



HAL
open science

Alleggiu: a lentidão como princípio compositivo e horizonte colaborativo

Marcello Messina, Leonardo Vieira Feichas, Letícia Porto Ribeiro

► **To cite this version:**

Marcello Messina, Leonardo Vieira Feichas, Letícia Porto Ribeiro. Alleggiu: a lentidão como princípio compositivo e horizonte colaborativo. Anais do 5º Simpósio Internacional de Música na Amazônia, Nov 2016, Belém, Brazil. hprints-02021959

HAL Id: hprints-02021959

<https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/hprints-02021959v1>

Submitted on 17 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***Allegriu*: a lentidão como princípio compositivo e horizonte colaborativo**

Marcello Messina

marcellomessina@mail.ru
Universidade Federal do Acre

Leonardo Vieira Feichas

leonardofeichas@hotmail.com
Universidade Federal do Acre

Letícia Porto Ribeiro

letcello@yahoo.com.br
Universidade Federal do Acre

Resumo: Este trabalho (1) apresenta e discute os pressupostos conceituais que levaram à composição da peça *Allegriu*, (2) documenta o processo colaborativo de revisão e execução da peça, e (3) encaixa a composição e a interpretação da peça num contexto de discussão democrática e horizontal dentro do panorama epistêmico da lentidão. Liberada das conotações negativas associadas a ela pelo discurso do progresso, a lentidão vira dimensão ontológica e epistêmica de resistência, conforme o filósofo Franco Cassano, e também democratiza a colaboração entre compositor e intérpretes.

Palavras-chave: Lentidão. Opção descolonial. Diálogo. Colaboração.

Abstract: In this work we present and discuss the conceptual premises that led to the composition of the piece *Allegriu*. Furthermore, we document the collaborative revision process that took place prior to the performance of the piece. Finally, we offer a reading of both the composition and the performance of the piece within the epistemic dimension of slowness. Freed from the negative connotations discursively associated to it by the ideological dogma of progress, slowness turns into an ontological and epistemic instrument of resistance, in line with the thought of Franco Cassano. In addition, slowness democratises the collaboration between the composer and the performers.

Keywords: Slowness. Decolonial option. Dialogue. Collaboration.

Introdução

A peça musical *Allegriu* foi escrita e executada pelos três autores deste artigo.¹ O compositor foi Marcello Messina e a peça foi tocada por Leonardo Vieira Feichas (violino) e Letícia Porto Ribeiro (violoncelista), ou seja, o Duo Feichas-Porto. Na versão atual para duo, a peça é a reelaboração dum trabalho anterior para trombeta, violino e violoncelo, que foi estreado pela *Red Note Ensemble* na Escócia, na cidade de Edimburgo, no dia 30 de setembro de 2013. A versão revisada da peça foi subsequentemente executada pelo Duo Feichas-Porto em Porto Velho (RO), no dia 9 de outubro de 2015, na Universidade Federal de

¹ Uma gravação da obra é disponível em <<https://soundcloud.com/marcello-messina/allegriu>>



Rondônia, dentro da programação do III Encontro de Cultura das Universidades Públicas da Região Norte. Subsequentemente, a peça foi executada duas vezes em Rio Branco (AC), no dia 19 de outubro de 2015, por ocasião do Seminário Música e Educação da Faculdade Meta, e finalmente no dia 9 de novembro do mesmo ano, na cerimônia de abertura do IX Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental, na Universidade Federal do Acre (UFAC).

Este trabalho apresenta e discute os pressupostos conceituais que levaram à composição da peça, documenta o processo colaborativo de revisão e performance da peça e encaixa ambos os procedimentos num contexto de discussão democrática e horizontal dentro do panorama epistêmico da lenticidade. O objetivo principal deste trabalho é justamente estabelecer uma relação material entre o horizonte conceptual da composição e as metodologias práticas da colaboração entre compositor e intérpretes.

O sentido duplo da lenticidade

Na língua siciliana a palavra “*alleggiu*” significa “devagar” ou também “cuidadosamente”. A lenticidade sugerida neste título tem um sentido duplo, em referência por um lado às representações clássicas dos lugares subalternos e periféricos, e por outro às tentativas de apropriação e de subversão destas mesmas representações.

Esta ênfase em lugares subalternos faz parte de uma proposta mais ampla, que alcança a comparação entre a região amazônica do Norte do Brasil e a região mediterrânea do Sul da Itália, como lugares desapossados de soberania política e cultural, e que são sujeitos a intervenções e representações pelo exterior. Ambos os lugares são “periferias” comumente representadas como negações dos valores positivos percebidos como qualidades fundamentais e normativas dos centros.

Assim, a histórica Gabriella Gribaudi mostra que a identidade do *Mezzogiorno* (“Meio-dia”, ou seja, o Sul da Itália) foi sempre construída a partir de uma “negação, e de que faltava nela em respeito ao modelo ideal” (GRIBAUDI, 1997, p. 85). Da mesma maneira, a Amazônia brasileira é tradicionalmente representada “como lugar da negação da nacionalidade, locus do incivilizado, da barbárie e do atraso em contraposição ao litoral” (PACHECO e PEREIRA, 2012).

Visto que estas negações são produzidas a partir de modelos ideais nos quais os centros se identificam, as representações são fluidas, e mudam quando os modelos ideais mudam, ou também quando apenas as necessidades mudam. Desta maneira, tanto a Amazônia brasileira quanto o *Mezzogiorno* são representados às vezes como paraísos e às vezes como infernos (cf. MENDES e QUEIRÓS, 2014; BENIGNO e LUPO, 2003).

O que não parece mudar, no contexto de uma modernidade global constantemente definida por significantes como “progresso”, “inovação”, ou “rapidez”, é exatamente a representação das regiões como lugares “atrasados”, aonde a rapidez do progresso ainda não chegou. O atraso é um reservatório de



desculpas, que operam para justificar incursões e explorações vendidas como portadoras de progresso e desenvolvimento, e também para dispensar os governos da necessidade de suportar economicamente os lugares periféricos.

Em face destas representações, é possível propor uma interpretação alternativa e emancipatória do conceito de atraso: em outras palavras, o rótulo de lugar atrasado pode passar para uma apropriação e uma subversão política, em que a lentidão associada ao atraso não é incapacidade de manter o ritmo da modernidade, mas não-conformidade antagonística, obstinada e militante com este ritmo, coerentemente com o pensamento do filósofo sul-italiano Franco Cassano:

Os ritmos do sul, a sua lentidão [...] representam um escândalo só para os clérigos da nossa ordem social, para esses modernizadores fanáticos, calejados, (e bem-pagos), que viajam pelo mundo pregando o desenvolvimento como forma compulsória de salvação. A litania cansativa deles é chamada de pensamento, mas de verdade é um instrumento de produção, pouco mais do que um lubrificante.(CASSANO, 2001, p.2)

A lentidão vira dimensão ontológica e epistêmica da resistência contra o pensamento hegemônico global, baseado no mito do progresso e da modernidade. Cassano chama isso de “pensamento meridiano”, ou seja, a recuperação do papel de sujeito do pensamento, operada pela periferia global que Cassano identifica por meio do significante “sul” referindo-se tanto ao sul italiano quanto ao sul do mundo, mas que, no caso específico da Amazônia, coincide em grande medida com o norte do Brasil e do continente Sul-Americano.

Esta insubordinação temporal ressoa com o conceito de “desobediência epistêmica” formulado por Walter Dignolo, como condição necessária da “opção descolonial” (2008), ou seja, a não-aceitação e a subversão de categorias definidas por consciências ocidentais e impostas, no processo ininterrupto de dominação colonial e neocolonial, como parâmetros epistemológicos e ontológicos universais.

A questão do significado

Em vista de tudo isso, o problema principal da peça é a veiculação dos significados que são intrínsecos à composição da obra. Uma peça musical, e especialmente uma peça musical sem letras, não pode transmitir significados da mesma maneira em que a linguagem transmite os significados: recuperando a definição de signo formulada por Ferdinand de Saussure (1973, p. 97-100), a música falta da combinação de significado e significante, portanto não é capaz de transmitir significados articulados (MONELLE, 1992, p. 1-31), podendo só sugerir sensações genéricas e ambíguas.

Esta característica pode ser inicialmente entendida como evidência de uma manifesta inferioridade do médio musical em respeito à linguagem verbal. Porém, pode-se também objetar que esta característica



seja um ponto forte da expressão musical, na medida em que a ausência de um significado determinado e pontual, ao invés de privar o meio de sentido, possa conferir ao mesmo um número ilimitado de possibilidades semióticas (MONELLE, 2000, p. 196-197), que podem ser utilizadas criativamente.

In vista de tudo isso, é importante destacar que neste trabalho serão apresentados elementos subjetivos inerentes ao processo criativo, tanto compositivo quanto interpretativo, ao invés de códigos amplamente e evidentemente compartilhados. Portanto, é importante avisar ao leitor que as avaliações sobre expressividade e emocionalidade formuladas nas próximas seções não são oferecidas como parâmetros objetivos ou absolutos.

O médio musical é fluido, porque põe as condições para a criação de traços polissêmicos. Como sustentado por Raymond Monelle, “a música não interrompe a significação no sentido de uma palavra, mas promove sempre um movimento ao longo de uma cadeia de interpretações” (2000, p. 197). Monelle continua sugerindo que este movimento é possível em virtude da natureza predominantemente alegórica da música, em oposição à natureza inerentemente simbólica e referencial da linguagem verbal (2000:196-207).

Então, a noção de alegoria é importante porque reconduz ao problema da veiculação dos significados que levaram à composição de *Allegriu*. Em outras palavras, aqui se pretende aludir a estes significados por meio de uma série de elementos, que concorrem a sugerir determinadas interpretações da obra. É claro que, em razão do que foi declarado antes sobre a polissemia e a ambiguidade da expressão musical, a obra pode ser sujeita a um número potencialmente ilimitado de interpretações diferentes. Conforme as contribuições teóricas de Jean Jacques Nattiez, estas interpretações diferentes podem ser categorizadas segundo a tripartição fundamental dos níveis semióticos dum traço simbólico, ou seja, a divisão em (1) nível “poiético”, pertencente à perspectiva dos criadores ou emissores do traço, (2) nível “estésico”, relativo ao plano dos preceptores do traço, e (3) nível “neutro”, que “tem uma existência material independente das estratégias de produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas” (NATTIEZ, 2002, p. 15-16).

Os assuntos apresentados na seção precedente, assim como as outras questões que são investigadas neste trabalho, pertencem exclusivamente aos significados intrínsecos ao nível poiético do significado da obra. É importante destacar que o papel de “criador” predicado em referência ao nível poiético não é uma prerrogativa exclusiva do compositor. Ao contrário, os significados são construídos e compartilhados horizontalmente entre compositor e intérpretes. Além disso, a qualidade mesma da colaboração veicula elementos interpretativos relevantes no contexto do conteúdo da obra, e vice-versa. Em geral, as características da colaboração são essenciais no contexto deste trabalho, e serão discutidas nas seções 5 e 6, mas antes disso é importante evidenciar como a peça *Allegriu* encena a lentidão por meio de elementos unicamente compositivos da obra, que serão apresentados na próxima seção.

As características da colaboração são essenciais no contexto deste trabalho, e serão discutidas na próxima seção, mas antes disso é importante mencionar que, além de construir a lentidão ao longo da



colaboração democrática, a peça *Allegriu* também encena esta lentidão por meio de elementos unicamente compositivos. É importante assinalar que o seguinte paragrafo apresenta quase exclusivamente o olhar dos intérpretes sobre as decisões do compositor.

A interpretação dos elementos compositivos

Para facilitar a interpretação, a peça foi dividida em 4 momentos principais, definidos pelos seus andamentos: *Lento* (inicial), *Adagio*, *Andante* e *Lento* (final). Tanto o *Lento* inicial e final quanto o *Adagio* apresentam o mesmo caráter melódico e expressivo, e de acordo com o pressuposto compositivo da lentidão, aparecem como a marca maior da obra. Já o *Andante* apresenta elementos de independência rítmica entre as vozes, o que gerou algumas dificuldades para a sincronização: de repente, essas dificuldades foram devidas também ao fato que esse trecho parece ser avulso do resto da peça, porque suspende a lentidão constitutiva que caracteriza todos os outros trechos da obra.

O violoncelo abre a peça introduzindo a linha melódica principal e enfatizando, conforme os intérpretes, o caráter profundamente expressivo da obra, com uma variação de dinâmica ampla entre o *ppp* e o *f* (ex. 1).



Exemplo 1: (c. 1-6, violoncelo) a abertura da obra com o tema melódico principal introduzido pelo violoncelo.

No compasso 6 o violoncelo entrega ao violino a mesma melodia com caráter expressivo e sentida e recolhe-se a um contracanto com a linha melódica anteriormente apresentada (ex. 2).

Exemplo 2: (c. 6-10) o violino começa dialogar com o violoncelo.

Esse constante diálogo entre os instrumentos possui um caráter emocional que é evidenciado pelas indicações expressivas esparsas ao longo da partitura (ex. 3).





Exemplo 3: (c. 15-17, violino) a indicação de vibrato intenso mostra um indício do caráter emocional da obra.

O diálogo entre os dois instrumentos emergiu como o aspecto compositivo mais relevante para a interpretação da obra: a peça constrói um diálogo entre violino e violoncelo, que avança lentamente, sem pressa, com poucas e raras acelerações, e ao mesmo tempo produz força e determinação. Nas conversas com o compositor, o elemento do diálogo foi associado à filosofia Bakhtiniana. Segundo uma elaboração do trabalho de Bakhtin proposta por White (2009), o diálogo é um espaço onde as narrativas dominantes podem ser questionadas e contestadas. O diálogo permite uma igualdade de importância entre os instrumentos, ao ponto que a equalização da alternância entre os motivos condutores e “secundários”, ou seja, a alternância entre quem tem movimento melódico e quem “acompanha” constitui uma importante dificuldade técnica da obra, também definindo o seu caráter emocional.

Esse caráter emocional e a maneira cadenciada com que a peça se desenrola induzem uma interpretação repleta de expressão, principalmente se o intérprete busca conhecer a essência da obra e construir sua interpretação levando isso em consideração. Neste sentido, as conversas entre compositor e intérpretes foram um componente fundamental da peça, como vai ser discutido na próxima seção

Um relato da colaboração compositor – intérprete

A colaboração é produtiva dentro da composição musical, pois gera interação constante e aumenta a ligação dos intérpretes com a obra, além de assegurar que as expectativas do compositor sejam atingidas (PERUZZOLO-VIEIRA e CARVALHO, 2015, p. 648). Na visão de Vieira (2015, p. 817), a colaboração compositor-intérprete pode se dar em duas maneiras: durante a composição da peça, quando o músico contribui diretamente para a composição, e posteriormente, quando o músico realiza uma revisão sobre a composição já escrita. No caso de *Allegriu*, a colaboração se deu posteriormente à escrita da obra, de forma que o trabalho que os músicos fizeram assemelhou muito a uma revisão, repleta de sugestões em relação às alterações de andamento e a alguns aspectos de sonoridade (forma de produção do som). Tal experiência se constituiu positiva para os músicos em outro aspecto, pois durante a interação com o compositor eles se sentiram livres para interpretar a peça ao mesmo tempo em que tinham mais meios para compreender seu significado e as intenções do compositor. Principalmente no caso de *Allegriu*, que contém uma intensa carga política e emocional, esse conhecimento de fato se tornou essencial para a manipulação do material musical por parte dos intérpretes.



Para facilitar essa troca, os ensaios foram organizados de forma aberta, e estruturados dando igual importância ao tempo do ensaio mesmo e ao tempo do diálogo e do debate. Cada semana eram marcadas longas reuniões, durante as quais o ensaio musical ocupava no máximo uma hora, e depois continuava-se dialogando e trocando ideias sobre política, estética, arte, etc. Frequentemente, cônjuges e amigos participavam aos debates e também assistiam aos ensaios, articulando opiniões e oferecendo pareceres sobre a composição e a interpretação. Nesse processo, as conversas informais, assim como as elaborações *a posteriori* dessas conversas, assumiram uma importância igual ou maior que os ensaios estruturados e as discussões técnicas: este procedimento metodológico foi desenvolvido a partir do conceito de “entre/vista”, formulado por Alessandro Portelli (2000).

Para os intérpretes, a possibilidade de assistir à comunicação do compositor durante uma palestra² realizada na Universidade Federal do Acre, no qual este tratou das questões sociopolíticas que norteiam essa e outras obras, foi também relevante para as decisões interpretativas. Apesar da distância física que separa o Sul da Itália e a Sicília do Norte do Brasil e do estado do Acre, os pontos em comum destas realidades foram discutidos abundantemente, e fizeram com que os músicos pudessem se identificar com o conteúdo musical da obra – a lentidão, as alterações de tempo e de dinâmica, os vibratos e as alterações de ponto de contato crina-corda foram pensadas dentro da mensagem transmitida. Em total, esse processo de colaboração e troca de ideias durou vários meses, e foi intervalado por períodos nos quais foram trabalhadas outras peças. Assim, trabalhando sem pressa, a lentidão originariamente usada como princípio compositivo, foi também adotada de propósito como princípio organizativo da colaboração.

Performance em prática

Como destacado na introdução deste trabalho, a peça foi executada publicamente pelo Duo Feichas-Porto em três ocasiões. Em cada uma dessas experiências o conteúdo musical “amadureceu” e os intérpretes se “apossaram” cada vez mais da peça e de seu conteúdo musical. Na primeira execução pública, em Porto Velho, a peça foi tocada o mais próximo possível do conteúdo escrito e com explanação para a plateia. A segunda execução na Faculdade Meta foi em frente de estudantes de pedagogia e de música. Essa execução se deu mais desenvolta, com mais variações de andamento e de dinâmica, o conteúdo musical já se encontrava mais maduro. Na terceira apresentação, na UFAC, houve explanação pelo compositor antes da peça. A explanação do conteúdo por trás da peça para a plateia se mostrou crucial para os intérpretes, pois, sabendo que o público tem conhecimento do contexto da obra, os intérpretes se sentiram mais à vontade com a peça em si e com sua interpretação. O conteúdo da peça já foi mais apropriado pelos músicos, que

² O texto dessa comunicação, apresentada no dia 29 de novembro de 2015, foi sucessivamente publicado na revista paranaense *Vórtex* (MESSINA, 2015).



também colocaram mais intenções na execução. Nas três ocasiões, o compositor estava presente e houve *feedback* a respeito das interpretações. Dentre as várias conversas com o compositor sobre a peça entendeu-se que a virtuosidade da obra em questão não encontrava-se na exibição de habilidades técnicas, mas sim na transmissão da expressão, necessária para a comunicação do conteúdo político-social através do material musical.

Tendo como referência questões mais ligadas às técnicas instrumentais, alguns aspectos podem ser apontados. A longa nota em crescendo, a ser executada com fermata, que abre a peça (ex. 1) e se repete ao longo dela, constituiu um importante desafio técnico e expressivo, e as conversas ilustradas antes auxiliaram bastante na construção da interpretação e de como o *crescendo* poderia ser executado – levando em conta o arco, o ponto de contato e o *vibrato*. Durante as discussões técnicas, o compositor deu liberdade para que se variasse na expressão deste início. Paralelamente, naqueles dias a violoncelista e o compositor estavam trocando ideias sobre o conceito de protesto, com atenção particular à produção cultural no Chile antes do golpe de 1973: estas conversas acabaram sendo importantíssimas para a interpretação do gesto inicial da peça, pois o *crescendo* inicial tenta codificar alegoricamente o conceito de levantamento, e foi concebido e interpretado intencionalmente como gesto extremamente vulnerável e potencialmente instável, mas também como *incipit* imprescindível.

A técnica do *scratch* (o ruído obtido aumentando a pressão do arco na corda) também gerou dúvidas, pois poderia ser realizado em várias regiões entre o espelho e o cavalete, e, embora o violino o execute *sul tasto*, chegou-se à conclusão, com o compositor, de que o som mais interessante no caso do violoncelo sairia próximo ao cavalete. Aqui, novamente, as trocas informais tiveram um papel importantíssimo na assimilação da técnica, porque discutia-se intensamente sobre o conceito de violência, em referência à ideia de pacificação social e repressão estadual: o *scratch* transfigura sonoramente esse conflito, porque leva para a superfície sons que são geralmente silenciados, afastados e colocados às margens da práxis performática das cordas. É importante destacar que os dois músicos interpretaram o *scratch* de maneira diferente: a violoncelista produziu sons cheios de harmônicos, enquanto o violinista concentrou-se na produção de barulho. Ambas as realizações da técnica foram consideradas aceitáveis e satisfatórias pelo compositor.

A produção de resultados sonoros diferentes a partir da mesma indicação na partitura atesta provavelmente a democraticidade da troca entre o compositor e os intérpretes. Essa democraticidade é necessariamente ligada à lentidão: conforme Franco Cassano, “sem a lentidão, a democracia é provavelmente impossível (porque precisa de discussão, mas também de um desfrute comum)” (2001, p. 3). Em outras palavras, a horizontalidade democrática e não coercitiva da colaboração foi facilitada pela dimensão temporal e conceptual da lentidão. Isso significa que a qualidade mesma da colaboração veiculou elementos interpretativos relevantes no contexto do conteúdo da obra, e vice-versa.



Conclusões

Se por um lado, ao nível das reflexões que levaram à composição da obra, a lentidão é um símbolo de resistência contra os discursos de rapidez e progresso que condicionam a modernidade global, por outro lado, ao nível da interação que levou às execuções da obra, a lentidão é instrumento de subversão e democratização das hierarquias verticais que normalmente se estabelecem entre compositores e intérpretes. A colaboração mostrou-se produtiva exatamente em virtude da oportunidade de dialogar pouco a pouco trocando ideias, opiniões e experiências. Como destacado no relato da colaboração, conforme os músicos e o compositor, a interpretação da obra melhorou gradualmente em cada execução pública da mesma. Para os músicos, ter o compositor ao lado para sanar dúvidas em relação à execução e saber sua opinião ao longo da construção interpretativa deu segurança e liberdade para colocarem ideias interpretativas em prática e amadurecerem mais rapidamente e efetivamente o conteúdo musical. Além disso, os dois intérpretes desenvolveram novos conhecimentos musicais, que não faziam parte dos vocabulários expressivos deles, como por exemplo a técnica do *scratch*, e começaram a pesquisar repertórios que exploram linguagem sonoras similares à de *Allegriu*. Para o compositor, o diálogo constante, gradual e não hierárquico com os dois músicos abriu possibilidades novas e inexploradas, relativas a esta obra e também às atividades compositivas futuras. Em geral, o trabalho sobre *Allegriu* abriu a estrada para uma colaboração de longo prazo entre o compositor e os dois intérpretes.

Enfim, é importante reiterar que passar para o público as ideias por trás da peça reveladas pelo compositor constituiu uma experiência crucial. Segundo Feichas (2015) “nem sempre os efeitos produzidos intencionalmente são claros e precisa ser melhorada a comunicação entre o performer e o público: através da explicação verbal da música, o público pode entender melhor as intenções do compositor”. A plateia, com esse conhecimento, compreende mais ativamente a obra e se torna participante na construção de seu significado. E na realidade presente dos locais onde foi apresentada a obra, o público, tanto quanto o compositor e os músicos, podia talvez se identificar ativamente com o conteúdo musical, e se tornar também ativo na interpretação deste.

Referências

BENIGNO, Francesco; LUPO, Salvatore. Mezzogiorno in idea: a mo' di introduzione. *Meridiana*, Roma, n. 47/48, pp. 9-21, 2003.

CASSANO, Franco. Southern Thought. *Thesis Eleven*, Londres, n. 67, pp. 1-10, 2001.

FEICHAS, Leonardo Vieira. The program music in Valle's 26 Characteristic and Concert Preludes for Violin Alone: The performer-audience relation on stage. Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (9.), 2015, Manchester. *Proceedings of the Ninth Triennial Conference of the*



European Society for the Cognitive Sciences of Music. Manchester: Royal Northern College of Music, 2015, 352.

GRIBAUDI, Gabriella. Images of the South: The Mezzogiorno as seen by Insiders and Outsiders. In: LUMLEY, Robert; MORRIS, Jonathan (Org.). *The New History of the Italian South: The Mezzogiorno Revisited*. Exeter: University of Exeter Press, 1997. 83-113.

MESSINA, Marcello. Nzikitanza: a piece on the resistance against the MUOS in Niscemi, Sicily. *Revista Vórtex*, v. 3, n. 2, 208-223.

MENDES, Francielle Maria Modesto; QUEIRÓS, Francisco Aquinei Timóteo. Do inferno ao paraíso: narrativas sobre a Amazônia brasileira. *Revista Igarapé*, Porto Velho, v. 3, n. 2, pp. 29-47, 2014.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*, Rio de Janeiro, n. 34, pp. 287-324, 2008.

MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2000.

NATTIEZ, Jean Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de *La cathedrale engloutie*, de Debussy. *DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, n. 6, pp. 7-39, 2002.

PACHECO, Alexandre; PEREIRA, Robson Mendonça. O sertão e a Amazônia: de Oliveira Vianna a Foot Hardman. Seminário Nacional de História da Historiografia, (5.), 2011, Ouro Preto. *Caderno de resumos & Anais do 5º Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia & história intelectual*. Ouro Preto: EdUFOP, 2011. 1-11.

PORTELLI, Alessandro. Un lavoro di relazione: osservazioni sulla storia orale. *Ricerche Storiche Salesiane*, Roma, v. 36, n. 1, pp. 125-134, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1973.

VIEIRA, Márlou Peruzzolo. Composer and performer in collaboration: Interactive processes involving non-guitarists composers and guitarists. Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (9.), 2015, Manchester. *Proceedings of the Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*. Manchester: Royal Northern College of Music, 2015, 816-825.

VIEIRA-PERUZZOLO, Samuel; CARVALHO, Sara. The composer-performer and the problem of notation in indeterminate music. Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (9.), 2015, Manchester. *Proceedings of the Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*. Manchester: Royal Northern College of Music, 2015, 646-651.

WHITE, Jayne. Bakhtinian dialogism: A philosophical and methodological route to dialogue and difference? Annual Conference of the Philosophy of Education Society of Australasia (38.), 2009, Minneapolis. *Proceedings of the 38th Annual Conference of the Philosophy of Education Society of Australasia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

