

Interações dialógicas em duas peças de câmara com violão a partir de Mikhail Bakhtin

Dialogic interactions in two chamber pieces with guitar based on Mikhail Bakhtin

Rafael Pedrosa Salgado¹

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)

rafaelsalgado@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1561-4668>

Maria Bernardete Castelan Póvoas²

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

bernardetecastelan@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3169-4215>

Submetido em 30/03/2025

Aprovado em 15/07/2025

Resumo

Este trabalho propõe um paralelo comparativo entre as práticas criativas e performáticas sobre as peças citadas, e uma relação sobre tais práticas identificadas com conceitos relacionados à polifonia discursiva (ou heterodiscurso) do linguista e filósofo russo Mikhail Bakhtin. Aqui relacionamos o conceito de interação dialógica na preparação para a performance musical das obras Toccata Polkeada, de Cyro Delvizio para quarteto de violões, e o segundo movimento de Na-Yucat VI, escrita pelo compositor Roberto Victorio para violoncelo e violão. Para analisar as dinâmicas heterodiscursivas no citado repertório específico, propomos um paralelo entre a teoria do dialogismo de Bakhtin, advinda do âmbito da linguística, adaptada ao contexto musical em questão, destacando-se a interação entre compositor, intérpretes e os próprios instrumentos musicais. Dentro da polifonia discursiva são apresentadas as três categorias: a hibridização, a interiluminação e a confrontação. Tais categorias mostram-se apropriadas para a construção da performance de uma obra, onde as interações, intrincadas ou não, raramente recorrem a categorias tradicionais como acompanhamento ou linha principal. Através do reconhecimento de um paralelo entre a Teoria mencionada e adotada, e as práticas criativas e performáticas musicais de conceitos bakhtinianos de polifonia dialógica e seus modelos de interações, propõe-se estratégias e procedimentos adotados pelos intérpretes para promover interações expressivas e coesas nos grupos de câmara investigados e nas obras. Os resultados, apontam para a importância do diálogo e da interação entre os músicos na criação de uma expressão musical coerente e autêntica.

Palavras-chave: Música de câmara; Interações em câmara; Dialogismo em música; Modalidades de interações; Polifonia discursiva

Abstract

This paper proposes a comparative analysis of creative and performative practices concerning the cited musical works, alongside an exploration of these practices in relation to concepts associated with discursive polyphony (or heterodiscourse) as articulated by the Russian linguist and philosopher Mikhail Bakhtin. We correlate the concept of dialogical interaction in the preparation for the musical performance of Toccata Polkeada by Cyro Delvizio for guitar quartet and the second movement of Na-Yucat VI, composed by Roberto Victorio for cello and guitar. To analyze the heterodiscursive dynamics within this specific repertoire, we establish a parallel between Bakhtin's theory of dialogism, derived from the field of linguistics, and its adaptation to the musical context in question, emphasizing the interaction among composer, performers, and the musical instruments themselves. Within the framework of discursive polyphony, three categories are presented: hybridization, interillumination, and confrontation. These categories prove suitable for the construction of a performance of a work, where interactions, whether intricate or straightforward, seldom adhere to traditional categories such as accompaniment or main melody. Through recognizing a parallel between the aforementioned theory and the creative and performative musical practices embodying Bakhtinian concepts of dialogical polyphony and its interaction models, we propose strategies and procedures adopted by performers to foster expressive and cohesive interactions within the chamber groups studied and the compositions involved. The results underscore the significance of dialogue and interaction among musicians in the creation of coherent and authentic musical expression.

Keywords: Chamber Music; Chambers's Interaction; Dialogism in Music; Interactions Modalities; Discursive Polyphonic

Prólogo Introdutório

Nos últimos anos, nossa principal atividade musical tem se concentrado, sobretudo, na participação em diferentes grupos e formações instrumentais. A partir dessa vivência, surgiram inquietações relacionadas à experiência prática da performance, especialmente no contexto da música de câmara, sob a perspectiva de um violonista. Neste artigo, buscamos responder a essas inquietações, que emergiram de diversas formas ao longo da prática musical e influenciam tanto o fazer artístico quanto a expressividade imanente do intérprete.

As reflexões sobre a prática instrumental em música de câmara evidenciaram algumas inconsistências em relação a aspectos técnicos e musicais, como, por exemplo, a sincronia, o timbre e o equilíbrio entre os instrumentos. Embora muitas dessas questões tenham sido solucionadas no decorrer da prática, elas não parecem oferecer respostas plenamente satisfatórias aos desafios expressivos que surgem na interação entre os intérpretes e na relação destes com seus próprios instrumentos — elementos essenciais de sua expressão musical.

Nesse contexto, cabe perguntar: um grupo instrumental que atinge perfeita sincronia é, necessariamente, capaz de expressar o significado do texto musical de forma plena? De modo semelhante, será que um grupo de câmara com timbres harmoniosamente coesos consegue, de fato, ser convincente em termos de expressividade? Evidentemente, parâmetros como precisão, sincronia e uma sonoridade equilibrada são fundamentais para uma boa realização instrumental. No entanto, nem sempre são suficientes para assegurar uma expressividade alinhada ao conteúdo musical. Por outro lado, há repertórios nos quais a não sincronia entre os instrumentos constitui

¹ Rafael Pedrosa Salgado é doutorando no PPGMUS-UDESC, na linha de pesquisa processos criativos. Tem mestrado em Música pela UNESP com foco em performance musical, especificamente em música de câmara. É bacharel em Música (violão) pela FITO - Fundação Instituto Tecnológico de Osasco - SP (2003), e licenciado em Música pela mesma instituição (2004). Desde 2008 faz parte do quadro efetivo da UFMS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul como Técnico Músico.

² Professora titular na UDESC, atua na Pós-Graduação em Música. É doutora, mestre e bacharel pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com estágio na Iowa University no doutorado e pós-doutorado na Universidade de Aveiro, INET-md, Portugal. Desenvolve atividades de ensino e pesquisa interdisciplinar sobre prática instrumental, repertório, desempenho pianístico solo e de câmara e estratégias pianístico-funcionais de relacionadas a áreas que tratam do movimento humano, com foco no desempenho e resultado sonoro. Participa de apresentações e publicações em revistas e eventos nacionais e internacionais. Sua tese de doutorado, "Controle do Movimento com Base em um Princípio de Relação e Regulação do Impulso-Movimento. Possíveis Reflexos na Ação Pianística" (UFRGS, 1999), integra prática pianística ao movimento e inclui experimento biomecânico, sendo pioneira na área. Como pianista foi orientada por Dirce Knignik (Brasil), Sebastian Benda (Suíça/Brasil), Eveline Flaow (França) e René Lecuona (EUA), realiza recitais solo e de câmara, estreia de obras e gravação de CD com repertório solo e de câmara.

justamente o núcleo da expressividade. Nesses casos, a timbragem, ou outro fator, pode ou não funcionar como elo de uma interação dialógica expressiva.

Diante dessas inquietações, este estudo propõe uma investigação de natureza interdisciplinar, fundamentada nas concepções de Mikhail Bakhtin (2015) sobre dialogismo e suas interações, originalmente formuladas no campo da literatura. O filósofo russo dedicou-se a elucidar o conceito de enunciado e a demonstrar como os enunciados se relacionam, necessariamente, uns com os outros. A essa relação, que ultrapassa o âmbito textual e alcança os contatos interpessoais, Bakhtin denominou dialogismo. Com base nos conceitos de polifonia dialógica (ou heterodiscurso), buscamos aqui realizar uma análise das ações inerentes à prática e à execução artística no repertório de música de câmara com violão, considerando especificamente as obras selecionadas.

As três modalidades de interação propostas por Bakhtin (2015, p. 156), utilizadas neste estudo como ferramentas analíticas, são: 1) a *Hibridização* (ou Assimilação); 2) a Interação das linguagens (ou *Interiluminação* — bivocalidade); e 3) os Diálogos puros da linguagem (ou *Confrontação* — justaposição). A partir dessas categorias, e relacionando-as à prática camerística, articulamos uma análise de ações intrínsecas à realização artística de duas obras de câmara com violão, a saber: *Toccata Polkeada* (2023), para quarteto de violões, de Cyro Delvizio (1986–), e o segundo movimento de *Na-Yucat VI* (2018), para violão e violoncelo, de Roberto Victorio (1959–).

Dessa forma, buscamos discutir aspectos da teoria dialógica aplicados à prática camerística, promover conexões entre áreas do saber e identificar estratégias e procedimentos adotados por violonistas com vistas a fomentar interações expressivas e coesas nos grupos de câmara analisados.

1 Dimensões dialógicas em música de câmara a partir de Bakhtin

Na busca por elementos que orientam essa tarefa, recorreremos aos conceitos do linguista e crítico literário Mikhail Bakhtin (1895–1975), especialmente a partir de suas obras *Problemas da Obra de Dostoiévski* (1929) e *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1963), esta última revisada e reformulada pelo próprio autor. Nessas obras, Bakhtin explora o conceito de romance polifônico — ou heterodiscurso — na obra literária do escritor russo Fiódor M. Dostoiévski (1821–1881). Destacamos que tal conceito defende que autor, narrador e personagens dialogam entre si de forma autônoma e autossuficiente. Nesse sentido, Grillo (2022, p. 15) esclarece que “[a] atividade

estética criativa resulta da relação do autor criador com seus personagens, sendo este um dos aspectos centrais do conceito de polifonia.”

Quando se trata do diálogo nas obras de Dostoiévski, coloca-se em perspectiva a interação entre os indivíduos — autor, narrador e personagens — e entende-se que esses enunciados são plenivalentes e autossuficientes. Para o pesquisador Paulo Bezerra, essa independência das consciências que interagem traz ao discurso de Dostoiévski uma novidade: “Bakhtin parte da hipótese segundo a qual as personagens de Dostoiévski revelam independência interior em relação ao autor na estrutura do romance, independência essa que, em certos momentos, permite-lhes até rebelar-se contra seu criador.” (BEZERRA, 2022, p. X). O autor expõe que, em Dostoiévski — cujo universo é plural —, a representação das personagens não se limita à consciência de um único indivíduo, mas sim à interação de muitas consciências plurais, dotadas de valores próprios, que dialogam entre si e preenchem, com suas vozes, as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores. Essas consciências não se objetificam, ou seja, não se tornam meros objetos dos discursos dos outros falantes, incluindo o próprio autor. Dessa interação, surge o que Bakhtin chama de “grande diálogo do romance” (*Idem*).

Para Bakhtin, o diálogo é fundamental, pois, nele, a relação entre ideias personalizadas gera uma coexistência entre elas, ou seja, uma relação dialógica em um mundo dinâmico e em constante conflito. Paulo Bezerra, ao escrever sobre a teoria do diálogo bakhtiniano, informa que esta “orienta as relações autor/personagem, narrador/personagem, personagem/personagem [que] decorrem da visão do ser humano como autoconsciente, autodeterminado, livre e inconcluso.” (*Id.*). Sheila Grillo corrobora com Bezerra ao dizer que “um ser dessa natureza não pode ser explicado pela dialética, mas é compreendido por meio dialógico.” (GRILLO, 2022, p. 38). E complementa: “Na teoria bakhtiniana, o diálogo de Dostoiévski caracteriza-se pela coexistência de ideias encarnadas, personalistas, que são vozes pessoais e sociais em interação.” (*Ibidem*, p. 39). Ainda sob o olhar de Bakhtin, na relação entre a teoria do diálogo e a polifonia, a autora discorre:

...a polifonia e as relações dialógicas, que procuram dar conta da possibilidade de uma convivência tensa de ideias personalizadas em meio ao conflito de visões de mundo. ... o conceito de polifonia bakhtiniano é elaborado para compreender um mundo em constante transformação, plural, inconcluso, repleto de singularidades em diálogo entre si (...)(*Ibidem*, p. 44).

O que trazemos é uma transposição dos conceitos bakhtinianos de enunciado, de polifonia e das conseqüentes relações dialógicas para o contexto da música de câmara. Estabelecemos uma relação entre autor e compositor, e entre personagens (ou o ator que os encarna) e intérpretes/performers. Mesmo tratando-se de instrumentos harmônicos, como o piano ou o violão, que possibilitam a realização de um enunciado polifônico em si, é possível que uma multiplicidade de vozes, conforme Bakhtin apresenta, se manifeste de maneira interna. Como no caso de uma obra solo, por exemplo, podemos identificar vozes independentes, plenivalentes, com consciências autônomas em um diálogo interno.

Dessa forma, nessa relação dialógica entre compositor e intérpretes, seus enunciados são plenivalentes³ e autossuficientes, compondo uma interação dialógica. Segundo Bakhtin (2022, p. 56), ao tratar da equidade da relação autor/personagem(ns), afirma: “A multiplicidade de vozes e consciências autônomas e imiscíveis, a polifonia autêntica de vozes plenivalentes, é efetivamente a particularidade fundamental dos romances de Dostoiévski.” Complementando, o autor afirma: “É justamente uma multiplicidade de consciências com direitos iguais e seus mundos que se reúnem aqui, conservando sua imiscibilidade de um certo acontecimento/coexistência.” (*Ibidem*, p. 57).

Bezerra (2022, p. XI) esclarece que, segundo Bakhtin, o enfoque dialógico e polifônico de Dostoiévski incide sobre personagens-indivíduos que se recusam a ser objetificados e só se revelam na forma livre do diálogo tu-eu. Nesse contexto, o autor se envolve no diálogo em igualdade com as personagens, desempenhando funções complementares e complexas, atuando como uma espécie de correia de transmissão entre o diálogo ideal presente na obra e o diálogo real da realidade.

Ao retratar a autonomia das consciências, trazemos aqui uma reflexão importante acerca da música de câmara, que percorre o mesmo caminho traçado por Bakhtin. Os intérpretes da música também são indivíduos com enunciados autossuficientes e com consciências autônomas sobre uma obra musical. Assim, os performers estão em constante interação dialógica, tanto com o compositor, sua composição e seu conteúdo musical, como em relação aos outros músicos de um mesmo grupo de câmara. A seguir, temos uma citação em que podemos substituir o “herói” do romance literário pelo performer/intérprete, e sua relação com o “autor”, entendido aqui como o compositor, e com os outros “heróis”:

³ Ver em Grillo (2022) e Bezerra (2022) na p. 3.

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2022, p. 5).

É claro que essa relação depende de inúmeros fatores na construção dessa ou de outra performance. Só para citar alguns desses fatores relevantes: o processo formativo, a vivência e a experiência musical que cada indivíduo teve, tem e terá durante sua vida — ou seja, seus enunciados anteriores e posteriores. Se não levarmos em conta a autonomia desses agentes e tomarmos como base a vontade unilateral do compositor, teremos um discurso musical em que a percepção das individualidades dos intérpretes é colocada de lado, e essa relação se torna monológica. Sobre tais inter-relações, em uma de suas referências a Dostoiévski, Bakhtin diz:

“Para ele cada opinião se torna efetivamente um ser vivo, e um ser inseparável da voz humana encarnada. Quando introduzida em um contexto sistemático e monológico, ele deixa de ser o que era.” (*Ibidem*, p. 73).

Em complemento, referindo-se ainda ao escritor, Bakhtin enfatiza a importância da pluralidade de consciências e sua autonomia na criação artística: “[a] sua tarefa [de Dostoiévski], cuja superação apresenta a maior dificuldade para o artista, é realizar, a partir de materiais heterogêneos, pluriacentuados e profundamente diferentes, uma criação artística una e integral.” (*Ibid.*, p. 69-70).

A conexão dessa relação com a música de câmara, conforme a proposta neste trabalho, toma como pressuposto que uma relação dialógica, em que todos os envolvidos se manifestem de maneira equivalente, é sempre benéfica na construção do discurso musical. Dependendo do repertório e/ou do compositor, essa relação pode mudar; porém, o diálogo, em suas diferentes facetas, acontece de maneira plena.

Ao elaborar o papel do(s) personagem(ns) e sua importância fundamental no contexto literário do romance polifônico, numa perspectiva bakhtiniana, o autor propõe cortar o cordão umbilical em relação ao autor, para que o personagem tenha autonomia para interagir com ele mesmo e com outros personagens. Na música de câmara, o mesmo pode ser aplicado, ou seja, os intérpretes cortam esse mesmo cordão umbilical em relação ao compositor para, junto a ele, estabelecer um diálogo na construção de uma performance. Para Bakhtin (2022), o que é importante, do ponto de vista do personagem, não é o que ele representa no mundo, mas o que o

mundo representa para ele e o que ele é para si mesmo. Nas palavras do crítico russo, temos uma descrição do que significa o personagem. Ao descrever sua ideia do personagem, argumenta: “Quem é ele?” [o personagem] Não vemos quem ele é, mas como ele toma consciência de si”. Seria o(a) personagem, mesmo que criado(a) na ou da imaginação do criador, uma entidade autônoma e invisível ou não? Seguindo seu discurso, Bakhtin diz ainda: “nossa visão artística já não se encontra diante da realidade do personagem, mas diante da pura função de sua tomada de consciência dessa realidade.” (BAKHTIN, 2022, p.54).

Bakhtin (2022) acrescenta que a palavra do personagem é criada pelo autor, mas com a intenção de possibilitar o desenvolvimento de sua lógica interna e autonomia, tornando-se como se fosse a palavra do próprio personagem. Nesse sentido, a palavra do personagem não é excluída do projeto autoral, mas apenas do horizonte autoral monológico (*Ibid.*, p. 122). Conforme indica Bakhtin, o personagem é o agente do discurso, e não mero objeto do discurso do autor — assim como o intérprete não é mero objeto do discurso do compositor: “Através de toda a construção do seu romance, o autor não fala do herói, mas com o herói.” (*Ibid.*, p. 72).

O mesmo ocorre no processo da realização musical: o compositor não fala do performer, mas com ele. Entretanto, podemos nos questionar sobre qual é o papel do compositor e seus limites como criador. Mesmo considerando a autossuficiência e autonomia dos intérpretes, o compositor é aquele responsável pela idealização do resultado musical e, portanto, é o criador da ideia. Bakhtin, ao descrever essa relação autor-herói, aponta justamente essa liberdade do personagem na ideia do seu criador:

Desse modo, a liberdade do herói é um momento da ideia do autor. A palavra do herói é criada pelo autor, mas criada de tal modo que pode desenvolver até o fim a sua lógica interna e sua autonomia enquanto palavra do outro, enquanto palavra do próprio herói. Como consequência, desprende-se não da ideia do autor, mas apenas do seu campo de visão monológico. Mas é justamente a destruição desse campo de visão que entra na ideia de Dostoiévski. (BAKHTIN, 2022, p. 74).

Bakhtin (2022) enfatiza que, na relação entre o autor do romance polifônico e seus personagens, não se requer uma renúncia completa de si mesmo ou de sua consciência. Ao contrário, é necessária uma ampliação incomum, um aprofundamento e uma reconstrução dessa consciência, para que ela possa abranger as consciências plenevalentes dos outros (2022, p. 78). Dessa forma, a compreensão do conteúdo musical concebido pelo compositor e de suas intenções

criativas estabelece um diálogo contínuo com a autonomia dos performers/intérpretes em relação à obra. Esse processo ocorre na interação entre os indivíduos, cada qual imbuído de suas próprias concepções e perspectivas, que convergem na construção de uma interpretação.

Em música de câmara, os indivíduos que integram um grupo necessitam ter um entendimento comum sobre a concepção musical que idealizam construir. Para tanto, a interação e a integração entre eles são requisitos essenciais para o alcance da eficiência e da objetividade.

Ao transpor o conceito do romance polifônico ou heterodiscurso para a música de câmara, cabe estabelecer uma lógica de interação entre várias consciências, em que cada uma, com suas individualidades, pertença ao todo, e nenhuma vontade se sobreponha à outra(s). Em Bakhtin (2022), o que mais interessa é a coexistência e a interação nessa polifonia. Esse fenômeno vivencial é explicitado quando Bakhtin (2022, p. 82) nos diz:

“[a] essência da polifonia consiste justamente no fato de que aqui as vozes permanecem autônomas e, como tais, combinam-se em uma unidade de ordem superior à da homofonia. Significa que uma sincronia sonora é causada pela unidade que sobrepõe a vontade individual, visto que na polifonia ocorre justamente a combinação de algumas vontades individuais, realiza-se uma saída principal além dos limites de uma única vontade.” (*Id.*)

A esse respeito prossegue o autor dizendo que: “é possível dizer da seguinte forma: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinar muitas vontades, a vontade do acontecimento\coexistência.” (*Id.*). Nesse sentido, pode-se dizer que o cerne do heterodiscurso é o fato de ele acontecer entre diversas consciências, que estão numa relação de interação e interdependência — o que de fato é percebido no ambiente da música de câmara.

Em consonância com Bakhtin (2022), entende-se que a prática em música de câmara depende dessa relação dialogizada. Ele compara a autoconsciência do personagem em Dostoiévski com o intercâmbio que ocorre entre os músicos, destacando que, nesse contexto, a autoconsciência é completamente dialógica, voltada para fora em cada um de seus aspectos, tensionando-se em direção a si mesma, ao outro e a um terceiro personagem ou interlocutor. Tal orientação, vital em relação a si e aos outros, é essencial para a existência da autoconsciência, mesmo que seja somente para si própria (*Ibidem*, p. 292). O que o filósofo russo nos revela é que somente através da comunicação e da interação com o outro revela-se o ser humano no ser humano. E na música, especificamente na música de câmara, pode-se atribuir o mesmo. Para o

filósofo, quando o diálogo termina, tudo acaba, e, portanto, o essencial é que o diálogo nunca deve terminar.

Vivenciamos e experienciamos o mesmo na realização musical em conjunto, ou seja, o diálogo — com seus enunciados e enunciadore e suas interações — é fundamental para o êxito. No entanto, se o diálogo não se estabelece de forma plena, pode até ocorrer um resultado musical satisfatório, mas aquém do que seria possível se a interação dialógica ocorresse de maneira constante. Como argumenta Bakhtin (2022, p. 293): “Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência.”

Para tratar de formações camerísticas distintas em interação (polifonia ou heterodiscurso), são então utilizadas, como ferramenta de análise, as três categorias dialógicas acerca da criação arroladas anteriormente, conforme Bakhtin: 1) a *Hibridização* das linguagens; 2) a interação dialógica das linguagens (*Interiluminação*); e 3) diálogos puros de linguagens (*Confrontação*). Estas categorias podem ser aplicadas a qualquer expressão artística, de forma simultânea e indissociável no todo artístico expressivo, esses elementos podem, contudo, ser abstraídos e analisados separadamente.

A *hibridização*, segundo Bakhtin “É a mistura de duas linguagens sociais no âmbito de um enunciado – o encontro, no campo desse enunciado, de suas diferentes consciências linguísticas divididas por uma época ou pela diferenciação social (ou por ambas).” (BAKHTIN, 2015, p.156). No caso deste trabalho, a *hibridização* como conceito foi identificada em dois modos: o primeiro, através da composição; o segundo, por meio da interação entre os músicos e seus instrumentos.

No primeiro caso, o compositor, em seu ato expressivo, pode trazer como consciência expressiva outra(s) consciência(s) para sua criação. No caso da obra *Toccata Polkeada* para quarteto de violões, ela tem como parâmetro composicional a utilização de elementos da música popular de fronteira (Paraguai – Mato Grosso do Sul), a Polca Paraguaia. Sendo assim, há uma hibridização de linguagens, em que elementos de um enunciado socialmente situado numa determinada cultura passam a ser corporificados e expressos num enunciado para quarteto de violões, em outra esfera social e temporal. A mesma circunstância cabe para a peça *Na-Yucat VI*, para violão e violoncelo, de Roberto Victorio, que se serve de elementos da cultura indígena para sua criação musical.

O segundo modo de *hibridização* diz respeito ao encontro de duas diferentes consciências, aqui aproximado à música de câmara no sentido de estabelecer tal encontro entre instrumentos diferentes, ou seja, a interação entre violão e violoncelo. Para Bakhtin, esse híbrido intencional e

consciente acontece entre duas consciências individualizadas e duas vontades individuais. A partir daí:

Constroem-se os enunciados concretos e únicos, logo a consciência linguística representada deve ser forçosamente personificada em certos “autores” que falam a mesma linguagem, nesta constroem os enunciados e por isso inserem na potência da linguagem sua vontade linguística atualizada. Desse modo, no híbrido literário consciente e intencional participam duas consciências, duas vontades, duas vozes e, por conseguinte, dois acentos. (BAKHTIN, 2015, p.157-158).

Na segunda categoria da interação dialógica das linguagens, temos o que Bakhtin chama de *interiluminação*. Com referência à linguagem musical, podemos depreender que há um sentido de arranjar ou transcrever de um meio expressivo para o outro. O autor diz que “é obrigatória a presença de duas consciências linguísticas individualizadas: a de quem representa e a do representado, estilizado.” (BAKHTIN, 2015, p.160). Essa consciência representada opera com o material daquele que o representa, porém é mostrada por sua consciência contemporânea do estilizador, como destaca Bakhtin:

A linguagem contemporânea ilumina de certo modo a linguagem estilizada: destaca alguns elementos, obscurece outros, cria uma acentuação específica dos seus elementos enquanto elementos da linguagem, cria certas ressonâncias da linguagem estilizada com a consciência linguística contemporânea. (*Ibidem*, p.161).

Uma maneira de conceber a *interiluminação* como um diálogo na performance de música de câmara ocorre quando um determinado enunciado musical — seja uma ideia, seção, frase, período ou motivo — é inicialmente apresentado por um instrumento e, em seguida, transferido para outro. O que temos é uma atualização de um enunciado por outro, que passa a incorporar e corporificar o primeiro, e que não apenas o imita, mas cria ressonâncias e o ilumina numa nova consciência estilizada.

Ou seja, uma frase musical no violoncelo que passa ao violão, ou o inverso, não pode ser entendida como mera imitação sem significado, mas como uma estilização de seu sentido expressivo, pois seu conteúdo passa a ter um sentido próprio à luz do anterior: a voz de um passa a ser de outro. Aqui nos reportamos à peça para violão e violoncelo *Na-Yucat VI*. Uma sonoridade do violão não pode imitar, nem ser imitada, pelo violoncelo, mas pode ser iluminada por ele — e,

então, passa a ter um novo conteúdo expressivo. Nesse sentido, Bakhtin corrobora ao dizer que: “ela [a *interiluminação*] ilumina essa linguagem estilizada, traz para ela seus interesses linguísticos estranhos, mas não seu estranho material linguístico contemporâneo.” (BAKHTIN, 2015, p.161).

A interiluminação pode ocorrer em qualquer situação de câmara, ou seja, mesmo entre instrumentos iguais. Tal reelaboração de um material por outro pode ocorrer. O que se mostra uma ferramenta interativa e expressiva entre os agentes é a maneira como cada performer a utiliza para uma ação construtiva e expressiva em conjunto.

Por fim, a terceira categoria de interação dialógica apontada por Bakhtin, diálogos puros de linguagens, temos o que o autor chama de *confrontação* de linguagens, que para o autor “delineia os limites das linguagens, cria sensações desses limites, obriga a que se sondem as formas plásticas das linguagens.” (BAKHTIN, 2015, p.163) E ainda complementa:

Ele [*confrontação* dialógica] é prenhe de uma infinita diversidade de contraposições dialógicas e temático-pragmáticas que não o solucionam e não podem solucionar, que parecem apenas ilustrar esse irremediável diálogo profundo das linguagens, determinado pelo próprio processo de formação socioideológico das linguagens e da sociedade. (BAKHTIN, 2015, p.163).

Essa *confrontação* dialógica é encontrada na relação camerística quando dois ou mais agentes, em diálogo, possuem sonoridades e técnicas muito distintas e diversas, que, de certa forma, se resvalam e se completam para um discurso expressivo. Visto que: “a coexistência e a formação estão fundidas numa indissolúvel unidade concreta da diversidade contraditória e heterodiscursiva” (Ibidem, p.164). Essa categoria de interação dialógica pode ser encontrada em diversas situações de performance e, como exemplo, podemos citar passagens musicais em que um instrumento emite determinadas sonoridades e articulações e, simultaneamente, o(s) outro(s) instrumentista(s) realiza(m) outro(s) tipo(s). Nessa interação contraditória ocorre, portanto, um amálgama expressivo.

Segue-se uma amostra de excertos musicais que ilustram situações musicais identificadas em perspectiva à interpretação associada às categorias dialógicas.

2 Toccata Polkeada - Uma análise para a interpretação

Com base em Bakhtin (2015), ilustramos, por meio de exemplos em duas peças de música de câmara com violão, o reconhecimento de um paralelo entre as práticas musicais, suas interações e a teoria bakhtiniana das categorias de interações dialógicas, na obra *Toccata Polkeada*, de Cyro Delvizio⁴, para quarteto de violões.

No primeiro excerto musical a seguir (Fig. 1), destacado em vermelho, exemplifica-se a categoria de interiluminação entre os contornos destinados aos violões. Após uma introdução, o violão 4 (VL4) executa um motivo rítmico, semelhante a um ostinato, que é imediatamente repetido pelo violão 1 (VL1). Na sequência, os violões 2 e 3 (VL2 e VL3) assumem, por um tempo determinado, a manutenção do ritmo constante. Neste início, o VL4 estabelece a referência para o elemento rítmico que os demais violões irão seguir. A partir da escolha de como o violão 4 desenvolve esse movimento — seja por dinâmicas, articulação ou outros parâmetros —, os outros violões respondem à sua execução por meio da imitação dos elementos musicais e instrumentais ou por modificações parciais ou totais desses aspectos. Nesse sentido, conforme aponta Bakhtin (2015), a *interiluminação* representa a atualização de uma passagem musical para o outro que, ao incorporar e reconfigurar o primeiro, não apenas o imita, mas cria ressonâncias e ilumina esse motivo em uma nova consciência estilística.

Figura 1: *Toccata Polkeada* (cc 18 – 25)

Fonte: Delvizio, Cyro. *Toccata Polkeada* (2023). Partitura inédita.

Na Fig. 2, temos duas modalidades de interação ocorrendo simultaneamente. A primeira, destacada em vermelho e igualmente citada no exemplo anterior, mostra os VL2 e VL3 realizando um movimento rítmico — *ostinato* — em sincronia. Já os VL1 e VL4 estão em interação de

⁴ A gravação da peça pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cy4Ds01A7g0>

interiluminação, em um trecho musical no qual ambos executam gestos musicais em harmônicos tocados de forma percussiva no braço do violão, destacados em amarelo.

Nos compassos 23 e 24, embora a fórmula indicada seja de compasso binário composto, a célula rítmica predominante está alterada, configurando uma fórmula em binário simples, que, em seguida, retorna ao binário composto nos compassos 25 e 26. Observe-se que os VL1 e VL4 executam acordes alternados e, a partir do primeiro, que estabelece um parâmetro de execução do toque, articulação e conseqüente sonoridade, o outro violão responde e, dessa forma, o diálogo é estabelecido.

Quando os VL2 e VL3 realizam simultaneamente um movimento rítmico de acompanhamento, enquanto os VL1 e VL4 tocam harmônicos percutidos, ocorre a segunda forma de interação dialógica deste excerto: a de *confrontação*. A contraposição de diálogos — nesse caso, de elementos técnicos distintos — gera uma coexistência em que “a formação está fundida numa indissolúvel unidade concreta da diversidade contraditória e heterodiscursiva” (BAKHTIN, 2015, p. 164).

Figura 2: *Toccata Polkeada* (cc. 22 – 26)

The musical score for 'Toccata Polkeada' (measures 22-26) is presented for four violas (VL1, VL2, VL3, VL4). The time signature is 6/8. VL1 and VL4 play chords in a call-and-response pattern, highlighted with yellow boxes. VL2 and VL3 play a rhythmic accompaniment, highlighted with a red box. Dynamics include mf, p, and f.

Fonte: Delvizio, Cyro. *Toccata Polkeada* (2023). Partitura inédita.

Na Figura 3, a exemplo do excerto anterior, temos duas categorias de interações dialógicas ocorrendo simultaneamente. Na primeira, observamos uma imitação realizada entre os violões 1 e 2. O VL1 executa uma melodia entre os compassos 64 e 67, que é repetida pelo VL2 entre os compassos 68 e 71, caracterizando uma *interiluminação*, indicada em verde na figura. Nesse processo, a execução do VL1 é seguida por uma resposta subsequente do VL2. Em amarelo,

destacamos a junção desse encontro imitativo em terças entre VL1 e VL2, também em interiluminação.

Na segunda, em contraste, o compasso 67 mostra um diálogo de confrontação, destacado em vermelho, no qual o VL2 e o VL3 realizam um rasgueado enérgico, com timbres e intensidades contrastantes em relação ao VL1 (melodia). O VL4, por sua vez, mantém um ritmo binário composto — trecho circulado em azul —, oferecendo suporte rítmico aos demais. Mesmo havendo uma confrontação entre as distintas configurações musicais, elas se complementam no contexto músico-instrumental.

Figura 3: *Toccata Polkeada*: (cc. 64 a 71)

The image shows a musical score for four violas (VL1, VL2, VL3, VL4) in 6/8 time. VL1 and VL2 play a melodic line in thirds, marked *mp*. VL2 and VL3 play a rhythmic accompaniment of chords, marked *f*. VL4 plays a steady eighth-note rhythm, marked *p*. The score is annotated with colored boxes: a green box highlights the melodic passage in VL1 and VL2; a yellow box highlights the passage in VL2 and VL3; a red box highlights the rhythmic passage in VL2 and VL3; and a blue box highlights the rhythmic passage in VL4.

Fonte: Delvizio, Cyro. *Toccata Polkeada* (2023). Partitura inédita.

Para a interpretação do início do trecho anterior, optou-se por buscar timbres semelhantes entre VL1 e VL2, com uma execução *dolce* e com realce em primeiro plano, em relação aos demais instrumentos. No trecho destacado em amarelo, concentrou-se a performance na busca por sincronia e equilíbrio de timbres. Os pesquisadores Laura Bishop, Carlos Cancino-Chacón e Werner Goebel (2019) apontam para a importância de uma comunicação por meio do contato visual. Neste estudo, duos de piano e clarinete ensaiaram uma nova peça enquanto o movimento de seus corpos era gravado. Os autores indicam que a interação visual pode favorecer o desempenho bem-sucedido do conjunto, contribuindo para a coordenação durante períodos de instabilidade temporal e funcionando como um motivador social para a tomada de riscos criativos.

Já no segmento em vermelho, executado por VL2 e VL3, a prioridade foi dada à intensidade e à precisão rítmica. Na sequência em azul, realizada por VL4, o foco esteve em oferecer suporte

rítmico em um plano secundário, ou seja, com menor intensidade em comparação aos outros instrumentos.

No excerto apresentado na Figura 4, circulado em verde, ocorrem duas texturas distintas. A primeira é realizada pelos VL1 e VL2, que executam harmônicos alternadamente entre si. A esse jogo de pergunta e resposta entre eles atribui-se um diálogo de *interiluminação*, pois trata-se de um enunciado que é respondido a partir do primeiro. A segunda textura, destacada em vermelho, é realizada pelos VL3 e VL4, que mantêm o *ostinato* rítmico característico da peça. Neste excerto, temos uma forma de *confrontação* de linguagens entre dois grupos, no sentido das diferenças entre texturas e timbres, que, no entanto, se resvalam nas distinções sonoras para a construção de uma completude do diálogo.

Figura 4: *Toccata Polkeada* (cc. 99 a 102)

The image shows a musical score for four violas (VL1, VL2, VL3, VL4) in 6/8 time. VL1 and VL2 are circled in green, indicating a specific texture of alternating harmonics. VL3 and VL4 are enclosed in a red box, indicating a rhythmic ostinato. The score includes dynamics such as *mf* and *f*, and fingerings like '2' are shown for VL4.

Fonte: Delvizio, Cyro. *Toccata Polkeada* (2023). Partitura inédita.

Sob o ponto de vista da performance musical, há a necessidade de se estabelecer a maneira de realizar os harmônicos entre VL1 e VL2. Neste caso, a tomada de decisão foi executá-los em arpejos rápidos, com timbre metálico, para gerar uma sonoridade mais brilhante. O controle da intensidade e a precisão do ataque das notas são alcançados pelas referências auditivas e visuais entre os performers (GOEBL e PALMER, 2009; BISHOP, CANCINO-CHACÓN e GOEBL, 2019).

Já os VL3 e VL4 mantêm, em segundo plano, a textura rítmica e, para uma execução satisfatória, a sincronia é fundamental. O trecho do exemplo anterior corresponde a uma breve introdução para uma nova seção da música, em que o equilíbrio entre os violões ocorre por meio da mútua atenção auditiva, funcionando como uma preparação para o ambiente sonoro seguinte.

Interações dialógicas em duas peças de câmara com violão a partir de Mikhail Bakhtin

Com relação à interpretação, o grupo decidiu iniciar a execução do trecho com baixa intensidade sonora e com um *crescendo* para destacar o trecho musical subsequente.

Na Figura 5, são apresentados três elementos distintos entre os violões. O VL1, circulado em verde, realiza a melodia principal entre os compassos 103 e 107 e, a partir do compasso 108, a linha realizada pelo VL2 — sublinhada com uma seta verde na figura — responde ao VL1, que passa a realizar uma imitação dessa melodia em outra tonalidade. Aqui ocorre outro exemplo de *interiluminação*, em que o VL2, a partir do enunciado do VL1, ilumina-o em uma nova consciência.

Ao mesmo tempo, do compasso 103 ao 107, com destaque em azul, o VL2 realiza uma textura em harmônicos em contraste com o VL1, enquanto a parte dos violões 3 e 4, contornada em vermelho na mesma figura, mantém o *ostinato* rítmico recorrente na obra. Ao analisarmos todas as partes simultaneamente, temos a ocorrência de uma interação dialógica de **confrontação**, pois, conforme sugere Bakhtin (2015), no contraste de texturas e técnicas instrumentais distintas se estabelecem os contornos das linguagens, provocando a percepção de seus limites e estimulando a investigação de suas formas plásticas para uma interação expressiva.

Figura 5: *Toccata Polkeada* (cc.103 a 110)

Fonte: Delvizio, Cyro. *Toccata Polkeada* (2023). Partitura inédita.

Para a interpretação musical, o VL1 inicia como a voz principal, com maior intensidade em relação aos demais instrumentos, mas o destaque passa para o VL2 a partir do compasso 108. Nesse momento, o VL2 executa harmônicos com um timbre mais metálico e uma dinâmica inferior à do VL1, enquanto os VL3 e VL4 mantêm o motivo rítmico (*ostinato*). Para que a melodia principal seja destacada, é essencial que haja, sobretudo nesse momento, equilíbrio sonoro entre os violões. Para isso, é necessário que cada performer controle sua sonoridade, considerando os diferentes

materiais das camadas musicais e seus significados no contexto musical. O uso do contato visual e da atenção auditiva (GOEBL e PALMER, 2009; BISHOP, CANCINO-CHACÓN e GOEBL, 2019) entre os músicos é um recurso eficaz para alcançar o resultado desejado.

No excerto seguinte (Figura 6), é apresentado um diálogo de **confrontação** entre os violões 1 e 2, nos compassos 111 a 114, com destaque em azul. Aqui, a diferença em relação ao excerto anterior está na parte rítmica. O contorno destinado ao VL1 apresenta uma quiáltera em colcheias, em compasso binário simples, enquanto, simultaneamente, o VL2 realiza uma sequência em terças, em ritmo binário composto. Na sequência, o VL1 executa a melodia principal entre os compassos 113 e 115, material que é retomado pelo VL2 nos compassos 116 a 118, remetendo à figura anterior. No entanto, nos últimos compassos, destacados em amarelo, há uma diferença em relação ao excerto anterior: os violões 1 e 2 seguem juntos em uma melodia em terças. Dessa forma, estabelece-se entre eles um diálogo de **interiluminação**, no qual o VL2 atualiza o enunciado do VL1 ao repeti-lo de maneira idêntica. Ao longo de todo esse trecho, os violões 3 e 4 mantêm a execução de um *ostinato* — material destacado em vermelho na figura —, contribuindo para a coesão rítmica da obra.

Figura 6: *Toccata Polkeada* (cc. 111 a 118)

The image shows a musical score for four violas (VL1, VL2, VL3, VL4) in 8/8 time. VL1 and VL2 are in the upper staves, while VL3 and VL4 are in the lower staves. The score is annotated with colored boxes: a purple box highlights measures 111-114 for VL1 and VL2; a blue box highlights measures 111-114 for VL2; a green box highlights measures 113-115 for VL1 and VL2; a yellow box highlights measures 116-118 for VL1 and VL2; and a red box highlights the entire score for VL3 and VL4, which play an ostinato pattern.

Fonte: Delvizio, Cyro. *Toccata Polkeada* (2023). Partitura inédita.

Como decisão interpretativa, no primeiro caso, optou-se pela execução do contorno destinado ao VL2 com menor intensidade sonora e com a produção de um timbre mais escuro em comparação àquele designado ao VL1, de modo a dar maior destaque à melodia principal (em roxo na figura). No segundo trecho, compassos 113 a 118, a escolha foi pela manutenção da intensidade

e do timbre do VL1, que passa para o VL2, o qual repete o trecho (cc. 111 a 112) com uma sonoridade mais brilhante em relação aos demais. A passagem da melodia de um violão para o outro promove a continuidade musical. Os violões 3 e 4, por sua vez, permanecem em segundo plano, realizando o motivo rítmico da peça. Para alcançar o resultado almejado, o uso do contato visual e da atenção auditiva entre os performers (GOEBL e PALMER, 2009) mostrou-se um recurso eficaz para assegurar a sincronia e a distinção de texturas entre os instrumentos.

Nesta obra, identificou-se um paralelo entre as modalidades de interação dialógica, advindas da teoria de Bakhtin, e os recursos interpretativos adotados pelo grupo, destacando-se, principalmente, as modalidades de **interiluminação** e **confrontação** de interações dialógicas descritas por Bakhtin (2015). Isso ocorre principalmente pelo fato de se tratar de um grupo de câmara composto por instrumentos idênticos — neste caso, violões.

3 *Na-Yucat VI* para violão e violoncelo - Uma análise para a interpretação

No 2º movimento da obra *Na-Yucat VI*, de Roberto Victorio, para violão e violoncelo, são destacados excertos nos quais se identificam as três categorias dialógicas. No primeiro excerto (Figura 9), circulado em verde, encontra-se um acorde com indicação para realização em harmônico pelo violão (VL), que é imediatamente respondido pelo violoncelo (VC) em *pizzicato*. Aqui, observamos uma interação dialógica de **hibridização**, em que o acorde em harmônico realizado pelo violão é ressignificado pela resposta do violoncelo. A realização desse gesto em *pizzicato* remete ao gesto anterior do violão, em uma dinâmica que Bakhtin (2015) descreve como um enunciado atualizado em decorrência de outro. O mesmo processo ocorre na segunda semicolcheia do terceiro tempo, quando o VC executa um acorde em *pizzicato* de quatro notas, evocando novamente o gesto do violão. Esse acorde é tocado com o polegar da mão direita do violoncelista de forma arpejada, em um movimento que denominamos de **migração gestual**. Nesse processo, a plasticidade do gesto é transferida de um instrumento para o outro, adquirindo um novo significado, próprio e inerente ao instrumento que o realiza.

No exemplo seguinte, destacado em vermelho, temos duas situações musicais de **interiluminação**, em que ambos os instrumentos realizam, simultaneamente, gestos musicais com ritmos similares.

Interações dialógicas em duas peças de câmara com violão a partir de Mikhail Bakhtin

Figura 7: *Na-Yucac VI* (c. 1 do 2º movimento)

Fonte: Victorio, Roberto. *Na-Yucac VI* (2018). Partitura inédita.

Com vistas à prática musical do excerto anterior, os trechos destacados em verde trazem pontos de referência significativos para que ocorra a precisão do ataque sonoro entre os instrumentistas, servindo como base para a antecipação auditiva (BISHOP, CANCINO-CHACÓN e GOEBL, 2019) desses eventos e como momentos-chave para a realização musical. Já nas partes em vermelho, busca-se uma sonoridade equilibrada entre os instrumentos.

No trecho destacado em azul, na Figura 10, observamos uma modalidade de **confrontação** na interação dialógica, em que o violão realiza movimentos em *arpejos*, enquanto o violoncelo, de forma intercalada, executa articulações distintas: notas com arco em *staccato*, acordes em *pizzicato* e, por fim, uma nota com arco. Assim como na figura anterior, há uma forma de **hibridização**, circulada em verde, em que o acorde realizado pelo violão é ressignificado pelo violoncelo em um acorde de quatro notas em *pizzicato*, caracterizando, como na figura anterior, uma *migração gestual* entre os instrumentos.

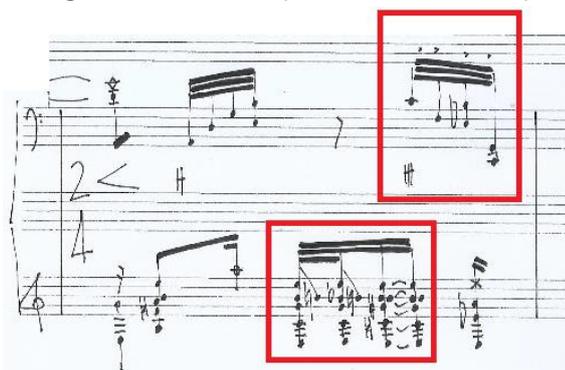
Figura 8: *Na-Yucac VI* (c. 2 do 2º movimento)

Fonte: Victorio, Roberto. *Na-Yucac VI* (2018). Partitura inédita.

Para a realização musical deste trecho, optou-se por uma sonoridade em *legato* e *dolce* pelo VL, enquanto o VC executa o trecho com uma sonoridade destacada, mais agressiva e com variedade de timbres e técnicas, configurando um contraste entre eles.

No excerto da Figura 11, destacado em vermelho, ocorre um diálogo em *interiluminação*, em que o violão realiza um movimento de acorde em *rasgueado* e, em seguida, o violoncelo responde com um movimento contrário, em *staccato*, que remete ao que foi realizado pelo violão. Conforme explica Bakhtin, é essencial a coexistência de duas consciências linguísticas individualizadas: a do sujeito que representa e a daquele que é representado e estilizado (BAKHTIN, 2015, p. 160). A novidade musical deste excerto está na busca de uma textura contínua entre os instrumentos.

Figura 9: *Na-Yucat VI* (c. 4 do 2º movimento)



Fonte: Victorio, Roberto. *Na-Yucat VI* (2018). Partitura inédita.

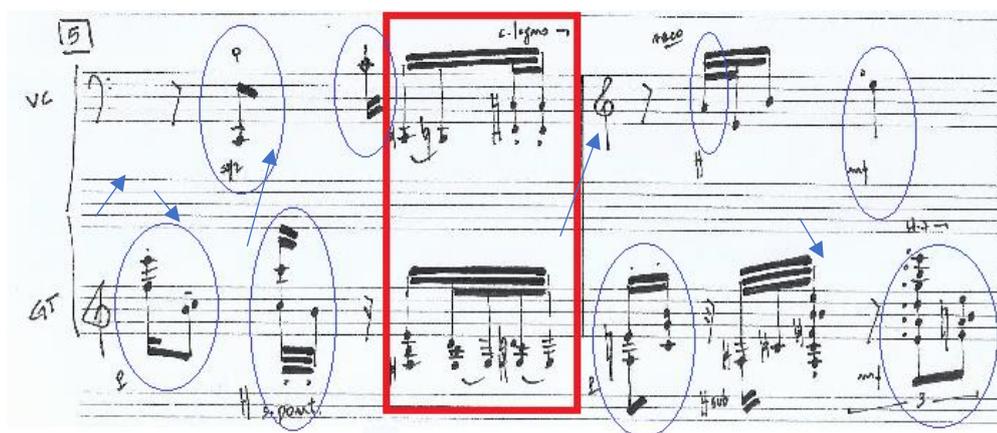
No caso do exemplo anterior, os trechos em destaque são naturalmente enfatizados, pois, enquanto um instrumento executa sua parte, o outro está em pausa ou toca poucas notas — razão pela qual há o realce dos sons produzidos pelo instrumento que está ativo no momento.

No excerto do exemplo seguinte (Figura 12), destaca-se em vermelho a modalidade de interação dialógica de *interiluminação* entre os instrumentos. Ressalta-se que, neste excerto, os destaques em azul evidenciam uma sequência de pequenos gestos realizados pelos instrumentos e que funcionam como referências mútuas para a execução musical. Esses elementos, realizados com articulações e sonoridades distintas, são alternados entre os instrumentos em andamento relativamente rápido, criando um conglomerado sonoro. Essas referências de um instrumento ao outro são fundamentais para a concretização das intenções musicais e, para garantir a exata precisão no momento da execução, são antecipadas mentalmente por cada instrumentista.

Interações dialógicas em duas peças de câmara com violão a partir de Mikhail Bakhtin

Registra-se que Póvoas e Barros (2017) também corroboram com a questão da elaboração da antecipação do movimento, procedimento essencial no treinamento de toda ação que depende de atos coordenados. Dessa maneira, “permite que a meta e o resultado sejam antecipados, determinando a estrutura do ato de movimento, além do que o processo de antecipação se baseia em experiências existentes, refletindo-se nos resultados da atividade proposta.” (PÓVOAS e BARROS, 2017, p. 4).

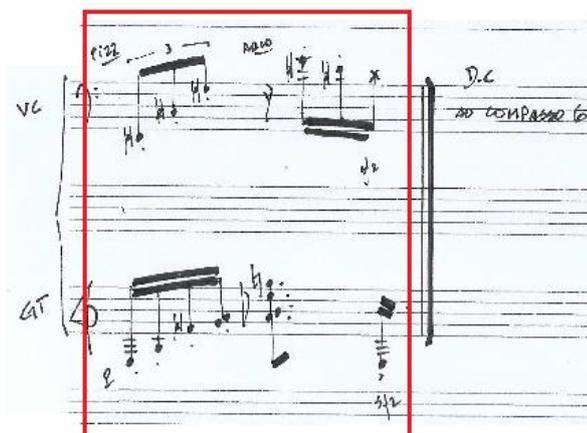
Figura 10: *Na-Yucat VI* (cc. 5 e 6 do 2º movimento)

The image shows a handwritten musical score for two instruments: Violão (VC) and Guitarra (GT). The score is for measures 5 and 6 of the second movement of 'Na-Yucat VI'. A red rectangular box highlights a specific measure in both staves, indicating a dialogic interaction. Blue arrows point to various musical elements across the staves, such as notes, rests, and dynamics. The notation includes treble clefs, time signatures, and various musical symbols like notes, rests, and dynamics (p, mf, f). The score is written in black ink on white paper.

Fonte: Victorio, Roberto. *Na-Yucat VI* (2018). Partitura inédita.

A finalização desta seção da música é seguida por sua repetição e posterior avanço para a casa 2, conforme pode ser observado na Figura 13. Destaca-se em vermelho o compasso inteiro como um diálogo em **interiluminação**, em que os dois instrumentos se complementam e se encontram na última semicolcheia do compasso para retornar ao início da peça. O equilíbrio entre ambos é fundamental para manter esse diálogo, sem que uma voz se sobreponha à outra. Para alcançar esse equilíbrio, o VC diminui sua intensidade, permitindo que o VL seja ouvido na mesma proporção sonora.

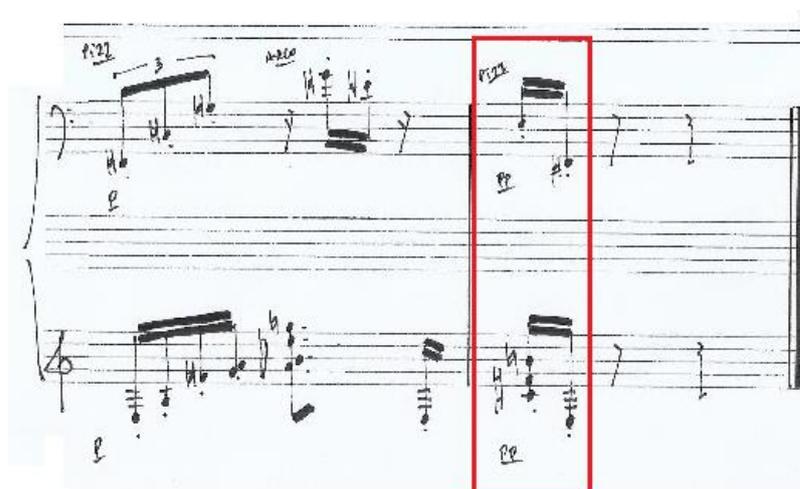
Figura 11: *Na-Yucat VI* (c. 7 do 2º movimento)



Fonte: Victorio, Roberto. *Na-Yucat VI* (2018). Partitura inédita.

No trecho ilustrado na Figura 14, a seguir, destacamos em vermelho a finalização da música em uma interação de *interiluminação* — diálogo no qual cada enunciado toma para si o enunciado do outro, incorporando-o e iluminando-o em uma nova consciência estilizada (BAKHTIN, 2015), ou seja, ambos finalizam a música juntos, a partir de dinâmicas e articulações similares.

Figura 12: *Na-Yucat VI* (c. Final do 2º movimento)



Fonte: Victorio, Roberto. *Na-Yucat VI* (2018). Partitura inédita.

Para que a sincronia e o equilíbrio sonoro entre os instrumentos aconteçam (Figura 13), há necessidade da interação visual entre os músicos (BISHOP, CANCINO-CHACÓN e GOEBL, 2019), decisão *sine qua non* para a performance do trecho em destaque.

Salienta-se que, no 2º movimento da obra *Na-Yucat VI*, de Roberto Victorio, foram encontradas as três categorias de interações dialógicas de Bakhtin (2015): *interiluminação*,

hibridização e confrontação. Essas categorias possibilitaram aos intérpretes ampliar e expandir sua compreensão acerca de questões perceptivas — entre outras, equilíbrio e sincronia —, essenciais às tomadas de decisões interpretativas.

Epílogo

Neste trabalho, abordamos uma perspectiva reflexiva da interação expressiva na música de câmara, utilizando como fundamento teórico os conceitos acerca do dialogismo apresentados pelo filósofo e linguista Mikhail Bakhtin.

No estudo, as três modalidades foram identificadas a partir de um paralelo entre os mencionados conceitos de Bakhtin e as práticas interpretativas musicais. As análises das obras *Toccata Polkeada*, de Cyro Delvizio, e *Na-Yucat VI*, de Roberto Victorio, mostraram que essas interações dialógicas podem ser reconhecidas e vivenciadas na prática musical. Revelaram que, na relação dialógica, todos os agentes se manifestam individual e coletivamente de maneira plenivalente, permitindo enriquecer a expressividade e a coesão da performance musical. Mais do que servir como critério analítico, essa abordagem oferece possibilidades que podem ser aplicadas tanto à interpretação musical quanto ao processo composicional.

Ao transpor os conceitos de polifonia e dialogismo de Bakhtin (2022) para a música de câmara, o estudo mostrou que a autonomia e a independência das consciências dos intérpretes, em diálogo constante com o compositor e entre si, são fundamentais para uma interpretação musical plena e expressiva. Através dessa abordagem, colocamos que a interpretação na música não reside somente na precisão técnica e na sincronia, mas na capacidade de estabelecer diálogos significativos e autônomos entre as diferentes vozes.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. [tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira]. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2022.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da obra de Dostoievski*. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2022.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do Romance I: A estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

BISHOP, Laura; CANCINO-CHACO'N, Carlos e GOEBL, Werner. *Moving to communicate, moving to interact: patterns of body motion in musical duo performance*. Music Perception, Volume 37, ISSUE 1, PP. 1–25, ISSN 0730-7829, 2019.

GOEBL, WERNER; PALMER, CAROLINE. *Synchronization of Timing and Motion Among Performing Musicians*. Music Perception VOLUME 26, ISSUE 5, PP. 427–438, ISSN 0730-7829, ELECTRONIC ISSN 1533-8312, 2009.

KING, E.; GRITTEN, A. *Communication and Interaction in Ensemble Performance*. In: *Dialogue and beyond*. Oxford University Press, 2018.

PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan; BARROS, Luís Cláudio. *Composição para Piano a Quatro Mãos e Dois Comentários de Edson Zampronha: Elementos musicais de identificação e de sincronia técnico-interpretativa*. Revista Vórtex, [S. l.], v. 5, n. 3, p. 1–26, 2017. DOI: 10.33871/23179937.2017.5.3.2168. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/2168>.

Fonte musicográfica (partitura) não publicada

DELVIZIO, Cyro. *Toccata Polkeada*; formação quartet de violões. Rio de Janeiro, 2023. Partitura manuscrita. 12 páginas.

VICTORIO, Roberto. *Na-Yucat VI*; duo violão - violoncelo. Cuiabá, 2018. Partitura manuscrita. 21 páginas.