *clusters* em blocos e da velocidade, ela deveria ser tocada com leveza e com uma articulação límpida, "as pequenas notas sempre o mais rápido possível, mas tocadas como se fossem Scarlatti" (OLIVEIRA, 2014: 212). Diante deste exemplo, podemos entender quando o compositor italiano destaca sua predileção de trabalhar o "passado no presente", de outra forma Scarlatti não poderia ajudar na interpretação da *Sequenza*. Em outro momento, Berio (2006: 29, tradução nossa) diz:

> Eu estou profundamente fascinado por ideias musicais que conseguem desenvolver uma polifonia de diferentes formações de significado – ideias que não rejeitem a possibilidade de lidar com gestos instrumentais específicos e concretos os quais estabeleçam toda uma gama de ecos e memórias distantes, permitindo-nos estabelecer um diálogo de presenças e ausências específicas: um espaço musical habitado pela presença significativa de ausências e por ecos de presenças ausentes[4].

Para conectar com este pensamento do compositor, recordamos a fala de Bakhtin (2016: 57) que diz que "cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva". A polifonia almejada por Berio, nesse sentido amplo que ele propõe, não está nas vozes melódicas dos instrumentos sobrepostas de diversas maneiras (não se trata da textura denominada pela teoria musical), mas na relação com vozes vindas de várias direções – passado, presente, futuro –, mesmo que elas não sejam audíveis no sentido físico: são vozes de outros compositores e de outras obras que se agregam ao discurso musical. Para ele, a obra não é estanque, fixada em um ponto da linha do tempo. Na visão do compositor, há uma interconexão entre passado, presente e futuro que não se manifesta em uma horizontalidade, mas que sobrepõe essas perspectivas temporais:

[3] Original: "We certainly have within us a constant need to transcend instruments, but we also know that we cannot go beyond them without eventually coming back, and setting up a dialogue with them. We can never contribute to their evolution if we treat them as mere sound generators and ignore their history" (BERIO, 2006: 28).

[4] Original: "I am deeply fascinated by musical ideas which manage to develop a polyphony of different formations of meaning – ideas that do not reject the possibility of dealing with specific and concret instrumental gesture which then set up a whole range of distant echoes and memories, allowing us to establish a dialogue of specific presence and absences: a musical space inhabited by the significant presence of absences and by the echo of absent presences" (BERIO, 2006: 29).

> Não me interessa o tempo linear, mas a compreensão de planos temporais diversos: tempo psicológico, humano, mítico. Interessa-me esta relação, como disse, múltipla com o tempo. É por isso que, como eu disse, sou contra uma visão de história linear. Outro dia alguém me pediu exemplos. Veio-me à mente um que realmente impressiona, a variação 31 das *Variações sobre uma Valsa de Diabelli*, de Beethoven. Lá, Beethoven reúne Bach e Chopin, de uma maneira verdadeiramente chocante. E isso sucede na história da música de todos os tempos: Chopin faz com que Bach e um certo futuro vivam juntos, os exemplos são muitos. Então, essa possibilidade de viver em diferentes perspectivas temporais eu acho que é um privilégio da música que deve ser guardado, desenvolvido e ensinado, quando for possível. As pessoas devem se educar para essas trajetórias simultâneas que vão um pouco em todas as direções [...] (BERIO, 2017: 456-457, tradução nossa)[5].

De acordo com Berio, a música, ou um enunciado musical em nossa visão, pode carregar uma pluralidade de vozes vindas do passado, do futuro e do próprio presente. Concordamos que a variação 31, das *Variações sobre uma Valsa de Diabelli*, parece apontar para as duas direções – passado (Bach) e futuro (Chopin) – e instaura uma convivência sincrônica desses tempos. Berio não dá referências concretas sobre essas relações, mas podemos imaginar, por exemplo, uma interlocução com o início da *Partita II*, de Bach, em Dó menor (a mesma tonalidade da variação de Beethoven). Paralelamente, também partilhamos da ideia de que a variação 31 estabelece um diálogo com Chopin e com a geração romântica. Talvez a ideia de Berio possa ser complementada diante da variação 32 – da mesma obra de Beethoven citada por ele. Trata-se de uma fuga. A fuga é uma estratégia composicional típica no Barroco e deve muito a Bach o seu desenvolvimento. Nessa variação, Beethoven travestiu o tema de Diabelli com ideias bachianas, mas também encontra interlocução em obras do porvir.

Diante das possíveis relações dialógicas com o passado ou com o futuro, podemos dizer que Beethoven enriquece a fuga. De certo ponto, enriquece Bach. Volta no tempo. O seu enunciado agrega novas qualidades ao do seu predecessor e à forma musical, atua no passado e modifica a visão que se tem dele e da sua ação no presente. Ao mesmo tempo, Beethoven "visita" o futuro. O final da variação é um exemplo disso:

[5] Original: "Non mi interessa il tempo lineare ma la compresenza di piani temporali diversi: tempo psicologico, humano, mitico. Mi interessa questo rapporto, come dire, molteplice con il tempo. Per questo, come dicevo, sono contro una visione della storia lineare. L'altro giorno qualcuno mi chiedeva degli esempi. A me ne è venuto in mente uno che veramente fa impressione, e cioè la variazione 31 delle Variazioni su un Valzer di Diabelli di Beethoven. Là Beethoven mette insieme Bach e Chopin, proprio in maniera sconvolgente. E questo capita nella storia della musica di tutti i tempi: Chopin che fa vivere insieme Bach e un certo futuro, gli esempi sono moltissimi. Quindi questa possibilità di vivere in prospetive temporali diverse penso che sia un privilegio della musica che va salvato, sviluppato e insegnato, quando si può. La gente deve educarsi a queste traiettorie simultanee che vanno un po' in tutte le direzioni [...]" (BERIO, 2017: 456-457).

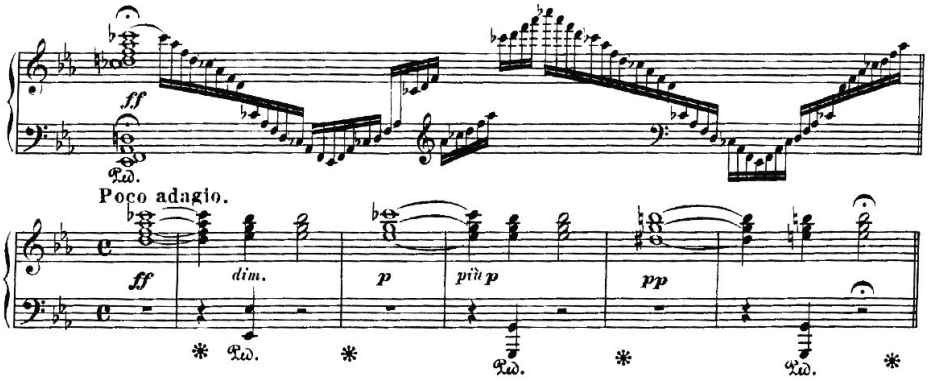

Fig. 1: Trecho final da variação 32, das *Variações sobre uma Valsa de Diabelli*, de Beethoven.

Nesse final, Beethoven introduz um grande arpejo de "dominante sobre-tônica" (ZAMACOIS, 1984: 215-219) decorrente de um breve baixo pedal na tônica (Mi bemol), essa dominante sob forma de um acorde de sétima diminuta, sétimo grau do homônimo menor (tal acorde também presente na *Sinfonia* da *Partita II*, de Bach). Em seguida, ele evidencia a ambiguidade da tríade aumentada: primeiro a tríade de Dó bemol aumentado resolve em Mi bemol maior; em seguida, a tríade de Sol aumentado (enarmônico de Dó bemol aumentado) resolve em Mi menor – Webern (1994: 93), discorrendo sobre o percurso da harmonia, salienta a importância que o acorde de quinta aumentada desempenha na obra de Wagner. A peça de Beethoven conclui no acorde de Mi menor, não há um retorno à tônica do início da variação (Mi bemol maior); processos como este foram mais sedimentados somente na era wagneriana.

Pensando ainda na declaração de Berio citada acima, como Chopin faz com que "Bach e um certo futuro vivam juntos"? Ele também não dá exemplos. Para nós que concordamos com suas colocações, um exemplo imediato pode ser observado no *Finale (prestissimo)* da *Sonata em Si bemol menor*, opus 35, do compositor polonês. Chopin teve um contato grande com a obra bachiana. Liszt (1882: 215), em sua biografia sobre Chopin, escreve: "A música lhe foi ensinada em boa hora. Aos nove anos ele começa o aprendizado e foi bem cedo confiado a um discípulo apaixonado de Sebastian Bach, Zywna, que dirigiu seus estudos por longos anos [...]". O *Finale* da *Sonata em Si bemol menor* assemelha-se às gigas, movimento rápido comum nos finais de suítes, como nas *Suítes para Violoncelo*, de Bach. A rítmica de subdivisão ternária (em 3/8 ou em compasso composto) recorrente nas gigas (ZAMACOIS, 1979: 157) também contribui para o diálogo. Como exemplo, observando de longe a giga da *Suíte IV*, para violoncelo, em Mi bemol maior, de Bach, vemos trechos similares ao *moto perpetuo* em colcheias do *Finale* de Chopin. Tudo isso ao mesmo tempo em que o *Finale* aponta para o futuro. Segundo Ligeti (2001: 6), "a partir de Chopin, a arte da modulação e o papel das dominantes secundárias são tão desenvolvidas que o sólido esqueleto tonal é dissolvido". Ele acrescenta: "A primeira peça atonal da História da Música é talvez o *Finale prestissimo* da *Sonata em Si bemol menor* de Chopin".

De certo ponto de vista, Chopin parece realizar um amálgama de uma giga – como a da *Suíte IV* de violoncelo – e uma linha melódica que não deixa clara sua tonalidade, como muitas peças a partir do século XX. Ele dialoga com o passado, mas seu discurso musical também está direcionado para uma interlocução futura, como identificou Ligeti. Isto ressalta o aspecto dialógico da criação musical. Berio, em seu próprio trabalho de criação musical, procurava "olhar para o passado em busca de uma continuidade criativa, não apenas entre os menores e os maiores elementos da forma, mas também entre o presente e o passado, entre o presente e talvez um futuro utópico" (BERIO, 2017: 96).

A viagem no Tempo

Se a própria composição musical tem o dialogismo em código genético – um dialogismo constitutivo que se estende "do passado sem limite ao futuro sem limite", como propõe Bakhtin (2011) na linguagem verbal e nas artes –, a análise musical pode empenhar-se em encontrar e evidenciar essas conexões entre obras, ou mesmo estabelecer novos diálogos outrora inimagináveis. Com isso, é possível deslocar uma obra de sua época de origem, explorá-la em novos fundos aperceptíveis. Fazendo assim, nem os sentidos do passado, nem do presente, ou do futuro, permanecerão imutáveis, estarão atrelados aos novos fios dialógicos estabelecidos. Nessa perspectiva, é possível renovar a postura axiológica diante de obras do passado, "voltar no tempo" e, a partir de novas visões, reconfigurar o presente.

Apoiados nesse pensamento, podemos refletir mais conscientemente ao nos deparar com a declaração de Berio (2006: 65) que fala que "o profundo significado da música de Mahler tornou-se evidente somente cinquenta anos após sua morte". Esse reconhecimento tardio, ou melhor, esse diálogo com o futuro – ou com o passado, dependendo de qual lado se olha – é recorrente na história da música. Bakhtin (2011: 364) considera que "o autor é um prisioneiro de sua época, de sua atualidade" – o que estamos plenamente de acordo –, mas ele acrescenta: "Os tempos posteriores o libertam dessa prisão, e os estudos literários têm a incumbência de ajudá-lo nessa libertação".

Como já colocamos, o enunciado é totalmente situacional. Ele está vinculado ao seu autor e ao contexto em que foi criado. O autor não pode deixar de refletir sua época, ele dialoga com o seu tempo. "Como homem de seu tempo, o artista é influenciado por ele e o influencia por sua vez. É ele quem cristaliza seu tempo... para inscrevê-lo na história. Ao contrário do que geralmente se acredita, o artista nunca está à frente de seu tempo: é simplesmente um homem que não fica para trás" (VARESÈ, 1985: 115).

Porém, diante da rede dialógica, é possível estabelecer conexões inexistentes em outro momento. Bakhtin atribui por tarefa que os estudos literários libertem o autor de seu tempo. Transpondo para os domínios musicais, a análise musical pode assumir esse papel de libertadora. Berio (2006: 63-64) prescreve a música como um depósito (um armazém) de amostras (obras) cujo "prazo de validade" – "cuja permanência relativa ou o esquecimento, cuja cronologia – é irrelevante em última análise". Com essa visão, é possível superar as barreiras do tempo cronológico e explorar um posicionamento analítico que leve em conta a dinâmica dos diálogos entre obras e entre compositores independentemente de suas épocas.

A análise musical, partindo dos princípios do dialogismo, pode preterir-se da contemporaneidade referente ao seu objeto de investigação, levando para seu estudo preocupações, de certo modo, "anacrônicas" em favor de um diálogo rico e multidirecional. Levando isso em consideração, é possível investigar as obras musicais à luz de obras precedentes ou de obras posteriores, enriquecendo o diálogo que, consequentemente, promove um entendimento renovado das obras envolvidas. Esse processo desvenda fios dialógicos que revelam o objeto investigado na trama dinâmica da rede relacional que é, de fato, toda a música: de suas mais remotas manifestações àquelas peças que ainda serão compostas (sem limites). Nesse processo, sentidos e valores são restaurados, transformados ou mesmo criados.

Seria possível, assim, voltar no tempo e modificar o passado? De certo modo. Bakhtin afirma que os sentidos nascidos de diálogos passados não são estáveis, considerando-se que eles se transformarão sob ação de futuros diálogos:

> A própria antiguidade desconhecia aquela antiguidade que hoje conhecemos. Na escola havia uma brincadeira: os gregos antigos desconheciam o mais importante sobre si mesmos, não sabiam que eram gregos antigos, e assim nunca se chamaram. Entretanto, essa distância no tempo, que transformou os gregos em gregos antigos, tinha realmente um imenso significado transformador: era plena de descobertas, na própria Antiguidade, de novos e novos valores semânticos que os gregos efetivamente desconheciam, ainda que os criassem (BAKHTIN, 2011: 365).

Sendo assim, muitas vezes, as características mais primordiais que delegamos a certos compositores o seu próprio tempo as desconheciam ou não legavam tal importância. Nesse sentido, Berio (2006: 65) fala que a história da música vocal e do teatro musical dos séculos XVIII e XIX pode ser contada sem se falar sobre Monteverdi, mas que a do século XX não pode: "[...] a história da música do final do século XVIII pode ser escrita sem mencionar Bach, mas a dos dois últimos séculos não pode". Isso quer dizer que as gerações seguintes atribuíram valores e sentidos a enunciados que em suas próprias épocas não existiam ou não eram relevantes. Nessa ótica, Bach é mais vital para a geração futura do que para sua contemporaneidade. É somente por essas veredas que Beethoven (ou outro compositor) é capaz de conviver e "enriquecer" Bach. Segundo Seincman (2008: 22), é a mediação dialógica que promove comunicação e estabelece a tensão constante entre as conquistas do passado e os impulsos do futuro, dotando o presente de significação, de profundidade.

Seja no âmbito do discurso sobre música ou da própria criação musical, podemos verificar esse significado transformador do deslocamento espaço-temporal dialógico. Ao lado de Lanna (2014: 14), do ponto de vista analítico, podemos afirmar que o discurso sobre música está em contínuo processo de renovação, o que permite a revisitação de obras, levando para a investigação musical novas preocupações e propondo novos diálogos:

> [...] uma Sonata para piano, de Beethoven, por exemplo, levada a cabo por um músico atual que, ao inventariar os papéis do timbre, das massas sonoras, das texturas, evidencia o inesgotável dessa obra, à luz de parâmetros mais comumente associados à produção musical a partir do século XX.

Já desde a perspectiva da criação musical, podemos mencionar, como exemplo dialógico mais evidente, as obras que recorrem ao dialogismo explícito em sua construção composicional, isto é, obras que utilizam os enunciados de outrem como material e deixam a voz alheia em plena transparência (citações, paráfrases, paródias, estilizações...). Chamemos esse procedimento de **dialogismo mostrado** (FIORIN, 2016: 37-60). Nesses casos, normalmente, apropria-se de um enunciado musical do passado e incorpora-o ao novo. A principal meta é tornar evidente o diálogo entre novo e antigo, entre o que é "meu" e aquilo que não o é, mas aproprio. Said (2009: 55), falando sobre *The Rake's Progress*, de Stravinsky, nos serve bem de exemplo:

> Ao evitar por inteiro as convenções da ópera do século XIX, Stravinsky acentua a contemporaneidade da sua obra, chamando a atenção para o artifício, o maneirismo e o capricho que ele criou para lidar com o passado. Ao mesmo tempo, como disse Donald Mitchell, a propósito do modo compositivo de Stravinsky, "a nova região do mundo [musical] que Stravinsky tornou acessível ao impulso criativo é nada mais nada menos que o passado". O que fica

> evidente em *A Jornada de um Libertino*[6] é, portanto, o caráter pretérito do passado – se me permitem uma variação da fórmula de T.S. Eliot – como matéria para a composição musical contemporânea (SAID, 2009: 55).

Stravinsky dialoga com a tradição da ópera romântica negando-a (na negação, naturalmente, ao menos duas vozes estão presentes, cf. FIORIN, 2016: 41). Em sua obra, ele recorre aos recitativos de estilo barroco e a alusões zombeteiras ao *Don Giovanni*, entre outras artimanhas dialógicas. Berio (2017: 411) aponta que, apesar ser uma obra "neoclássica" (que traz para o presente artifícios do passado), *The Rake's Progress* é "um passo muito importante para exorcizar o passado", isto é, uma estratégia de expor seus aspectos referentes à antiguidade, porém eliminando sua temporalidade, aproximando o passado do presente. Seincman (2008: 20), analisando algumas implicações de *La Valse*, de Ravel, ressalta que, do ponto de vista da vanguarda, essa obra colocaria o compositor apenas como "mais um neoclássico". Porém, o autor argumenta que esse retorno ao antigo por parte do compositor francês "não é uma nostalgia do passado, mas um choque do passado no presente que coloca o público na vertigem de um futuro incerto".

O exemplo mais recorrentemente citado de dialogismo mostrado na música vem do próprio Berio: o terceiro movimento da sua *Sinfonia*. Essa terceira parte da *Sinfonia* tem o *Scherzo* da *Segunda Sinfonia* de Mahler "como esqueleto que ora surge, depois desaparece e torna a aparecer...". Mas nunca está sozinho, como esclarece Berio (1988: 94): "acompanha-o 'a história da música' que ele próprio desperta em mim, com toda sua pluralidade e abundância de referências". Além do *Scherzo* tomado de Mahler, há referências a Bach, Brahms, Boulez, Berlioz, Schoenberg, Stravinsky, Strauss, Stockhausen, entre outros, que criam regiões harmônicas, que "entrelaçam-se, transformam-se em Mahler e escondem-se nele". Falando sobre o terceiro movimento da sua sinfonia, Berio (1988: 95) declara:

> Fazia tempo que eu queria explorar por dentro uma música do passado, uma exploração criadora que fosse ao mesmo tempo uma análise, um comentário e uma extensão do original fiel ao seu princípio (que se perde na noite dos tempos) de que para um compositor a melhor maneira de analisar e comentar alguma coisa é fazer algo utilizando os materiais daquilo que se pretende analisar e comentar. O comentário mais profícuo das sinfonias e das óperas foi sempre fazer uma outra sinfonia e uma outra ópera.

De acordo com a opinião de Berio, misturam-se os propósitos da composição e da análise musical. Ao "explorar por dentro" a obra alheia, o compositor é capaz de ressaltar sentidos escondidos, e, muito além disso, é possível estabelecer novas ligações, novas perspectivas que podem, inclusive, alterar o passado. Atribuindo à obra musical o poder de comentar e analisar uma outra obra ("texto sobre texto, pensamento sobre pensamento", no sentido como disse Bakhtin a respeito da pesquisa nas Ciências Humanas), as suas características aproximam-se do enunciado verbal naquilo que diz respeito à sua propriedade de não ter início nem fim na grande teia dialógica. Sendo assim, na *Sinfonia* dialogam compositores muito distantes no tempo, é uma grande discussão mediada por Mahler, tudo sob a direção de Berio – uma polifonia discursivo-musical (FERREIRA, 2012). Menezes (2015: 211) comenta a *Sinfonia* na mesma direção

[6] Tradução não comum para o título da ópera *The Rake's Progress*, de Stravinsky. Geralmente mantém-se o original em inglês, às vezes com a tradução – *A carreira do libertino* – entre parênteses.

que rumamos neste artigo. Ele compara as atuações de Berio sobre o passado e a de Pousseur – com sua obra *Votre Faust*, que também explora o dialogismo mostrado – sobre o futuro:

> Berio, na realidade, "se intromete" no passado; sua visão é retrospectiva; se lermos o passado depois das interferências de Berio, não conseguiremos vê-lo da mesma forma. É impossível ouvir o *Scherzo* da *Segunda Sinfonia* de Mahler sem ouvir, dentro de nós, passagens da *Sinfonia* de Berio. Quem conhece bem a *Sinfonia* de Berio, em especial o seu terceiro movimento, e reouve aquele Mahler, ouve todas aquelas coisas de Berio dentro de Mahler. Trata-se de uma das atitudes mais "intrusivas" na história de que se tem notícia, no sentido de que Berio não somente releu a história, transformou-a de tal forma que se torna impossível reouvi-la enquanto tal depois daquela sua releitura. Já em Pousseur há algo igualmente genial, mas apontando para a direção do futuro: uma interferência prospectiva. [...]. Pousseur usa a história para inventar uma nova técnica harmônica, as redes harmônicas, no sentido de uma ampliação do serialismo.

Para o musicólogo Leonard Meyer,

> Se os estilos e obras de arte anteriores se tornassem fontes viáveis de ideias e procedimentos, idiomas e modelos, então o pluralismo do presente não só seria enriquecido, como o caráter e o significado do passado seriam substancialmente modificados. [...] Não só o passado será iluminado pelo presente, mas poderá, num sentido significativo, tornar-se parte do presente (MEYER, 1994: 191-192, tradução nossa)[7].

Na visão de Meyer – que publicou tais palavras pela primeira vez em 1967 em *Music, the arts, and ideas*, portanto antes da estreia da *Sinfonia*, de Berio –, o fato de inserir um enunciado musical preexistente na obra recente interfere ativamente tanto no passado como no presente. Enunciados do passado avançam para o futuro, tornando-se parte dele, enriquecendo-o; o enunciado do presente volta no tempo, causa mudanças, altera sentidos, revive e modifica valores de obras do passado. Na ótica de Menezes, a *Sinfonia* de Berio incide no passado a ponto de não ser mais possível escutá-lo da mesma maneira que antes, alterando significativamente a percepção. Nesse mesmo sentido, Bakhtin (2011: 410) declara que "os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo".

Zimmermann é outro compositor conhecido por sua utilização de materiais alheios preexistentes (como em *Musique pour le soupe du roi Ubu* e *Photoptosis*). Em um de seus comentários – *À propos de la persistance des malentendus* (1959) – ele também reflete sobre a música e o tempo cronológico. Segundo seu posicionamento, "é evidente que a maneira de perceber as obras é independente da época em que elas são concebidas" (ZIMMERMANN, 2010: 157). O

[7] Original: "Should earlier styles and art works become viable sources of ideas and procedures, idioms and models, then not only will the pluralism of the present be enriched, but the character and significance of the past will be substantially modified. [...] not only will the past be illuminated by the present, but it may, in a significant sense, become part of the present" (MEYER, 1994: 191-192).

seu pensamento percorre também pela "singularidade do passado, presente e futuro, próprio da concepção agostiniana" (ZIMMERMANN, 2010: 158). (Nas *Confissões* de Agostinho, refletindo sobre o tempo, o filósofo sugere que Deus vive em um eterno "hoje", não tem passado nem futuro, seu presente é a eternidade).

> É indiscutível que a época da *Ars antiqua*, da *Ars nova*, ou outra época que seja, definitivamente passou; o compositor e o musicólogo, no entanto, concordam que essas épocas, inegavelmente, estão de certa maneira sempre vivas e presentes na consciência temporal interna da história da música. [...] (ZIMMERMANN, 2010: 158, tradução nossa)[8].

Zimmermann exemplifica salientando a importância que a música da idade média teve para as últimas obras de Webern, as liturgias bizantinas em obras de Stravinsky e o universo formal dos clássicos vienenses nas obras tardias de Schoenberg.

Em outro momento, em 1963, através de uma transmissão radiofônica[9], Zimmermann narra um debate imaginário entre estudantes de música (tal "debate", em sua íntegra, complementaria muito bem este artigo). A discussão gira em torno das relações dialógicas (sem o emprego desta terminologia) entre compositores e obras musicais. Ao final do debate, um dos estudantes questiona: "Qual música ouvimos hoje?", outro estudante responde: "Do presente..."; um segundo responde: "Do passado..."; um terceiro responde: "Do porvir..." (ZIMMERMANN, 2010: 175-194). O que fica subentendido para nós é que as três respostas estão corretas, e que podemos ouvir, simultaneamente, passado, presente e futuro em uma única peça musical.

A visão relacional que o estudo do dialogismo oferece, apropriada à música, conecta as obras musicais e permite uma perspectiva global do tempo sem seu aspecto cronológico. Por essa razão, é possível interagir com enunciados musicais de qualquer parte do tecido temporal. É somente nesse sentido que podemos dialogar com compositores e obras do passado e trazer esses enunciados para novas interações ao retornar para o futuro. Berio (2017: 365) dá uma dimensão clara disso em seu próprio pensamento composicional: "[...] tento estabelecer uma conversa concreta com as experiências do passado, convicto, como sou, de que a história não é apenas cronologia, linearidade e irreversibilidade". Por esse caminho podemos compreender quando ele declara a relatividade entre passado e futuro, a intercambialidade do "antes" e do "depois". Podemos também aliá-lo a Bakhtin para mudar a concepção de um passado intocável, imutável.

Com efeito, as palavras de Berio ou as de Zimmermann parecem ecoar as de Bakhtin. O pensador russo propõe uma lógica diferenciada do tempo na qual impera a pura simultaneidade da coexistência:

> Essas divisões, esse "antes" e "depois", introduzidos pelo tempo, não são importantes, é preciso suprimi-los para compreender o mundo, é preciso justapor tudo ao **mesmo tempo**, ou seja, no espaço de um só momento, é preciso ver o mundo inteiro como **simultâneo**. É apenas na

[8] Original: "Il est indébiable que l'époque de l'Ars antiqua, de l'Ars nova, ou quelque autre époque que ce soit, est définitivement passé; le compositeur et le musicologue sont cependant d'accord pour affirmer que ces époques, tout aussi indéniablement, sont d'une certaine manière toujours vivantes et présentes au sein de la conscience temporelle interne de l'histoire de la musique" (ZIMMERMANN, 2010: 158).

[9] Transcrito em Zimmermann (2010: 175-194).

> pura simultaneidade ou, o que é o mesmo, na atemporalidade que se pode descobrir o verdadeiro sentido daquilo que foi, que é e que será, pois aquilo que os separava – o tempo – é privado de realidade autêntica e de força interpretativa (BAKHTIN, 2014: 273, grifos do autor).

Berio (2006: 71), novamente na mesma direção do pensamento bakhtiniano, diz que uma obra musical nunca está sozinha: "[...] ela tem sempre uma grande família para lidar e deve ser capaz de viver muitas vidas". Para o compositor, uma obra antiga pode ser deixada para o seu próprio passado, ou seja, vista e analisada em sua contemporaneidade, mas também deve ser capaz de viver no presente de várias formas possíveis, às vezes esquecendo completamente suas origens. Olhando da perspectiva bakhtiniana, a fala de Berio evidencia o dialogismo sempre operante da linguagem musical – "a obra nunca está sozinha", "lida com uma grande família". Ao mesmo tempo, a obra "deve ser capaz de viver muitas vidas", ou seja, ela pode incidir sobre sua época e pode reviver em um futuro, atuando sobre este de maneira renovada (novos diálogos, novos sentidos e valores, uma vida nova).

Assim como Bakhtin defende uma atemporalidade em certo aspecto do trabalho analítico, Berio (2006: 71) acrescenta-nos que "a história da música ocidental parece apenas ocasionalmente prestar atenção à sua sequência cronológica", no sentido em que "a distinção entre as direções muitas vezes vagas do devir histórico e a constelação de obras que moldam nossa experiência estética é uma dicotomia metafísica destacada da realidade". Por isso, para Berio, o desapego de uma imposição cronológica é o que "nos permite realizar uma manipulação salutar de nossa memória, sem ter que pagar pedágios, ao longo da fronteira imaginária que separa o passado do presente" (BERIO, 2006: 71-72). Um exemplo disto parece ser evidente em sua proposta para *Rendering*. Nesta obra, Berio parte de rascunhos incompletos daquela que seria a décima sinfonia de Schubert. Ele procura manter as ideias de Schubert como estrutura básica, mas não se trata de completar a partitura simplesmente, tanto que esta obra, muitas vezes, é vista como composta em coautoria de Berio em "parceria" com Schubert (como Berio [1990] expõe no prefácio da partitura de *Rendering*). No segundo movimento, por exemplo, Berio identifica uma antecipação de Mahler no esboço de Schubert e procura evidenciar esse diálogo por meio de sua orquestração e de acréscimos composicionais (BERIO, 2017: 255-275). Há, nesta obra, um diálogo multivozes entre compositores que não viveram juntos, porém, uma vez abstraído o aspecto temporal que os separava, eles podem habitar o presente, isto é, compor juntos no eterno presente.

> No segundo movimento, um Andante, que parece evocar a imagem de Mahler, desenvolvi ainda mais o tecido de conexões [...] e foi um trabalho muito completo e cauteloso em alguns aspectos. Aqui desenvolvi figuras musicais que poderiam homenagear esse olhar que Schubert tinha no futuro, em Mahler por exemplo: em alguns momentos enxertei no tecido schubertiano harmonias fortemente mahlerianas [...] (BERIO, 2017: 368, tradução nossa)[10].

[10] Original: "Nel secondo tempo, un Andante che pare evocare l'immagine di Mahler, ho sviluppato ancor piú il tessuto connettivo – il gesso- ed è stato un lavoro parecchio approfondito, e cauto sotto certi punti di vista. Qui ho sviluppato delle figure musicali che potessero rendere anche un po'omaggio a questo sguardo che Schubert aveva sul futuro, su Mahler per esempio: qualche volta, ho innestato nel tessuto schubertiano armonie spiccatamente mahleriane" (BERIO, 2017: 368).

Por fim, podemos replicar uma fala recorrente entre os historiadores, citada por Berio (2006: 72), que apoia muito bem aquilo que levantamos neste texto: "[...] a falha em entender o presente tem sua raiz na ignorância do passado e é inútil lutar para entender o passado sem um conhecimento adequado do presente".

Considerações finais

Neste artigo, exploramos a ideia da obra musical como **enunciado**, de acordo com a concepção bakhtiniana do termo. Observamos que as obras se encontram conectadas umas às outras e cada uma ganha sentido quando nexos são estabelecidos. Essa interação entre obras caracteriza o dialogismo musical. Em seu estado relacional, o enunciado musical pode ser visto como uma resposta ao mesmo tempo em que demanda por respostas. Sob este ponto de vista, apoiamos a ideia de que a obra musical tem significativas irradiações no passado e projeções no futuro, pois seus contatos dialógicos não são impedidos pelo tempo cronológico.

Berio foi um compositor que produziu muito próximo dos estudos da linguagem, e, em seus textos, entrevistas ou palestras transparece a sua interlocução com esta área. Com certa frequência, ele cita estudiosos e filósofos da linguagem, como Saussure, Jakobson, Ruwet, Eco entre outros – e há evidências de que Berio conhecia também escritos de Bakhtin (BERIO, 2006: 110). Essa interlocução o possibilitou defender com propriedade a ideia da música como texto e, com isso, sua propriedade natural de interação com outros textos (esse texto com características semelhantes ao enunciado para Bakhtin).

Salientamos como Berio e Bakhtin compartilham a noção de que a época, o tempo cronológico, muitas vezes não é um fator determinante na análise de uma obra e que a história não compreende uma estrutura linear e irreversível. Ambos os autores sugerem que "antes" e "depois" são, em certa medida, intercambiáveis. No entanto, parafraseando Bakhtin (2011: 365), ao que acabamos de afirmar neste artigo não se segue, absolutamente, que se possa ignorar completamente a época do compositor. A sua contemporaneidade mantém um significado, em muitos sentidos, decisivo sobre a obra musical. A análise científica pode partir apenas dessa contemporaneidade e seu subsequente desenvolvimento deve verificar-se nela. Como dissemos, uma obra musical se revela antes de tudo na unidade diferenciada da cultura da época de sua criação, mas não se pode fechá-la nessa época: sua plenitude só se revela no "grande tempo".

Ressaltamos também como Berio, em seu trabalho de criação, busca dialogar com o passado e explorá-lo como fonte para a criação musical no presente. Apresentamos, como exemplo, sua postura de utilizar materiais preexistentes (dialogismo mostrado) – como na *Sinfonia* e em *Rendering* – e que as consequências desse processo podem alterar o passado e fazê-lo, de um modo mais palpável, tornar-se parte do presente. A visão do tecido temporal como um todo simultâneo foi uma das principais reflexões do compositor, o que encontra similaridades com o pensamento bakhtiniano.

Apoiados nas propostas de Berio e Bakhtin (e de outros autores que contribuíram com esta discussão), podemos destacar a obra musical como "um texto multi-dimensional em contínuo processo de evolução" (BERIO, 2006: 49). Neste sentido, após sua execução, o enunciado musical não termina na barra dupla da partitura ou em um "silêncio", ele permanece ativo e sua ressonância irrompe no passado, presente e futuro.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

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.

BERIO, Luciano. *Interviste e Colloqui*. Torino: Einaudi, 2017.

BERIO, Luciano; SCHUBERT, Franz. *Rendering*: per orchestra. Vienna: Universal, 1990. Partitura.

BEZERRA, Paulo. No limiar de várias ciências*.* Posfácio. *In*: BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 151-170.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Editora Contexo, 2014. 3ed. 555p.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo:* as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola, 2009.

FERREIRA, Thayane de Oliveira. *Dialogismo no percurso composicional de György Ligeti*. Dissertação (Mestrado) –Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2012

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FONTERRADA, Marisa. *De tramas e fios*: um ensaio sobre música e educação. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

KORSYN, Kevin. *Beyond privileged contexts*: intertextuality, influence, and dialogue. *In*: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethiking music.* New York: Oxford University Press, 2001.

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. p. 13-19.

LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique*. Genève: Contrechamps, 2001.

LISZT, Franz. *F. Chopin*. Leipzig: Breitkopf et Haertel, 1882.

MENESES, Flo (org.). *Luciano Berio*: legado e atualidade. São Paulo: Editora da Unesp Digital, 2015.

MEYER, Leonard B. *Music, the art, and ideas*: patterns and predictions in twentieth-century culture. Chicago: University Chicago Press, 1994.

OLIVEIRA, Jocy de. *Diálogo com cartas.* São Paulo: SESI-SP editora, 2014.

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

SAID, Edward W. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

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

SCHROEDER, Silvia C. N.; SCHROEDER, Jorge L. As crianças pequenas e seus processos de apropriação da música. *Revista da Abem*, Londrina, v. 19, n. 26, p. 105-118, 2011a.

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, 2011b.

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

VOLPE, Maria Alice. Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural. *Debates* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UniRio), p. 113-137, 2004.

ZIMMERMANN, Bernd Alois. *Écrits*. Genève: Contrechamps, 2010.

Felipe Mendes de Vasconcelos é doutor em Música pela UFMG (bolsista Capes) orientado pelo prof. dr. Oiliam Lanna e mestre em Música pela UFRGS (bolsista CNPq) orientado pelo prof. dr. Celso Chaves. Atuou como professor auxiliar na Fames e como professor substituto na UFMG. Primeiro lugar no Concurso Nacional de Composição "Guerra-Peixe: 100 anos". Primeiro lugar no "4° Concurso Latinoamericano de Composición Electroacústica y Electrónica Gustavo Becerra Schmidt". Tem se dedicado à composição musical e à pesquisa em Música. Atualmente trabalha como regente e professor. felipemendes21@gmail.com