

Apontamentos para a aplicação do conceito de dialogismo na composição musical

MODALIDADE: Comunicação oral

*Autor: Germán Enrique Gras
Universidade Federal de Rio Grande do Sul
e-mail: pajaro_gras@yahoo.com.ar*

Resumo: Este trabalho é parte de uma pesquisa que tenta entender as tomadas de decisões em meu processo compositivo. É proposta uma aplicação na composição musical dos conceitos de dialogismo e transposição, ambos propostos por Bakhtin para o estudo da criação literária e dos gêneros discursivos, considerando que o processo criativo estudado se orienta para uma atividade não contemplada nos estudos literários, a saber: a interpretação.

Palavras-chave: Composição musical. Dialogismo. Bakhtin. Voloshinov.

Notes for an application of the concept of dialogism in musical composition

Abstract: This paper is part of a research that attempts to understand the decision making on my own compositional process. It proposes an application in musical composition of the concepts of dialogism and transposition, both proposed by Bakhtin for the study of literary creation and discursive genres, considering that the creative process studied is oriented to an activity not contemplated in literary studies, namely: the interpretation.

Keywords: Musical composition. Dialogism. Bakhtin. Voloshinov.

O presente trabalho se desprende de uma pesquisa em andamento que tem por objetivo entender os fundamentos da tomada de decisões durante o processo criativo, tomando como objeto minha própria prática compositiva. A pesquisa parte do pressuposto de Celso Loureiro Chaves (2010: 82), que entende “a atividade de composição musical (...) como um processo de tomada de decisões”. A partir desse pressuposto, a primeira inquietude é: em que se fundam tais decisões?

Ao refletir sobre meu processo compositivo considero que a tomada de decisões se corresponde, em parte, com preocupações pessoais, as quais são abordadas como de caráter individual; assim como, em parte, se corresponde com noções de caráter não-individual que dizem respeito a potenciais destinatários (tanto intérpretes quanto ouvintes), o que é estudado como de caráter não-individual. A separação entre individual e não individual diz respeito à principal, mas não exclusiva, orientação da atitude que sustenta uma ou outra decisão; i.e., uma decisão em particular não se corresponde unicamente com o caráter individual ou o caráter não-individual, pois, na prática estudada, uma influi em ou sustenta a outra. Para investigar esta questão, são tomados como base teórica alguns conceitos de Mikhail Bakhtin,

e trabalhado também por Valentin Voloshinov, principalmente aqueles relacionados com a ideia de dialogismo, uma vez que estes explicam a relação entre a orientação dos diferentes sujeitos na comunicação discursiva.

Partindo da ideia de que a composição musical pode ser entendida como um gênero discursivo secundário, sendo cada obra um enunciado característico desse gênero discursivo particular, o objetivo deste trabalho é fazer uma distinção entre literatura e música em relação aos conceitos formulados pelo Círculo de Bakhtin, pois “não se trata de transportar as formulações de uma área para outra [da criação em literatura para a criação em composição], mas de reelaborar dialogicamente o pensamento” (MACHADO, 2010: 162).

Dialogismo diz respeito à constituição e funcionamento do enunciado concreto dentro de um gênero discursivo, seja qual for. Ao estudar o problema dos gêneros discursivos, Bakhtin afirma que “cada enunciado separado é, naturalmente, individual, mas cada esfera de uso da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, aos que denominaremos de *gêneros discursivos*”¹ (BAKHTIN, 2008b: 281-282). De acordo com o autor (idem), cada enunciado se corresponde com uma dada valoração, como resposta a uma postura emocional e volitiva do autor em relação a si próprio, ao mesmo tempo em que se corresponde com valorações sociais que o autor pressupõe em relação a seu potencial destinatário. Assim, o enunciado é uma reação valorativa que dialoga e se orienta para a valoração do outro dentro de uma mesma esfera de práxis. Sobre a relação entre gêneros discursivos, enunciado e o dialogismo, Irene Machado afirma que “enunciado e discurso pressupõem a dinâmica dialógica de troca entre sujeitos discursivos no processo de comunicação, seja num diálogo cotidiano, seja num gênero secundário”² (MACHADO, 2010: 157).

Por seu lado, Voloshinov (1997) se propõe a “compreender a forma da enunciação poética como forma desta específica comunicação realizada no material da palavra”³ (VOLOSHINOV, 1997: 112). Para isso, parte do estudo do “*enunciado cotidiano comum*, devido a que já neste se encontram os fundamentos, as possibilidades de uma forma artística futura”⁴ (idem: 113). A distinção feita por Voloshinov entre o enunciado da vida real e o enunciado estético leva-o a uma distinção entre a figura de ouvinte, pertencente ao enunciado estético e o leitor, pessoa da vida. Na vida real, o autor do enunciado intui as valorações do ouvinte, mas o tem na sua frente, e, conjuntamente, percebe seus horizontes espaciais e semânticos. Assim, enquanto o intui, também o vê e leva em consideração seus gestos, por exemplo, os que podem denotar acordo ou desacordo, e com isso dá forma e expressão a seu enunciado.

Já no enunciado estético, o destinatário da obra poética (o ouvinte-pessoa) não se encontra diante do autor e, portanto, distancia-se da figura de ouvinte (aquele intuído pelo autor). Neste sentido, o autor do enunciado estético se apoia em seus pressupostos em relação à figura de ouvinte, ainda que estes partam da percepção que ele tem em relação a seu potencial destinatário. Ainda, como descrito por Voloshinov, o enunciado da vida se orienta para um interlocutor (pessoa), enquanto a obra poética se orienta para a figura de ouvinte, que, igualmente ao herói do romance, é construída pelo autor. Em seu estudo, Voloshinov deixa claro que

o tempo todo concebemos o ouvinte como participante imanente do acontecimento artístico que determina a forma de uma obra do seu interior. Este ouvinte é, assim como o autor e o herói, um momento interno necessário da obra, e está longe de coincidir com o chamado “público” que se encontra fora da obra⁵ (idem: 134).

No relativo à percepção do outro, os textos “A palavra na vida e a palavra na poesia” de Voloshinov (1997) e “Autor e personagem na atividade estética” de Bakhtin (2008a) se complementam, já que, se o primeiro se ocupa do estudo do enunciado principalmente em relação ao ouvinte, o segundo se foca na relação entre autor e herói (ou personagem), ambos utilizando uma mesma metodologia; i.e., observam o funcionamento do enunciado em relação à outra pessoa na vida para estudar o enunciado na atividade estética. Carlos Alberto Faraco afirma que, assim como Voloshinov,

Bakhtin trabalhou constantemente com a tríade *cognição-ética-estética* (...) [referindo-se a] três grandes domínios da cultura humana: a ciência, a vida e a arte. (...) Grosso modo, a diferença postulada por Bakhtin está na incompletude infinda do fazer científico e da vida (do fazer ético) – domínios estes que estão sempre se fazendo – e no acabamento que o fazer estético dá aos elementos que congrega (FARACO, 2009: 99-100).

Bakhtin afirma que na atividade estética, o autor do enunciado reage valorativamente à totalidade do herói e seu mundo, ao passo que na vida “tais reações são de caráter solto e vêm a ser, precisamente, reações a algumas manifestações isoladas e não à totalidade de uma pessoa dada”⁶ (BAKHTIN, 2008a: 15). Com base nisso, Bakhtin propõe, para os estudos literários, a distinção “entre o autor-criador, que pertence à obra, e o autor-pessoa que é um elemento no acontecer ético e social da vida”⁷ (idem: 20). Propõe também, como atitude esteticamente produtiva do autor-criador em relação à personagem (herói) e seu mundo na criação literária, o princípio de extraposição, como “uma colocação desde fora, espacial e temporalmente falando, dos valores e do sentido, a qual permite montar a totalidade da personagem”⁸ (idem: 23). Essa extraposição é proposta em relação à construção do

acontecer estético, concebido como totalidade, diferente do acontecer aberto da vida. Faraco indica que,

no ato artístico especificamente, a realidade vivida (já em si atravessada por diferentes valorações sociais porque a vida se dá num complexo caldo axiológico) é transposta para um outro plano axiológico (o plano da obra): o ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores (FARACO, 2010: 38).

Ou seja, é em relação à percepção do acontecer aberto da vida que o acontecer estético é construído pelo autor-criador, como “um modo próprio de refração da realidade social, segundo a lógica específica da esfera artística” (CAMARGO GRILLO, 2010: 143).

A distinção entre criação literária e criação em música instrumental que é focada neste trabalho está na presença da interpretação. Isto é, escrevo a música que estou criando para que ela seja ouvida, e isto virá a acontecer por meio da interpretação de outra pessoa – o intérprete. Esse acontecer através do outro é para onde minha intencionalidade compositiva se orienta, uma questão não contemplada na literatura, como estudada pelo Círculo de Bakhtin. Assim, resulta necessário entender tal questão. Para isso, em analogia à diferença marcada por Voloshinov em relação ao ouvinte, entende-se a diferenciação, em música instrumental, entre a figura de intérprete, como “participante do acontecimento artístico” por um lado, e, por outro, o intérprete-pessoa, como potencial destinatário da intencionalidade do compositor. O intérprete-pessoa é entendido como autor em sua própria situação; a saber: a situação de interpretação, pois entendo que ao interpretar uma música dada, ele elabora seu próprio enunciado como resposta à obra-enunciado do compositor, desde seu próprio lugar, sua posição emocional e valorativa assumida. Isso porque, como afirma Faraco (2010: 38), “todo ato cultural se move numa atmosfera axiológica intensa de inter-determinações responsivas, isto é, em todo ato cultural assume-se uma posição frente a outras posições valorativas”.

Antes de estudar a relação entre figura de intérprete e intérprete-pessoa (salienta-se que não sou meu próprio intérprete, que apresentará a música em concerto, por exemplo) primeiro parece útil estudar a situação de criação do meu processo composicional, no tocante a três atividades que se desenvolvem no interior desse mesmo processo, a saber: 1) a atividade de criação, que compreende desde a formulação de uma ideia até a escrita propriamente dita, conjuntamente com todos seus problemas (pontuais, estéticos e ideológicos); 2) a atividade de interpretação, que se corresponde com uma leitura interpretativa (cantando, ao instrumento, simulando a regência) das formulações e da escrita em curso; e 3) a atividade de apreciação, momento em que tento perceber auditivamente (audição interna, por exemplo) o que está sendo formulado e escrito. Cada uma dessas atividades é distinta, mas não independentes ou

estanques nem excludentes, e a cada uma lhe corresponde uma figura própria: o autor-criador, a figura de intérprete e a figura de ouvinte, respectivamente.

Estas três atividades, presentes na situação criativa, não se confundem, no meu processo, com a situação de interpretação ou com a situação de apreciação. A situação de apreciação (que por vezes penetra o processo criativo), por exemplo, é quando estou ouvindo uma música dada (seja minha ou alheia) como ouvinte-pessoa – como público, em palavras de Voloshinov –, fora do processo criativo. Nesta situação, crio e interpreto a música que estou ouvindo, como qualquer ouvinte, por meio de uma interpretação que é de outro, do intérprete; isto é, percebo a música que escuto como enunciado de outra pessoa. Diferentemente, na atividade de apreciação, como compreendida na situação de criação, este outro e seu enunciado particular estão ausentes, pois esta figura de ouvinte pertence à consciência do autor.

Tratemos agora da figura de intérprete, em minha situação de criação. Ao afrontar um problema compositivo quando começando a escrever uma peça, quando tento tornar estáveis as ideias a fim de poder formular uma dada intencionalidade expressiva, por exemplo, enfrento-me com a interpretação do que estou escrevendo, ou seja, interpreto as configurações sonoras no momento em que vou começando a prefigurá-las. Essa atividade interpretativa da própria escrita é uma instância fundamental na minha prática compositiva, já que este é um dos caminhos pelos quais tento perceber o possível funcionamento do que estou escrevendo, e é por meio desta atividade interpretativa que diferentes decisões compositivas poderão ser tomadas.

Esse interpretar o que estou escrevendo é entendido como uma atividade que, em certa medida, transgreda a atividade da escrita propriamente dita (uma das instâncias da atividade criativa). Essa ação de interpretar gera um momento de extraposição com respeito à figura de autor-criador. Ou seja, me afasto voluntariamente da atividade de criação, das questões técnicas da escrita, por exemplo. Em certa medida, é como se o que estou escrevendo fosse entendido por uma segunda consciência que se orienta mais para um possível resultado, como se a peça já estivesse escrita. Tento ler, interpretar (e também ouvir) como se a peça fosse do outro. Nesse momento de extraposição, não deixo de ser o compositor (autor-pessoa) do que estou escrevendo, não saio da situação de criação, não deixo de ser, pensar, valorar e apreciar o que estou escrevendo como seu autor. No momento de extraposição, continuo sendo o compositor (autor-pessoa), mas me coloco como partícipe de uma atividade que simula a situação de interpretação, tentando entender de fora o que estou escrevendo, como se fosse regente, por exemplo.

Em analogia ao ouvinte estudado por Voloshinov (1997), afirma-se que a figura de intérprete não coincide com o destinatário, o intérprete-pessoa da vida real. A figura de intérprete é aquela construção, que surge da intuição (ou pressuposição) do compositor, uma figura que acompanha o autor-criador na situação de criação. Essa figura é resultante de uma intensa extraposição, que, no momento criativo, possibilita ao autor-criador uma posição estável um tanto exterior à escrita propriamente dita. Assim, essa figura tanto acompanha quanto forma parte da situação de criação, pois é por meio dela que tento tomar contato com o funcionamento do que escrevo, interpretando o que estou compondo da forma como pressuponho que a música virá a ser interpretada, ação que sustenta uma série de decisões. Assim, no momento de compor, apoio-me em minha própria interpretação, que tem por objetivo refratar uma potencial situação de interpretação.

Com o intérprete-pessoa a situação é diferente: se entrego-lhe o que já está escrito, a música se tornará sua interpretação. A esse outro que está fora de mim, de acordo com Bakhtin, não posso apreender em sua totalidade externa ou interna, e é distinto da figura de intérprete como momento extraposto, uma vez que esse intérprete-pessoa é, por princípio, uma pessoa com seu próprio círculo de valores, independente do círculo de valores do autor. O intérprete-pessoa poderá concordar com o autor, mas mesmo em tal caso ele não coincidirá com o autor nem com a figura de intérprete, pois o intérprete-pessoa sempre ocupará seu próprio lugar, assumirá sua própria posição valorativa de acordo com sua própria forma de sentir e valorar o mundo, dentro do aberto acontecer da vida. Ou seja, ao passo que a figura de intérprete pertence ao enunciado do compositor como um dos seus constituintes, pois sustenta uma série de decisões, o intérprete-pessoa cria seu próprio enunciado, a partir de sua posição, com o qual poderá vir a dialogar com o compositor e seu enunciado.

Portanto, descobre-se que, em sentido dialógico, minha atividade compositiva se orienta para dois tipos diferenciados de consciência: a) uma concluída: a figura de intérprete, figura que construo como ponto de apoio na atividade estética (a composição); e b) uma consciência de tipo inconclusa: o intérprete-pessoa, que cria seu próprio enunciado em sua própria situação (a interpretação), e é um dos meus potenciais destinatários.

Entretanto, salienta-se que essa figura de intérprete está estreitamente relacionada com a percepção que o autor tem do intérprete-pessoa. Parafraseando Camargo Grillo (2010: 143), a figura de intérprete refrata o intérprete-pessoa, pois é através de uma série impressões em relação a esse último, mesmo que de caráter solto e isolado segundo Bakhtin (2008a: 15), que posso construir e reformular constantemente a figura de intérprete, participe da prática compositiva. Mas destaca-se que o momento de transposição, de acordo com Bakhtin, tem

como partícipe não o intérprete-pessoa – quem criará seus próprios enunciados – mas a figura de intérprete, como intuição, e que está do lado do autor-criador na atividade estética.

Isto descreve uma dinâmica dialógica no meu processo criativo. Se, como apontado acima, a música que estou criando está sendo escrita para ser ouvida por meio da interpretação de uma segunda pessoa, isso virá a acontecer em uma situação diferente da situação de criação. Nessa nova situação, o intérprete-pessoa será autor de seu próprio enunciado, a partir de sua própria posição axiológica. Uma maneira de entender essa orientação dialógica na situação de criação, em direção à interpretação, é criando esse momento de extraposição, tentando vislumbrar a vivência da outra pessoa, tentando avaliar a música como um potencial intérprete-pessoa o faria, “como se coincidissem com ele”⁹ (BAKHTIN, 2008a: 32). Isto é, preciso compreender as valorações que o intérprete-pessoa faz do meu trabalho, como ele o entende, o que ele cria por meio de sua interpretação da música que lhe entrego. É através da minha percepção do outro (intérprete-pessoa) e de seu círculo de valores que construo a figura de intérprete que pertence à situação de criação.

Conforme o exposto acima, a figura de intérprete, participante da criação artística, é uma das figuras necessárias do meu processo criativo, pois é por meio dessa figura que uma série de decisões composicionais poderão ser tomadas. Mas tal figura não coincide com o intérprete-pessoa, já que é uma das consciências desprendidas da consciência do autor-pessoa, ou, em palavras de Bakhtin, é “consciência da consciência” (2008a: 21). Portanto, ainda que construída em base à percepção que tenho do outro, a figura de intérprete se distingue do intérprete-pessoa e das atividades que lhe são próprias em sua situação (apresentação de uma música em concerto, por exemplo). Ainda, percebe-se que, para tentar compreender uma das orientações que sustentam a tomada de decisões da minha prática composicional, é necessário entender a atividade do outro em sua própria situação, para melhor entender a situação de criação do meu processo criativo.

Conclui-se que, como constituintes de uma dinâmica dialógica na construção e orientação do enunciado dentro desse gênero discursivo particular – a composição –, os conceitos de extraposição e de refração emergem como uma base sólida para estudar as diferentes atividades que formam parte da situação de criação no processo criativo. No entanto, ao aplicar esses conceitos à criação de música instrumental, tem sido necessário, como propõe Irene Machado (2010: 162), “reelaborar dialogicamente o pensamento” e não simplesmente “transportar as formulações de uma área para outra”.

Referências:

- BAKHTIN, Mikhail. Autor y personaje en la actividad estética. In: BAKHTIN, Mikhail; BUBNOVA, Tatiana (trad). *Estética de la creación verbal*. 2º edición argentina. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008a. (p. 15-186)
- BAKHTIN, Mikhail. El problema de los géneros discursivos. In: BAKHTIN, Mikhail; BUBNOVA, Tatiana (trad). *Estética de la creación verbal*. 2º edición argentina. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008b. (p. 245-290)
- CAMARGO GRILLO, Sheila V. de. Esfera e Campo. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. 1ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2010. (p. 133-160)
- CHAVES, Celso Loureiro. Para uma pedagogia da composição. In: BELLARD FREIRE, Vanda (org.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7letras, 2010. (p.82-95)
- FARACO, Carlos Alberto. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verba. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009. (p.95-111)
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e Autoria. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. 4ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2010. (p.37-60)
- MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. 4ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2010. (p.151-166)
- VOLOSHINOV, Valentin. La palabra en la vida y la palabra en la poesía: Hacia una poética filosófica. In: BAKHTIN, M., BUBNOVA, Tatiana (Trad). *Hacia una filosofía del acto ético: de los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos, 1997. (p.106-137)

Notas

¹ “Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera de uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominaremos de géneros discursivos.” (BAKHTIN, 2008b: 281-282. Tradução nossa).

² Para Bakhtin os gêneros secundários são os “(complexos) - a saber, romances, dramas, investigações científicas de toda classe, grandes gêneros jornalísticos etc.” e os gêneros discursivos primários são os “(simples) constituídos da comunicação discursiva imediata (...) réplicas de um diálogo cotidiano e cartas”, por exemplo. (BAKHTIN, 2008b: 247. Tradução nossa).

³ “Comprender la forma de la enunciación poética como forma de esta específica comunicación estética realizada en el material de la palabra.” (VOLOSHINOV, 1997: 112. Tradução nossa).

⁴ “Discurso cotidiano común, puesto que ya en éste se encuentran los fundamentos, las potencialidades de una forma artística futura.” (VOLOSHINOV, 1997: 113. Tradução nossa).

⁵ “Todo el tiempo concebimos al oyente como partícipe inmanente del acontecimiento artístico que determina la forma de una obra desde su interior. Este oyente es, a la par con el autor y el héroe, un momento interno necesario de la obra, y está lejos de coincidir con el llamando ‘público’ que se encuentra fuera de la obra.” (VOLOSHINOV, 1997: 134. Tradução nossa).

⁶ “Reacciones son de carácter suelto y vienen a ser precisamente reacciones a algunas manifestaciones aisladas y no a la totalidad de una persona dada.” (BAKHTIN, 2008a: 15. Tradução nossa).

⁷ “Entre el autor-creador, que pertenece a la obra, y el autor real, que es un elemento en el acontecer ético y social de la vida.” (BAKHTIN, 2008a: 20. Tradução nossa).

⁸ “es una colocación desde fuera, espacial y temporalmente hablando, de los valores y del sentido, la cual permite armar la totalidad del personaje” (BAKHTIN, 2008a: 23. Tradução nossa).

⁹ “como si coincidiera con él” (BAKHTIN, 2008a: 32. Tradução nossa).