

A crítica como réplica bakhtiniana: Edward W. Said como crítico musical / *The Review as Bakhtinian Rejoinder: Edward W. Said as Music Reviewer*

(em memória de Pierrette Malcuzyński)

Linda Hutcheon*

RESUMO

O artigo propõe uma leitura do trabalho do teórico pós-colonial Edward Said por meio de um olhar bakhtiniano. Ainda que Said e Bakhtin tenham se engajado de forma diferente na política de suas respectivas épocas e que tivessem ideias distintas sobre a relação entre ética e política, seus escritos abrangentes têm sido adaptados e suas ideias apropriadas por estudiosos em diferentes áreas – com frequência, as mesmas. Eles compartilharam a paixão pelo diálogo, explorando a alteridade e a exotopia, e acreditando na resposta-habilidade. O que o romance era para Bakhtin, o pianismo era para Said, como crítico musical. Said nunca desempenhou o papel de guia do consumidor ou de guardião. Era antes o par crítico ou o professor que atribui menções. A variedade de possíveis respostas do público sempre condicionou as suas. Em toda sua vida musical Said pensou como Bakhtin, talvez sem saber disso. As críticas musicais de Said eram, por definição, respostas ou réplicas. Eram híbridas, narrações e transmissões bivocais, mas também apropriações, como eram os romances aos olhos de Bakhtin. Os escritos de Said sobre música foram analisados à luz de vários conceitos-chaves de Bakhtin: dialogismo, endereçamento, resposta-habilidade e o papel do contexto.

PALAVRAS-CHAVE: Diálogo; Responsividade; Endereçamento; Contexto; Pianismo; Críticas; Romance

ABSTRACT

The article reads the work of the postcolonial theorist Edward Said through a Bakhtinian lens. Although Said and Bakhtin engaged differently with the politics of their time and had different ideas on the relationship between ethics and politics, their wide-ranging writings have been adapted and their ideas appropriated by scholars in many different fields—often the same ones. They shared a passion for dialogue, for exploring otherness and outsidership, and for believing in response-ability. What the novel was to Bakhtin, pianism was to Said, the music reviewer. Said never played the role of consumer guide or gate-keeper. He was more the peer reviewer or the grade-assigning professor. The multiple possible responses of the audience always conditioned his own. Said thought like Bakhtin all his musical life, perhaps without knowing it. Said's music reviews are, by definition, responses or rejoinders. They are hybrid, double-voiced narrations and transmissions, but also appropriations, as was the novel, in Bakhtin's eyes. Said's writings on music are analyzed in light of several key Bakhtinian concepts: dialogism, addressivity, response-ability, and the role of context.

KEYWORDS: Dialogue; Answerability; Addressivity; Context; Pianism; Reviews; Novel

* University of Toronto, Toronto, Ontário, Canadá; lhutcheon@utoronto.ca

Por que ler o trabalho do teórico pós-colonial Edward Said pelas lentes bakhtinianas?¹ Afinal, Said raramente mencionou Bakhtin em seus escritos sobre diversos assuntos. Certamente, ele teve uma vida e uma trajetória em sua carreira distintas daquela do homem cujas ideias frutuosas provocaram publicações como esta. Ao contrário da vida profissional de Bakhtin, marginal e marginalizada, Said passou sua vida como uma respeitada, ainda que controversa, estrela no mundo acadêmico internacional. Caryl Emerson nos lembra que

como muitos acadêmicos do período stalinista soviético que tinha algo profundamente pessoal para dizer, Bakhtin foi, frequentemente, obrigado a divulgar suas ideias através de disciplinas que ele próprio não tinha escolhido (2003, p.297)².

Said, embora atuando como professor de inglês e de literatura comparada na Universidade de Colúmbia, não enfrentou esse tipo de restrição. Se ele se envolveu com outras disciplinas, foi por escolha própria e, quando ele elegeu a música como seu campo de interesse, isto acabou por influenciar, conceitual e retoricamente, seus escritos literários e políticos. Esses dois homens viveram em mundos tão diversos que não é de surpreender que tenham se engajado de formas distintas com a política de suas respectivas épocas, nem que tivessem, sem dúvida, ideias diferentes sobre a relação entre ética e política.

Em ambos os casos, ainda, a abrangência de seus escritos têm sofrido adaptações e suas ideias têm sido apropriadas em muitos campos distintos – frequentemente os

¹A evocação de dois falecidos amigos neste título significa uma celebração de suas vidas, bem como uma homenagem póstuma. Pierrette Malcuzyński era muito conhecida nos círculos bakhtinianos; Edward Said era geralmente conhecido em seu campo pelos escritos sobre Orientalismo e estudos pós-coloniais. Mas meus saudosos amigos partilhavam mais do que isso – eles partilhavam música. O engajamento de Pierrette provinha certamente de sua família: seu pai, Witold Malcuzyński, foi um dos grandes pianistas de Chopin. Mas era também um engajamento político e intelectual: para ela, a música sempre fez parte do discurso social. E, claro, tomava uma grande parte de sua vida social com seus amigos. Eu lhe dedico, pois, este artigo, porque nós realmente tivemos muitas conversas não apenas sobre Bakhtin e a música, mas também sobre a pessoa que é o principal foco deste artigo: Edward Said. Edward foi um pianista, aluno da Juilliard School, que nunca perdeu seu amor pelo piano (ou sua grande habilidade para tocar piano) e, depois de se tornar (para usar a palavra de sua esposa) “obcecado” pelo excêntrico e brilhante pianista canadense, Glenn Gould, começou a escrever críticas sobre performances de piano (e também de ópera) para revistas de New York, como *The Nation*, no início dos anos 1980. Em seus últimos anos, este ativista palestino juntou forças com o pianista e maestro israelense Daniel Barenboim para reunir jovens músicos árabes e israelenses para tocar juntos – como um passo em direção a (e uma metáfora para) uma harmonia política.

²No original: “like many scholars of the Stalinist Soviet period who had something profoundly their own to say, Bakhtin was often obliged to route those ideas through disciplines not of his own choosing”.

mesmos. Suas respectivas visões politizadas os tornaram atraentes para os que trabalham em áreas nas quais prevalece a desigualdade - de gênero, sexo, raça, étnica ou circunstâncias históricas. A vertente acadêmica de Said, assim como a de Bakhtin, tem sido, ao mesmo tempo, intrínseca e extrínseca, para usar a distinção de Holquist: suas teorias têm sido estudadas em si e por si mesmas, e têm também sido aplicadas (1990, p.185). De Wayne Booth a Tzvetan Todorov, todos nós, durante anos, refizemos Bakhtin à nossa própria imagem. Estamos fazendo o mesmo com Said, de tal maneira que “Quem é Said?” pode acompanhar a questão de Peter Hitchcock “Quem é Bakhtin?” como uma pergunta importante a ser colocada (HITCHCOCK, 1996, p.257). Ambos, em certo sentido, foram canonizados, e ambos podem agora estar enfrentando, em seu próprio território, o que Caryl Emerson, denomina uma “re-recepção”³.

Na medida em que isso é verdade, a razão particular para eu reunir esses dois teóricos é menos sua recepção paralela do que sua paixão compartilhada pelo diálogo e seus múltiplos contextos, por explorarem a importância da alteridade e da exotopia, pela crença na responsividade (ou responsa-habilidade). O que o romance era para Bakhtin, o *pianismo* foi para Said, enquanto crítico de interpretações musicais. As “relações sujeito-sujeito” entre personagens de romance e os leitores que Bakhtin enxergava como “ponto final e triunfo do romance” (EMERSON, 2003, p.305)⁴ encontra seu correlativo nas relações entre intérpretes musicais e o público ouvinte para Said, cujas ideias sobre o impacto da recepção soam como as de Bakhtin. Usando sumariamente as palavras de Holquist (com um pequeno adendo): “para aqueles que experienciaram romancismo [ou pianismo], o mundo nunca parecerá [soará] o mesmo” (1990, p.163)⁵.

Entretanto, o Said crítico musical cobriu mais do que recitais de piano em Nova Iorque; ele também foi um crítico de ópera astuto e muito exigente. Todas as suas críticas (redigidas durante 25 anos) foram postumamente reunidas em um volume, denominado, significativamente, *Music at the Limits* (2008). O livro inclui também artigos específicos para revistas como *Vanity Fair* e *Harper's*, bem como algumas resenhas de obras sobre música e músicos no *The London Review of Books* e no *Observer*. Mas a maioria deles era do *The Nation*, o periódico semanal nova-iorquino de

³ Nota do Editor: ver o artigo de Caryl Emerson, Maneiras criativas de não gostar de Bakhtin: Lydia Ginzburg e Mikhail Gasparov, neste número.

⁴ No original: “end-point and triumph of the novel”.

⁵ No original: “for those who have experienced novelty [or pianism], the world will not look [or sound] the same”.

cultura e política que se autodenominava “o porta-estandarte da esquerda”, oferecendo (como afirmava) “sabedoria anticonvencional, desde 1865”. Ainda que talentoso pianista, Said voltou-se para a crítica musical (se não para a música em si) através e após sua educação literária. Em outras palavras, não foi alguém como Paul Bekker, o prolífico crítico musical de Weimar, que teve que publicar um livro sobre Beethoven antes de se tornar crítico do *Frankfurter Zeitung*. No início dos anos 1980, quando iniciou suas críticas, Said já tinha escrito livros sobre Conrad, sobre “inícios”, sobre Orientalismo, e sobre a “questão da Palestina”. Ele já estava profundamente envolvido com a política do Oriente Médio – e com as questões acadêmicas. Assim, em suas críticas musicais, também se engajou claramente com os debates denominados “politicamente corretos”, no início dos anos 1990, porque em suas palavras, “não se nota claramente como o ataque neoconservador na literatura e nas artes picturais também tem custos significantes no mundo da música clássica.” (SAID, 2008, p.134)^{6 7}.

Em suas críticas musicais, a base literária de Said surgiu de diferentes modos. Em 1987, ele elaborou uma crítica de duas produções do *Metropolitan Opera* incursionando no que ele denominou “a grande explosão de energia intelectual na crítica literária recente” sobre a “dificuldade, e mesmo a impossibilidade, de interpretação” (SAID, 2008, p.62)⁸. Examinando todas as escolas de crítica envolvidas na (então) nova expansão de noções de textualidade e desempenho (*performance*), de autenticidade e fidelidade (escolas abrangendo do feminismo à psicanálise), transferiu para sua argumentação a noção de que a performance musical também é uma arte de interpretação e que

⁶Veja-se também seus ataques contra os críticos da ópera *The Death of Klinghoffer* [A morte de Klinghoffer] que a acharam “too ideological” [“muito ideológica”] (SAID, 2008, p.137), e sobre as controvérsias em torno de “West as America” [“O Ocidente enquanto América”] no Smithsonian Institute’s National Museum of American Art [Museu Nacional de Arte Americana do Instituto Smithsonian] e também sobre o filme de Oliver Stone, “JFK” (SAID, 2008, p.140). Sua afirmação mais forte sobre a impossibilidade de se separar ideologia e política da música é a declaração de que “todos os grandes compositores, de uma forma ou outra, eram políticos e sustentavam fortes ideias políticas; alguns deles, de forma bastante repreensível na perspectiva de nossos dias, como é o caso do jovem Beethoven, que adulou Napoleão como um grande conquistador, ou Debussy, que era da ala direita nacionalista francesa” (SAID, 2008, p.294).

No original: “all of the great composers in one way or another were political, and held quite strong political ideas, some of them, in the case of the early Beethoven, who adulated Napoleon as a great conqueror or Debussy, who was a right-wing French nationalist, quite reprehensible from today’s perspective”.

⁷No original: “not enough notice is taken of how the neoconservative attack on the literary and pictorial arts has also taken a significant toll in the world of classical music”.

⁸No original: “the great outburst of intellectual energy in recent literary criticism [...] difficulty, even the impossibility, of interpretation”.

mesmo aparentemente inofensiva e ‘correta’, uma noção como fidelidade ao original já é uma interpretação na qual um conjunto de entidades inverificáveis (a intenção do compositor, um som original etc.) estão estabelecidas e em concordância, como se fossem fatos da natureza (SAID, 2008, p.63)⁹.

Em outra crítica, ele compara o recital de música ao gênero do ensaio literário: ambos são ocasionais, recreativos e apresentam formas pessoais (SAID, 2008, p.22). Mas a influência atuava em ambos os sentidos: a música informava suas teorias literárias e culturais de maneira mais óbvia e mais poderosa na noção posterior que ele denominou análise “contrapontística” – como logo veremos em maiores detalhes – tanto na sua própria prática, como (espero) na minha própria prática.

A música, entretanto, é uma arte problemática para pessoas *letradas* orientadas pelo texto – ou talvez simplesmente para pessoas que têm de criticá-la *em palavras* – e Said sabia disso: a falta de uma significação semântica precisa na música e sua natureza autorreferencial – ou, como ele disse: “as notas [...] referem-se a elas mesmas ou a outra música” (2008, p.280)¹⁰ – torna-a, nos termos de Said, a “mais silenciosa das artes” e, ainda, “a que mais diretamente afeta e expressa, bem como a mais esotérica e difícil de se discutir” (2008, p.307)¹¹. Entretanto, focalizando a *execução* da música e seu contexto social e histórico, Said, verdadeiramente, achou um caminho efetivo para discuti-la em palavras. As apresentações de concertos e óperas que criticou eram o que ele denominava “acontecimentos evanescentes, não-repetíveis, geralmente não-registráveis, irrecuperáveis” (SAID,1991, p.6)¹². Em outras palavras, criticar interpretações musicais ao vivo é como criticar teatro (com sua articulação de resposta próxima-imediata a um evento único); não é como a crítica de um livro (que se faz mais lentamente e com mais tempo para examinar e ponderar)¹³. E as críticas de Said não eram publicadas em cotidianos, na manhã seguinte, após as apresentações. Dada a irregularidade de suas contribuições e a natureza hebdomadária da publicação do *The*

⁹ No original: “even so apparently harmless and ‘correct’ a notion as faithfulness to an original is itself already an interpretation, in which a slew of unverifiable entities (the composer’s intention, an original sound, etc.) are set up and bowed to as if they were facts of nature”.

¹⁰ No original: “the notes [...] refer back to themselves or to other music”.

¹¹ No original: “most silent of the arts [...] the most directly affecting and expressive as well as the most esoteric and difficult to discuss”.

¹² No original: “evanescent happenings, unrepeatable, usually unrecordable, non-recuperable”.

¹³ Ver Hunt, 1972, p.86 sobre a crítica teatral em comparação com a crítica literária.

Nation, elas frequentemente apareciam semanas após o espetáculo. Em outras palavras, ele tinha tempo para examinar e ponderar, mas também tinha que registrar sua reação imediata de uma única experiência ao vivo. Não havia forma de voltar a ouvir o concerto outra vez, como poderia fazer um crítico cinematográfico que revê o filme – já que seria um concerto diferente. Um gênero híbrido em suas mãos, já que a crítica da música era um relato evocado reflexivamente de uma experiência tão visceral quanto intelectual.

Como crítico, Said nunca desempenhou o papel nem de guia de consumidores, nem de guardião. Ele foi mais o parceiro crítico ou o professor que atribui uma menção. A natureza tanto intelectual como criativa do concerto de piano ou da *performance* da ópera preocupava-o imensamente. A programação deveria ser pensada de forma inteligente; as obras tinham de ser selecionadas e ordenadas, ou com base em uma narrativa “interna” [“inner”] (SAID, 2008, p.16) ou organizada segundo linhas temáticas e argumentativas que focalizassem a atenção do público-ouvinte sobre elementos comuns das obras apresentadas (SAID, 2008, p.208). Claro, ele também comentava, nessas críticas, a habilidade técnica dos artistas, assim como suas forças interpretativas – e fraquezas. Regentes e diretores de ópera permaneciam sob esse mesmo tipo de escrutínio¹⁴. As críticas de Said reconheciam, reflexivamente, que essas eram interpretações de interpretações. Enquanto atos interpretativos de segunda ordem, críticas requerem de seu autor uma dupla competência: conhecimento da obra executada e da tradição histórica de suas interpretações. Esse era o foco duplo de todas as críticas musicais de Said. Ele sempre historicizava o que ouvia e via para os seus leitores. Enquanto ele ouvia e olhava, sempre estava consciente da triangulação da experiência de execução, entre a música, o artista e o público-ouvinte. A possibilidade de múltiplas respostas do público sempre condicionou sua própria resposta – e seu senso de responsabilidade e responsabilidade como crítico.

Isto é o que me leva a Bakhtin. Pois as críticas musicais de Said me parecem bakhtinianas em seu âmago: como o personagem M. Jourdain de Molière que falava em prosa durante toda a sua vida, sem saber disso, Said pensava como Bakhtin durante toda a sua vida musical, sem o saber. Mas Bakhtin escreveu sobre o romance, não sobre apresentações performáticas, nem certamente sobre críticas. Se ele *tivesse* discutido

¹⁴ Para mais informações sobre críticas musicais, ver Hunt, 1972, p.136–139.

especificamente a forma da “crítica”, tal como esta é conhecida hoje na América do Norte, penso que Bakhtin a teria pensado como um gênero do discurso, da mesma forma que um romance, com suas próprias convenções e expectativas sociais e coletivas e, por isso, sempre relacionadas ao contexto sócio-histórico¹⁵. Ele teria, entretanto, denominado a crítica um dos “gêneros discursivos secundários (complexos) [...] de um convívio cultural” (BAKHTIN, 2003a, p.263)¹⁶, pois estes, verdadeiramente, “incorporam e reelaboram” outros gêneros. Baseado no aspecto social inerente à linguagem, a crítica (em minha fantasiosa definição bakhtiniana) envolve a interação do crítico e do leitor em um contexto sociocultural particular. Enquanto ato intencional, entretanto, a crítica é dirigida a *vários* leitores diferentes: a quem executa a obra (neste caso), assim como ao leitor (ou ao futuro consumidor/apreciador). A crítica antecipa respostas, objeções, avaliações, mostrando assim, ela mesma, ser uma ligação na cadeia de comunicação tal como Bakhtin nos ensinou.

A partir do que encontramos nos trabalhos de Bakhtin sobre gêneros, acredito que ele estaria propenso a relacionar as críticas a “discussão, polêmica, paródia”, as “formas externas mais evidentes porém grosseiras de dialogismo” (2003, p.327)¹⁷. De fato, críticas são textos secundários, reativos. São perfeitos exemplos dos “textos emolduradores”, respondendo abertamente, como fazem, a outros textos ou, nesse caso, a textos-*performances*. Ainda que críticas sejam secundárias e responsivas, levando tudo em consideração, elas não são inferiores, dada a crença de Bakhtin na natureza responsiva ativa de toda compreensão¹⁸ (BAKHTIN, 2003, p.271-272)¹⁹. Se todos os falantes esperam (em forma de uma réplica no diálogo) “uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução, etc.” (BAKHTIN, 2003, p.272)²⁰, então os intérpretes supõem o desejo, temem a réplica do crítico, e o crítico, da mesma forma, teme a réplica do leitor. Em termos bakhtinianos, o maior medo, entretanto, é o silêncio: em suas palavras “não existe nada mais terrível do que a

¹⁵ Aqui Bakhtin difere dos formalistas, como afirmou Clive Thomson (1984, p.22).

¹⁶ BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.261-306.

¹⁷ BAKHTIN, M. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.307-335.

¹⁸ N. E.: Ver, a esse respeito, o artigo de Medviédev, Medviédeva e Shepherd, A polifonia do Círculo, neste número.

¹⁹ Para referência, ver nota de rodapé 15.

²⁰ Para referência, ver nota de rodapé 15.

irresponsividade” (BAKHTIN, 2003, p.333)²¹. Isso também é verdade para “os criticados”. Críticas podem representar, interpretar, comentar e avaliar; podem também refutar, concordar ou apoiar. Mas são sempre, por definição, repostas ou réplicas. São sempre narrações híbridas, bivocais, sempre transmissões, mas também apropriações – como era o romance, aos olhos de Bakhtin (2015, p.134-135)²². Como tudo o que Bakhtin chamaria de gênero, elas têm sempre uma dupla orientação: para o objeto e para o interlocutor²³. Elas são sempre, por natureza, avaliativas ou axiológicas²⁴.

As críticas musicais de Said eram tudo isso – e mais. Porque elas não eram escritas enquanto acontecia um evento, mas cuidadosamente preparadas durante um longo período, assemelhavam-se mais a sérios artigos sobre interpretações/*performances* particulares. Na tentativa de descrevê-las, lembrei-me de uma declaração política de uma revista teórica, *Diacritcs*, a respeito de sua tentativa de

deslocar a arte da resenha crítica de uma relação parasítica com o trabalho de outro autor em direção a uma posição mais ‘dignificada’ de escrita suplementar ou superindutiva, em direção à prática de expandir sobre a representação e a avaliação por meio da composição de um texto autossustentável e insubordinado que, de alguma forma, comanda o respeito devido a seu próprio impulso argumentativo e poder de formulação (LEWIS, 1982, p.221–222)²⁵.

Isso descreve bem a prática de crítico de Said. Seu extenso conhecimento musical, seu respeito pelos executantes (*performers*) e seus objetivos artísticos deram profundidade e amplidão às suas resenhas críticas.

Com a finalidade de examinar as particularidades dessa profundidade e amplidão, quero tomar brevemente alguns conceitos-chave da teoria de Bakhtin, especificamente: dialogismo, endereçamento, responsa-habilidade e o papel do contexto – talvez óbvios, mas aqueles que sinto como podendo ser empregados de maneira frutífera. Como sabemos, o dialogismo é baseado no conceito de alteridade. Said, o

²¹ Para referência, ver nota de rodapé 17.

²² BAKHTIN, M. O discurso no romance. In: *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

²³ Ver Todorov, 1981, p.127.

²⁴ Ver a definição no glossário de “tsennostnyj”, em BAKHTIN, 1981, p.428.

²⁵ No original: “push the art of critical reviewing away from a parasitic relation to the work of another author toward the more ‘dignified’ position of supplemental or superinductive writing, toward the practice of expanding upon representation and evaluation through the composition of a self-sustaining or insubordinate text that somehow commands respect by virtue of its own argumentative thrust and formulative power”.

teórico do Orientalismo, pensou constantemente sobre o diálogo com o Outro²⁶. Para ele, assim como para Bakhtin, a *relação* dialógica era tudo: variada, dinâmica, baseada na diferença, requerendo “exotopia”²⁷. Alteridade, para ambos, era crucial para a compreensão²⁸. Aqui meu foco são as críticas de Said, entretanto, porque críticas, eu argumentaria, são uma forma especial, pública e aberta de réplica, ligada a outras “palavras-enunciados, às quais responde e com as quais responde”²⁹ ³⁰ para usar novamente, a linguagem de Bakhtin. Os outros - leitores, intérpretes – são essenciais para a crítica. A comunicação triádica que é a crítica dialógica, de fato, “dialogiza” a *performance* que é o seu tema, relativizando-a (comparada a outras)³¹. Mas Said, que certamente praticava o que Don Bialostosky chamaria “criticismo dialógico”³², via as próprias performances como triádicas: “o intérprete navega entre compositor e ouvinte” (SAID, 2008, p.20)³³, ele declarava.

Entretanto, o diálogo funciona ainda de outro modo nas críticas de Said. Ele era obcecado pelo pianista Glenn Gould, como já comentei, principalmente, devido ao fato de Gould ter transformado a maneira como ele (e muitos outros) *ouviam* e compreendiam o contraponto musical de Johann Sebastian Bach. O contraponto de Said é obviamente o mesmo que a polifonia em Bakhtin: uma única “voz”, quando adicionada a outra, diz-se estar em “contraponto” com aquela outra, e essas vozes têm significados em si mesmas, bem como em suas combinações em uma textura coerente. Glenn Gould não era apenas um consumado pianista virtuose ele era também um intelectual³⁴ – de fato, ele retirou-se dos concertos ao vivo no palco em 1964, com a

²⁶ Veja-se, por exemplo, seus comentários sobre Israel e Palestina (SAID, 2008, p.174 e 295).

²⁷ Ver Bakhtin, 2003, p.366. Referência completa: BAKHTIN, M. Os estudos literários hoje: (resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*). In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.359-366]; Holquist (1990, p.35). Ver também o glossário em Bakhtin (1981, p.423–424) sobre “*čuzoj versus svoj*” [do outro *versus* de si mesmo].

²⁸ Ver Todorov (1981, p.145–172) e Wall (1995, p.69).

²⁹ No original: “word-utterances, with those whom it answers and with those who answer it”.

³⁰ Bakhtin (1984), citado em Emerson (1984, p.146); compare com o comentário de Wayne Booth, que afirma “em toda a leitura digna desse nome, pessoas encontram pessoas” (HERNADI, 1982, p.276). No original: “in all reading worthy of the name persons meet persons”.

³¹ Veja-se o glossário em Bakhtin (1981, p.427).

³² “A Crítica dialógica acredita que as vozes individuais tomam forma e caráter em resposta e em antecipação a outras vozes” (BIALOSTOSKY 1989, p.214).

No original: “Dialogic critics believe that individual voices take shape and character in response to and in anticipation of other voices”.

³³ No original: “the performer traffics between composer and listener”.

³⁴ O maior cumprimento que Said poderia fazer a um intérprete era chamá-lo(a) de “intelectual”. Sua crítica mais vociferante era consistentemente dirigida para interpretações que eram “pobremente planejadas” (SAID, 2008, p.34), enquanto seu maior louvor era para a música “impregnada de profunda

idade de 32 anos, para concentrar-se em gravar. Para Said, Gould era “uma mente trabalhando, não apenas um par de rápidas mãos” (2008, p.14)³⁵, para usar suas palavras. Quem já tentou tocar sua música, sabe que o contraponto de Bach *exige* o engajamento da mente tanto quanto das mãos. Um comparatista pelo treino e por temperamento, Said era fascinado pela “simultaneidade de vozes” do contraponto, vozes que estavam “sempre continuando a soar contra e também junto com todas as outras” (2008, p.5)³⁶. Ele se intrigava com a multiplicidade de vozes musicais no contraponto de Bach, cada uma imitando as outras “com diferenças mínimas de ritmo, inflexão, variação melódica” (2008, p.251)³⁷, combinando linhas musicais engenhosa e polifonicamente. (Você pode entender por que eu digo que Said pensou como Bakhtin durante toda a sua vida, talvez sem saber disso). Said esculpiu a palavra “contrapontística” para descrever apenas as coisas que ele avaliava como mais positivas: a virtuosidade de Simon Rattle como regente (2008, p.177), a destreza técnica da fuga no *Deutsche Motette* de Richard Strauss (2008, p.164), a “autoarticulação de múltiplas vozes” de Gould (2008, p.226)³⁸, ou, simplesmente, o “gênio” de Bach (2008, p.253). Em seu livro, *Cultura e Imperialismo* (1993), Said transferiria esse termo positivo para definir o tipo de leitura e análise que quis empreender: o teórico em literatura comparada defendeu que necessitamos ir além da “insularidade e provincianismo” e enxergar diferentes culturas e literaturas em conjunto ou, sobretudo, de maneira contrapontística (SAID, 1993, p.43). Em um artigo póstumo no *Raritan Review* (publicado em 2000), ele fez justamente isso, lendo a escrita crítica de Gould contrapontisticamente com a tradição intelectual crítica de Theodor Adorno (p.269-770).

A essência da análise contrapontística assenta-se, para Said, na noção de comparatividade. Nas suas críticas musicais, ele comparou pianistas, regentes, carreiras, aspectos de uma carreira, interpretações específicas e programas. Comparou cultura popular e “alta” cultura com resultados frequentemente divertidos (SAID, 2008, p.99, 106, 180). Comparou estilos de interpretação de dramas musicais de Richard Wagner

reflexão” (SAID, 2008, p.40). No original: “poorly thought-out” (SAID, 2008, p.34) e “steeped in thoughtful reflection” (SAID, 2008, p.40).

³⁵ No original: “a mind at work, not just a fleet pair of hands”.

³⁶ No original: “simultaneity of voices [...] always continuing to sound against, as well as with, all the others”.

³⁷ No original: “with minute differences in rhythm, inflection, melodic variation”.

³⁸ No original: “many voiced self-articulation”.

(SAID, 2008, p.179). Comparou várias versões da única ópera de Beethoven (SAID, 2008, p.229- 241). Comparou o libreto e a partitura da *Les Troyens* de Berlioz a uma produção efetiva (SAID, 2008, p.184-5). E assim por diante. Não é um exagero dizer que Said pensava e mesmo ouvia comparativamente, contrapontisticamente. Enquanto estava sentado na plateia, assistindo a uma produção de *Erwartung* de Schoenberg e do *Castelo do Barba Azul* de Bartok, ele ouvia a música de Wagner e das primeiras óperas de Strauss – *Salomé* e *Elektra* (SAID, 2008, p.78-9). Treinado como era academicamente, ele não resistia a fazer comparações entre música e literatura. Suas críticas eram apimentadas com brilhantes referências a Proust (SAID, 2008, p.21, 38, 262) e Mann (SAID, 2008, p.21, 38, 286), Hopkins (SAID, 2008, p.45, 227) e Rimbaud (SAID, 2008, p.71), Forster (SAID, 2008, p.57, 154) e Stendhal (SAID, 2008, p.127). O papel da narrativa na música, assim como no libreto do Ciclo do *Anel* de Wagner (SAID, 2008, p.38) ou no *Fidelio* de Beethoven (SAID, 2008, p.238-239) era um assunto de grande interesse para ele, que não se intimidava em trazer o criticismo literário para sustentar os textos operísticos (SAID, 2008, p.200, 241). Em resumo, a mente de Edward Said trabalhava comparativamente, contrapontisticamente; pode-se dizer que ele pensava dialogicamente. Polifonia era certamente seu ideal.

Outros conceitos bakhtinianos são também relevantes para as críticas musicais de Said. A esclarecedora afirmação de Bakhtin de que “um traço essencial (constitutivo) do enunciado é o seu *direcionamento* a alguém, seu *endereço*” (2003, p.301; grifo do autor)³⁹ ilumina não apenas as próprias críticas de Said, com a profunda consciência de seu público, mas também sua atitude com relação ao que estava criticando. *Performances*, para ele, eram enunciados que tinham suas próprias concepções de destinatários, uma concepção que poderia ser julgada pelo crítico. Dessa forma, o trabalho do regente Carlos Kleber deu a Said a impressão de que era direcionado, simultaneamente, à partitura e ao ouvinte (“em vez de atacar um ou desfilar ante o outro” [SAID, 2008, p.115])⁴⁰. De Daniel Barenboim dizia que tinha “o extraordinário e instintivo dom para um engajamento direto, não premeditado” com os

³⁹ Para referência, ver nota de rodapé 15.

⁴⁰ No original: “rather than attacking the one or parading itself before the other”.

ouvintes – “seus ouvidos, suas mentes e seus corações” (p.262)⁴¹. Dirigir-se ao público contava para este crítico.

Mas o próprio Said também se interessava seriamente por seus próprios destinatários, os leitores do *The Nation*. Política e cultura sempre foram o seu foco. Ele era crítico em relação a escritores e intérpretes que *não* pensavam sobre seus leitores/ouvintes ou que pensavam a respeito deles apenas de maneira paranoica: Michael Tanner, em seu livro sobre Wagner, foi acusado de estar

preocupado por toda uma série de inimigos imaginados – acadêmicos que são pedantes demais, produtores, regentes e diretores que [...] não têm as ideias corretas, historiadores que se preocupam muito com as várias manias e obsessões de Wagner. Essa preocupação produz em sua prosa um sarcasmo desagradavelmente desaprovador que nada acrescenta a seu argumento (SAID, 2008, p.216-17)⁴².

De forma muito interessante, o “supradestinatório” bakhtiniano para quem Said se voltava para obter “uma compreensão responsiva absolutamente justa” (BAKHTIN, 2003, p.333)⁴³ era triádico ou triplo: J. S. Bach/Glenn Gould/Theodor Adorno. Dificilmente uma crítica deixava de mencionar Gould (e especificamente, Gould como intérprete de Bach, o genial contrapontista), e a presença intelectual de Adorno pairava sobre muitas meditações musicais. Juntos, eles ofereciam um combinado “destinatário lacunar”⁴⁴ em relação a quem Said sentia responsividade intelectual, moral e musicalmente.

Mas o endereçamento não era apenas um dado estético ou ético para Said; tinha também uma dimensão especificamente *pedagógica* em suas próprias críticas. O que Bakhtin chamava de desejadas “atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas” (BAKHTIN, 2003, p.300)⁴⁵ ocorria na sala de aula para Said e, por extensão, em todas os seus escritos críticos, incluindo as resenhas críticas. É por essa razão que ele aprovou

⁴¹ No original: “the uncanny instinctive gift for direct, unpremeditated engagement [...] its ears, mind, and heart”.

⁴² No original: “preoccupied by a whole series of imagined enemies—scholars who are too priggish, producers, conductors and directors who...don’t have the right ideas, historians who are too concerned with Wagner’s many foibles and obsessions. This preoccupation produces in his prose an unpleasantly disapproving sarcasm that adds nothing to his argument”.

⁴³ Para referência, ver nota de rodapé 16.

⁴⁴ Ver, por exemplo, as páginas 17, 80–81, 99, 100–1, 107, 146, 153, 168, 237, 241, e 301 para verificar os engajamentos mais aprofundados com as ideias de Adorno.

⁴⁵ Para referência, ver nota de rodapé 15.

o bem planejado programa de concertos que nos ensinava algo sobre o compositor (SAID, 2008, p.26), livros a respeito dos compositores do passado que podem estar relacionados às efetivas interpretações práticas de hoje (por exemplo, p.306): depois de ler o trabalho de Charles Rosen, ele pensou que os leitores ouviriam e tocariam música romântica com uma compreensão muito mais atenciosa do que faziam antes (SAID, 2008, p.205). Suas críticas frequentemente incluíam explicações que lhe pareciam necessárias para que os leitores entendessem seu argumento. Por exemplo, uma pesquisa pedagógica sobre as qualidades distintivas do som do órgão era introduzida por essas palavras: “Talvez eu devesse explicar um pouco mais sobre o som do órgão” (SAID, 2008, p.251)⁴⁶. De forma mais interessante – e significativa – suas críticas terminavam, com frequência, com exortações a mudanças (SAID, 2008, p.42, 51). Said era um professor, mas também era um ativista.

Aqui é onde o conceito bakhtiniano de “responsividade” ou “responsabilidade” se torna relevante, especificamente, a “responsividade mútua” da arte e da vida (BAKHTIN, 2003, p.XXXIII)⁴⁷. Said não queria, não podia separar arte e vida. Isso era obviamente verdadeiro em seus escritos literários e políticos, mas era também o caso em suas críticas musicais. Ele viveu sua vida como se estivesse constantemente repetindo – ainda que, admito, talvez com um espírito diferente - as palavras de Bakhtin: “[p]elo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida” (BAKHTIN, 2003, p.XXXIII)⁴⁸. Vida e arte tinham que se conectar para Said⁴⁹. Suas experiências autobiográficas como pianista e como membro do público estavam sempre ligadas a ambos – a música que ele ouvia ou a respeito da qual lia e a vida que ele levava⁵⁰. A réplica de Said-o-palestino-polemista a um livro sobre o antisemitismo de Wagner, por exemplo, apresentava uma forte declaração ética:

Em minha opinião há melhores formas de lidar com os outros – mesmo odiando-os ou temendo-os – do que desejar que eles não

⁴⁶ No original: “Perhaps I should explain a bit more about organ sound”.

⁴⁷ BAKHTIN, M. Arte e responsabilidade. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4.ed. S. Paulo: Martins Fontes, 2003, p.XXXIII-XXXIV.

⁴⁸ Para referência, ver nota de rodapé 45.

⁴⁹ Interessante notar que a única exceção a essa regra de Said talvez fosse Richard Wagner. Said queria que seus leitores sustentassem juntos em suas mentes “dois fatos contraditórios: primeiro, que Wagner era um grande artista, e segundo, que ele era um detestável ser humano” (SAID, 2008, 297).

No original: “two contradictory facts, that Wagner was a great artist, and second, that Wagner was a disgusting human being”.

⁵⁰ Veja-se, por exemplo, as páginas 100, 136, 157, 202, 249, 260 e 297.

estivessem lá, e despender grandes esforços intelectuais, políticos e militares para extingui-los (SAID, 2008, p.174)⁵¹.

Discutindo biografias de compositores recentemente publicadas, Said reconhecia que não havia método fácil ou já pronto para discutir a vida e o trabalho de um músico, especialmente aquele cuja arte parecia, como no caso de Bach, tão distante de suas tarefas do cotidiano ou mesmo de sua carreira (2008, p.283). Mas ele queria, apesar disso, que os biógrafos tentassem encontrar uma maneira de conectar, de forma significativa, as experiências de vida dos compositores com a música real/efetiva que produziram (SAID, 2008, p.189-90). Maynard Solomon, em seu livro *Late Beethoven* foi visto como tendo sucesso nessa tarefa devido ao que Said denominou “a maneira destemida de conectar preocupações humanas da maior importância com as exigências da música” (SAID, 2008, p.305)⁵².

Para os intérpretes, Said articulou a responsividade vida/arte de forma diferente, porque todos os artistas, sejam eles compositores ou intérpretes, necessitam de um público. O problema, aos olhos de Said, era como equilibrar o que ele percebia como obrigações internas com a arte de alguém com o que ele denominou de “as reivindicações externas de uma sociedade cujas exigências por satisfação, entretenimento e excitação não podem, realmente, ser ignoradas” (SAID, 2008, p.48)⁵³. Alguns músicos conseguem alcançar perfeitamente esse equilíbrio: em uma retórica que, de forma contundente, lembra a de Bakhtin, Said argumenta que Daniel Barenboim conseguiu reunir

tantas áreas, experiências, vozes e desejos em uma rede contrapontística cujo propósito é, no fim, o de dar a toda essa diversidade, todo esse enunciado, toda essa complexidade de sons e vida a clareza e a proximidade imediata de uma presença profundamente humana, porém transcendental [...]. Há [...] finalmente, a sensação que ele faz com que alguém sinta sua própria humanidade e, sim, também amor e sua mortalidade através de uma experiência estética que, por meio de um som maravilhosamente bem trabalhado, conecta os ouvintes a outros ouvintes, outras pessoas,

⁵¹ No original: “In my opinion there are better ways to deal with others—even hated and feared others—than to wish they were not there, and expend a great deal of intellectual, political and military effort to get rid of them”.

⁵² No original: “fearless way of connecting human concerns of the utmost importance with the exigencies of music”.

⁵³ No original: “the outer claims of a society whose demand for satisfaction, entertainment and excitement cannot really be ignored”.

outras músicas, outros enunciados e experiências (SAID, 2008, p.263)⁵⁴.

O pianista Maurizio Pollini, resenhado em 1985, foi elogiado pela mesma ligação vida/arte: “tem-se consciência dele encontrando e aprendendo uma peça, tocando-a supremamente bem, e depois colocando seu público de volta para a ‘vida’ com uma compreensão melhor e compartilhada” (SAID, 2008, p.21)^{55 56}.

Aqui, a sobreposição com a ênfase de Bakhtin sobre a importância do contexto social para o diálogo, endereçamento e responsabilidade é muito clara. Quando criticava as interpretações de ópera, Said acreditava categoricamente que as produções deveriam enfatizar as conexões entre o trabalho operístico e o contexto imediato, e também, autoconscientemente, tentar restaurar um trabalho mais antigo para um público moderno (SAID, 2008, p.117). Said, da mesma forma que Bakhtin, nunca esqueceu a importância da particularidade e da contextualidade⁵⁷. O lugar do qual nós falamos ou agimos é crucial para determinar o que nós dizemos e seu impacto, da mesma maneira que o significado do que nós observamos, é configurado pelo lugar de onde nós o percebemos (SAID, 2008, p.21). Isto é tão verdadeiro para Said, o crítico, como para os intérpretes que ele criticou. Ele fornecia para seus leitores o contexto histórico e social de tudo, desde os festivais de verão (SAID, 2008, p.27) às execuções wagnerianas (SAID, 2008, p.38-9), do virtuose enquanto figura histórica (SAID, 2008, p.267) à política musical americana (SAID, 2008, p.99). Além disso, ele enfatizou, consistentemente, o contexto *econômico* negativo da produção musical comercializada: o preço dos assentos e como isso restringe o público (SAID, 2008, p.59); o “sistema de estrelas, seu sensacionalismo e publicidade” (SAID, 2008, p.60)⁵⁸; a mercantilização do concerto clássico (SAID, 2008, p.82); as exigências dos patrocinadores, de gestores e de empresas gravadoras (SAID, 2008, p.152), etc. Na base situa-se Theodor Adorno, claro;

⁵⁴ No original: “so many strands, experiences, voices and urges in a contrapuntal web whose purpose in the end is to give all this diversity, all this utterance, all this complexity of sound and life the clarity and immediacy of a deeply human, yet transcendental presence.... There is...the sense finally that he makes one feel one’s humanity and, yes, one’s love and mortality as well, through an aesthetic experience that by means of a marvelously well-wrought sound connects the listeners to others, other selves, other musics, other utterances and experiences”.

⁵⁵ No original: “you are aware of him encountering and learning a piece, playing it supremely well, and then returning his audience to ‘life’ with an enhanced, and shared, understanding”.

⁵⁶ Mais tarde, em 1992, Said (2008, p. 152) criticou severamente as interpretações de Pollini.

⁵⁷ Sobre Bakhtin, ver Holquist, 1990, p.12.

⁵⁸ No original: “star system, its ballyhoo and advertising”.

então, nem mesmo o muito admirado supradestinatório, Glenn Gould, escaparia da censura de cumplicidade com as grandes corporações discográficas e, de forma mais geral, do sistema capitalista de mercado (SAID, 2008, p.10).

As críticas de Said traíam uma constante preocupação com a degradação do que ele chamava “vida musical” no mundo moderno, um mundo onde a composição musical está separada da execução e ambas estão distantes da recepção do público (SAID, 2008, p.23)⁵⁹. Ele sempre avaliou e explicou tendo em vista uma determinada comunidade, aquela do contexto social particular no qual ele vivia e escrevia⁶⁰. Isto não o impediu de ter ocasionais acessos de nostalgia, lamentando que houvesse pouca esperança de que o compositor, o intérprete e o público, em algum momento, voltassem a trabalhar em conjunto – sem o que ele considerava como a “distração” de negociações de gravação e obtenção de prêmios – em uma comunidade real, “o tipo de comunidade para a qual a família Bach sempre serviu como um modelo atraente” (SAID, 2008, p.18)⁶¹. Ainda assim, ele sempre procurava, no mundo da música, por sinais de um restabelecimento de ligações entre o intérprete musical e outras atividades humanas na sociedade mais ampla (SAID, 2008, p.19). Assim, parecia que Said realmente pensou muito como Bakhtin – talvez, é bom lembrar, sem nunca saber disso.

Isso posto, os valores de Said eram claramente próprios. Muito eram produtos de sua personalidade e treino: para ele, as melhores obras eram resistentes (SAID, 2008, p.280), rebeldes (SAID, 2008, p.286), caminhavam no sentido contrário ao normal (SAID, 2008, p.86), não resolvidas (SAID, 2008, p.238), “insaciáveis” [“unappeasable”] (SAID, 2008, p.289). As palavras “contrapontístico” e “intelectual” eram reservadas a seus cumprimentos mais elevados; “profundamente elaborado” e “seriamente considerada” vinham logo em segundo lugar. Ele desprezava a rotina e a segurança (SAID, 2008, p.105), o imaturo (SAID, 2008, p.106), o show exibicionista da “bravura imbecil” (SAID, 2008, p.151)⁶². Respeitava o que era ligado ao erudito e preciso (SAID, 2008, p.116, 126, 132, 238-9) e não hesitaria em ser, ele mesmo, ambos

⁵⁹ Por isso ele valoriza muito os que são ao mesmo tempo criadores, intérpretes e críticos: Gould, Pierre Boulez, etc. (SAID, 2008, p.207)

⁶⁰ Em seu ensaio Valor/Avaliação [Value/Evaluation], Barbara Herrnstein Smith (1990) nos lembra que a “força”, em todos os sentidos, de nossos julgamentos – isto é, seu significado e interesse para com outras pessoas e seu poder de afetá-los – dependerão, entre outras coisas, da natureza desse contexto [social e/ou institucional] e de nossa relação com as pessoas a quem nos dirigimos (p.182-183).

⁶¹ No original: “the kind of community for which the Bach family has always served as an attractive model”.

⁶² No original: “idiotic bravura playing”.

- sábio e metucioso - quer retificando injustiças musicais (como a sub-apreciação de Handel) (SAID, 2008, p.72-5), quer dissecando a política e a economia de uma instituição como o concerto musical de duas horas (SAID, 2008, p.82-6). Nunca teve medo da política e admirava este destemor nos outros ⁶³. Ensinava e sempre quis aprender: o que ele mais apreciava nas interpretações de Gould eram como estas (em suas palavras) “expandem, amplificam, tornam mais explícitas as partituras que ele interpreta” (SAID, 2008, p.7)⁶⁴.

Entretanto, também valorizou tudo aquilo que Bakhtin nos ensinou a valorizar: o diálogo e seus complexos contextos, o papel da alteridade e da exotopia na compreensão e a “arquitetônica da responsabilidade” (HOLQUIST, 1990, p.34). O conceito de “pertencimento ao mundo” de Said, fortemente sentido (e fortemente defendido) nos textos – e críticas –, era totalmente bakhtiniano⁶⁵. Não quero demonstrar *influências* aqui (reconhecidas ou não), mas antes uma *conjunção de inquietações*: estética, política, ética. Lendo, contrapontística e dialogicamente, os temas na escrita desses dois teóricos distintos entrelaçam-se e sobrepõem-se. Emprestando as palavras de Said sobre o contraponto musical ocidental para descrever o que tenho tentado efetuar neste ensaio:

vários temas disputam um com o outro, com a primazia provisória dada para um deles, em particular; e ainda, na polifonia resultante há (espero) concerto e ordem, um efeito recíproco que deriva dos temas, e não de um rigoroso princípio formal ou melódico, externo ao trabalho (1993, p.51).

Segundo Holquist, as últimas palavras do último artigo de Bakhtin foram: “Os contextos de diálogo não possuem limites” ⁶⁶. As críticas de Said coletadas postumamente são intituladas *Music at the Limits*. Nenhum desses teóricos jamais aceitou limites, exceto como desafios – tanto na vida como na arte. Eles constituem provas positivas do erro da famosa máxima de Schopenhauer de que todo homem leva os limites de seu próprio campo de visão para os limites do mundo

⁶³ Em particular, Peter Sellars, o polêmico diretor de ópera (SAID, 2008, p.87-90)

⁶⁴ No original: “extend, amplify, make more explicit the scores he interprets”.

⁶⁵ Ver Said, 1983, p.31–53.

⁶⁶ Holquist (1990, p.183), citando Bakhtin em Metodologia das ciências humanas [BAKHTIN, M. Metodologia das ciências humanas. In: Estética da criação verbal. Trad. Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.393-410].

(SCHOPENHAUER, n. d.). De ambos, era uma visão extensa de um mundo em expansão.

A última palavra, portanto, deve ir para o jovem e decididamente resistente Alexander Pope, cujo poema de 1711, chamado *An Essay on Criticism* [Ensaio sobre a crítica] coloca uma série de questões, todas elas, creio eu, podendo seguramente ser respondidas com os dois nomes: Bakhtin e Said. Aqui estão as questões:

Mas onde está o Homem, que pode outorgar Conselho,
Que sempre tem prazer em ensinar, e nunca é vaidoso em saber?
Imparcial ou por Favor ou por Despeito;
Nem estupidamente atraente, nem cegamente correto;
Ainda que sábio, bem educado; ainda que bem educado, sincero;
Atrevido com modéstia e humanamente severo? [...]
Abençoado por um Gosto exato, embora irrestrito;
Um Conhecedor tanto de Livros como do gênero Humano
(POPE, 1963, linhas 631-6 e 9-10)⁶⁷.

Bakhtin e Said.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. Discourse in the Novel. In: BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Edited by Michael Holquist and translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, TX: University of Texas Press, 1981, pp.259-422.

_____. *Estetika slovesnogo tvorcestva*. Moskva: Iskusstvo, 1989.

_____. The Problem of Speech Genres. In: BAKHTIN, M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Edited by Caryl Emerson and Michael Holquist and translated by Vern W. McGee. Austin, TX: University of Texas Press, 1986a, pp.60-102

_____. The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis. In: BAKHTIN, M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Edited by Caryl Emerson and Michael Holquist and translated by Vern W. McGee. Austin, TX: University of Texas Press, 1986b, pp.103-131.

_____. Response to a Question from the *Novy Mir* Editorial Staff. In: BAKHTIN, M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Edited by Caryl Emerson and Michael Holquist

⁶⁷ No original: “But where’s the Man, who Counsel can bestow, Still pleas’d to teach, and yet not proud to know? Unbiass’d, or by Favour or by Spite; Not dully prepossesst, nor blindly right; Tho’ learn’d, well-bred; and tho’ well-bred, sincere; Modestly bold, and Humanly severe? (. . .) Blest with a Taste exact, yet unconfin’d; A Knowledge both of Books and Humankind”.

N. do T. Na tradução feita pelo Conde Aguiar, publicada em 1810, encontra-se o seguinte texto: “Porém onde está aquelle homem, que dá o seu conselho sempre contente de ensinar, e nunca vaidoso de saber? Sem se dobrar, ou por amizade, ou por ódio; sem se preocupar loucamente; recto sem cegueira; ainda que sábio, bem educado; ainda que bem educado, sincero; atrevido com modéstia; severo com humanidade [...] De hum gosto exacto, mas illimitado; com sciencia dos livros, e do genero humano” [POPE, A. *Ensaio sobre a crítica*. Trad. Conde de Aguiar. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1810, p.117, 119].

and translated by Vern W. McGee. Austin, TX: University of Texas Press, 1986c, pp.1-9.

_____. Toward a Methodology for the Human Sciences. In: BAKHTIN, M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Edited by Caryl Emerson and Michael Holquist and translated by Vern W. McGee. Austin, TX: University of Texas Press, 1986d, pp.159-172.

_____. Art and Answerability. In: BAKHTIN, M. *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* by M.M. Bakhtin. Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov and translated by Vadim Liapunov. Austin, TX: University of Texas Press, 1990.

BIALOSTOSKY, D. Dialogic Criticism. In: ATKINS, G.; MORROW, L. (Eds.). *Contemporary Literary Theory*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1989.

BOOTH, W. Three Functions of Reviewing at the Present Time. In: HERNADI, P. (Ed.). *The Horizon of Literature*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1982.

EMERSON, C. Bakhtin and Intergeneric Shift: The Case of Boris Godunov. *Studies in Twentieth Century Literature*, n. 9(1 Fall), pp.145–167, 1984.

_____. Bakhtin at 100: Art, Ethics, and the Architectonic Self. In: GARDINER, M. (Ed.). *Mikhail Bakhtin*. vol. 2. London: SAGE, 2003.

HERNADI, P. (Ed.) *The Horizon of Literature*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1982.

HERRNSTEIN SMITH, B. Value/Evaluation. In: LENTRICCHIA, F.; McLAUGHLIN, Th. (Eds.) *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

HITCHCOCK, P. Events in Anglophone Bakhtinian Scholarship. *The Bakhtin Newsletter*. Special Issue on “Bakhtin Around the World”, n. 5, 1996.

HOLQUIST, M. *Dialogism: Bakhtin and his World*. 2. ed. London and New York: Routledge, 1990.

HUNT, T. *Reviewing for the Mass Media*. Philadelphia, PA: Chilton Book Co., 1972.

LEWIS, P. E. Notes on the Editor-Function. In: HERNADI, P. (Ed.) *The Horizon of Literature*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1982.

POPE, A. An Essay on Criticism. In: BUTT, J. (Ed.). *The Poems of Alexander Pope*. London: Methuen, 1963.

SAID, E. W. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983, pp.31–53.

_____. *Musical Elaborations*. New York: Columbia University Press, 1991.

_____. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.

_____. *Music at the Limits*. New York: Columbia University Press, 2008.

SCHOPENHAUER, A. *Studies in Pessimism: Psychological Observations*. Translated by T. Bailey Saunders. Available at: [http://www.gutenberg.org/files/10833/10833-h/10833-h.htm#RULE4_6]. Accessed on: 07/15/2015.

THOMSON, C. Bakhtin's 'Theory' of Genre. *Studies in 20th Century Literature*, v. 9, n. 1, Fall, pp.29-40, 1984.

TODOROV, T. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.

WALL, A. Levels of Discourse and Levels of Dialogue. In: THOMSON C.; DUA, H. (Eds.) *Dialogism and Cultural Criticism*. London, ON: Mestengo Press, 1995.

Traduzido por Luci Banks-Leite – lbanks@uol.com.br

e Karin Quast – mktostes@uol.com.br

Recebido em 27/08/2015

Aprovado em 22/10/2015