



SILAS CUSTÓDIO

DISCUTINDO POLIFONIA:
BAKHTIN E O CÍRCULO NO PRÉ-ENSAIO DE ORQUESTRA DA
CORPORAÇÃO MUSICAL *EUTERPE OPERÁRIA*

LAVRAS – MG
2023

SILAS CUSTÓDIO

DISCUTINDO POLIFONIA:

**BAKHTIN E O CÍRCULO NO PRÉ-ENSAIO DE ORQUESTRA DA CORPORACÃO
MUSICAL *EUTERPE OPERÁRIA***

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Linguagem, Cultura e Sociedade, para a obtenção do título de Mestre.

Prof. Dr. Marco Antonio Villarta-Neder
Orientador

**LAVRAS – MG
2023**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da Biblioteca
Universitária da UFLA, com dados informados pelo próprio autor.

Custodio, Silas.

Discutindo *polifonia*: Bakhtin e o Círculo no pré-ensaio de
orquestra da Corporação Musical Euterpe Operária / Silas Custodio.
- 2023.

125 p. : il.

Orientador: Marco Antonio Villarta-Neder.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de
Lavras, 2023.

Bibliografia.

1. Polifonia. 2. Acontecimento cronotópico. 3. Enunciado. I.
Villarta-Neder, Marco Antonio. II. Título.

SILAS CUSTÓDIO

**DISCUTINDO POLIFONIA: BAKHTIN E O CÍRCULO NO PRÉ-ENSAIO DE
ORQUESTRA DA CORPORAÇÃO MUSICAL *EUTERPE OPERÁRIA***

**DISCUSSING POLYPHONY: BAKHTIN AND THE CIRCLE IN THE ORCHESTRA
PRE-REHEARSAL OF THE MUSICAL CORPORATION *EUTERPE OPERÁRIA***

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Linguagem, Cultura e Sociedade, para a obtenção do título de Mestre.

APROVADA em 29 de agosto de 2023.
Prof.^a Dr.^a Grenissa Bonvino Stafuzza UFCat
Prof.^a Dr.^a Helena Maria Ferreira UFLA
Prof. Dr. Rodrigo Barbosa UFLA

Prof. Dr. Marco Antonio Villarta-Neder
Orientador

**LAVRAS – MG
2023**

Dedico este trabalho a Deus, que me deu a vida, e deu-me outra chance para continuar, pois, sem Ele eu nada seria.

A meus pais José Custódio Sobrinho e Rita Custódio Campos (*in memoriam*).

Aos meus irmãos: Melchior, Nilce, Ana Rita e Paulo Cézar

À Bel, companheira, hoje amiga.

Aos meus filhos: Izabella, Izadora e Gabriel e aos genros Mathieu Deremes e Kaique.

À Professora Ana Maria Kiehl pelos muitos “Não Pare”; “Conte comigo”.

Ao mestre e orientador Marco Antonio Villarta-Neder pelas (re)significações.

Aos membros das bancas de qualificação e defesa:

Professora Doutora Grenissa Stafuzza

Professora Doutora Helena Maria Ferreira

Professor Doutor Rodrigo Garcia Barbosa

Professora Doutora Rosimar de Fátima Schinelo.

Professora Doutora Sibely Oliveira Silva

Aos membros do Gedisc.

Ao Arthur.

A todos, meu reconhecimento por todo apoio para que fosse possível minha chegada até esta etapa da minha vida.

À Neusa Cardoso (*In memoriam*), pelo apoio e inspiração com o Patchwork (da vida).

Ao Welerson José de Oliveira (*In memoriam*), pelas (co)vivências no mundo da música.

À Andreiza (*in memoriam*), pelas primeiras discussões sobre o Cronotopo.

A Fabiano Lino – O Charlie Brown – (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus colegas de turma do mestrado e todos os demais que durante esta trajetória compartilharam comigo dos momentos de aprendizagem e realizações de trabalhos e discussões, dentro e fora da sala de aula cooperando imensamente para que eu pudesse alcançar vitórias e superação durante Curso de mestrado em Letras.

Aos professores do DEL (Departamento de Estudos da Linguagem) e do DED (Departamento de educação) por cada ensinamento; por serem inspiração; por construírem comigo uma trajetória rumo ao preparo para exercer a atividade profissional com o mesmo engajamento que neles percebi.

Aos meus colegas do GEDISC (Grupo de Estudos Discursivos sobre o Círculo de Bakhtin) por todas as discussões que sem dúvida cooperaram para a realização da minha dissertação de mestrado.

Ao Professor Villarta e à Professora Helena que cooperaram sobremaneira para minha trajetória acadêmica neste programa.

À Direção da FAELCH, Chefes de departamentos, aos Servidores e tantos outros colaboradores da UFLA, pelos serviços prestados e pelo empenho e dedicação para oferecer um ensino de qualidade em um ambiente agradável de se ter.

Da mesma forma, eu não poderia deixar de agradecer ao pessoal das cantinas pela atenção.

Enfim, a todos aqueles que fazem parte da Universidade Federal de Lavras – UFLA – e todos, à sua maneira, são merecedores da minha gratidão neste período da minha formação de mestre em Letras.

À CAPES e ao CNPq pela oportunidade e fomento financeiro através programa de bolsas.

“Fora de Deus, fora da confiança na alteridade absoluta, são impossíveis a autoconsciência e a autoenunciação, [...] não porque pudessem ser praticamente desprovidas de sentido, mas porque a confiança em Deus é um elemento constitutivo imanente da pura autoconsciência e da autoenunciação”. (Mikhail Bakhtin)

“O presente não se detém. Não poderíamos imaginar um presente puro; não teria valor. O presente tem sempre uma partícula de passado, uma partícula de futuro”. (Jorge Luis Borges)

“Sem música a vida seria um erro”. (Friedrich Nietzsche)

“Uma biblioteca é um laboratório mágico onde vivem muitos espíritos encantados. Eles despertam, quando chamados. Fechado um livro é literal e geometricamente um volume, uma coisa entre outras. Quando o livro é aberto e se encontra com seu leitor, então ocorre o fato estético. Deve-se acrescentar que um mesmo livro muda em relação a um mesmo leitor, já que mudamos tanto”. (Jorge Luis Borges)

RESUMO

Considerado o filósofo da linguagem dialógica, Bakhtin propõe diversos conceitos que apontam para este entendimento. As discussões, no que diz respeito ao conceito de *Polifonia*, para Bakhtin e o Círculo, buscam dar conta de como esse acontecimento se apresenta, numa compreensão de que não basta a presença de mais de uma voz, (compreendendo, aqui, voz, como qualquer fenômeno que se apresente a partir da interação entre sujeitos), mas, de vozes e consciências imiscíveis, plenivalentes, equipolentes. O objetivo geral dessa pesquisa foi verificar se a polifonia tal qual propõe Bakhtin, está presente no acontecimento *pré-ensaio* de uma corporação musical. Como objetivos específicos nos propusemos a analisar, nos pré-ensaios selecionados para compor o *corpus* os modos por meio dos quais: a) as consciências se constroem enquanto acontecimento intersubjetivo; b) os enunciados, enquanto réplicas de dizer, fazer e compreender, participam da construção das vozes e consciências em condição de polifonia; c) os sujeitos músicos se constituem intersubjetivamente pela entonação com que marcam seus lugares no mundo. O *corpus* deste trabalho foi constituído, portanto, por uma publicação da Corporação Musical *Euterpe Operária*, na rede social Facebook, na qual se vê todas as etapas preparatórias de uma banda de música, antes de sua apresentação ao público. Por meio da investigação desse *corpus*, pretendeu-se analisar tal acontecimento dentro do escopo do conceito de polifonia, tal qual o entende Mikhail Bakhtin em sua obra Problemas da Poética de Dostoiévski. Do ponto de vista metodológico, essa dissertação respaldou-se como um trabalho de natureza interpretativa, com viés analítico-descritivo. Por ser um trabalho que se fundamenta epistemológica e axiologicamente no campo de estudos bakhtinianos, tal caminho metodológico revestiu-se do caráter dialético e dialógico, ou seja, constitui-se por ser um diálogo (necessariamente tenso) entre posições de sujeitos que existem por conviverem na unidade de acontecimentos únicos, irrepetíveis. Tal diálogo, dialeticamente, consistiu numa contraposição que propicia e exige a réplica e a visão outra. Como conclusões dessa pesquisa, evidenciou-se o pré-ensaio de corporação musical como acontecimento polifônico, já que as vozes e consciências são percebidas no encadeamento dos enunciados que interagem nos gestos, enquanto plenivalentes, independentes, equipolentes e imiscíveis.

Palavras-chave: Polifonia. Círculo de Bakhtin. Pré-ensaio. Acontecimento cronotópico. Enunciado.

ABSTRACT

Considered the philosopher of dialogical language, Bakhtin proposes several concepts that point to this understanding. The discussions, regarding the concept of Polyphony, for Bakhtin and the Circle, seek to account for how this event presents itself, in an understanding that the presence of more than one voice is not enough, (understanding, here, voice, as any phenomenon that presents itself from the interaction between subjects), but of unmerged voices and consciences, with equal rights, each of them with its own world. The general objective of this research was to verify if the polyphony as proposed by Bakhtin, is present in the pre-rehearsal event of a musical corporation. As specific objectives we have proposed to analyze, in the orchestra pre-rehearsal selected to compose the *corpus* the means by which: a) consciences are built as an intersubjective event; b) utterance., as replicas of saying, do and understand, participate in the construction of voices and consciences in polyphony condition; c) musical subjects are intersubjectively constituted by the intonation with which they mark their places in the world. The *corpus* of this work was constituted, therefore, by a publication of the Musical Corporation *Euterpe Operária*, on the social network Facebook, in which one sees all the preparatory stages of a music band, before its presentation to the public. Through the investigation of this *corpus*, it was aimed to analyze such an event within the scope of the concept of polyphony, as Mikhail Bakhtin understands in his work *Problems of Dostoevsky's Poetics*. From the methodological point of view, this dissertation was based on an interpretative work, with an analytical-descriptive bias. Because it is a work that was based epistemologically and axiologically in the field of Bakhtinian studies, this methodological way was covered by the dialectical and dialogical character, it is a dialogue (necessarily tense) among subject positions, which exist through the coexistence in the unity of singular, unrepeatable events. This dialogue, dialectically, consisted of a contraposition that propitiates and demands the replica and the another view. As conclusions of this research, it was shown the pre-rehearsal of musical corporation as polyphonic event, since the voices and consciences are perceived in the chain of utterances that interact in gestures, as equal righted, independent, each of them with own world and unmerged.

Keywords: Polyphony. Bakhtin Circle. Orchestra Pre-rehearsal. Chronotopic Event. Utterance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Representação da onda sonora.	18
Figura 2 – O sistema límbico.....	19
Figura 3 – Escala natural ascendente e escala natural descendente.	22
Figura 4 – Pintura rupestre encontrada na Espanha.	29
Figura 5 – Iconografia do Egito Antigo.....	29
Figura 6 – Formação da Orquestra Sinfônica.....	31
Figura 7 – Círculo de Bakhtin.	43
Figura 8 – Print do vídeo 1 – capa.....	75
Figura 9 – Print do vídeo aos 22”.	76
Figura 10 – Print do vídeo aos 30”.	76
Figura 11 – Print do vídeo a 1’06”.....	77
Figura 12 – Print do vídeo a 1’17”.....	77
Figura 13 – Print do início do vídeo.....	79
Figura 14 – Print do vídeo aos 22”.	80
Figura 15 – Print do vídeo aos 30”.	83
Figura 16 – Print do vídeo a 1’06”.....	83
Figura 17 – Print do vídeo a 1’17’.....	84

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Escala Menor Natural.....	21
Tabela 2 – Escala Maior Natural.....	22
Tabela 3 – Escalas.....	23
Tabela 4 – Notas e pausas com seus valores.....	24
Tabela 5 – Acidentes.....	25

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	FUNDAMENTOS MUSICAIS.....	17
2.1	<i>O Som</i>	<i>17</i>
2.2	<i>A música</i>	<i>19</i>
2.3	<i>A orquestra e as vozes na música</i>	<i>28</i>
2.4	<i>Eventos da pré-execução e execução das peças musicais</i>	<i>38</i>
3	REFERENCIAL TEÓRICO DISCURSIVO	41
3.1	<i>Bakhtin e o Círculo – contextualização.....</i>	<i>41</i>
3.2	<i>Conceitos-chave do trabalho.....</i>	<i>44</i>
3.2.1	<i>Sujeito.....</i>	<i>44</i>
3.2.2	<i>Cronotopo.....</i>	<i>49</i>
3.2.3	<i>Acontecimento.....</i>	<i>50</i>
3.2.4	<i>Tom.....</i>	<i>57</i>
3.2.5	<i>Polifonia</i>	<i>60</i>
4	ANÁLISE DO CORPUS	65
4.1	<i>Apontamentos metodológicos.....</i>	<i>66</i>
4.2	<i>Corporação Musical EUTERPE Operária: caracterização e história.....</i>	<i>68</i>
4.3	<i>Análise do Corpus</i>	<i>69</i>
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
	REFERÊNCIAS	91
	ANEXO A – Fundamentos teóricos da música	95
	ANEXO B – Composição da orquestra	104
	ANEXO C – Integrantes dos Círculos	119

1 INTRODUÇÃO

Quando ingressei no GEDISC/UFLA/CNPq – *Grupo de Estudos Discursivos sobre o Círculo de Bakhtin* – grupo este formado por alunos de pós-graduação e graduação da Universidade Federal de Lavras sob a orientação do Professor Villarta, a discussão se dava sobre o livro: *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin, doravante PPD, mais precisamente sobre o conceito de polifonia. Na perspectiva do autor, não bastava somente a presença de múltiplas vozes para que houvesse polifonia, mas que também houvesse “A multiplicidade de vozes e consciências e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes” (Bakhtin, 2022, p. 4).

Fiquei bastante intrigado com a complexidade dessa proposta, porém, como havia sido esta a última reunião de análise desta obra, não houve como retomar esse conteúdo, naquele momento, dada a sequência de estudos proposta pelo Professor Villarta. Estava eu no segundo período da graduação em Letras e, vez ou outra, vinham-me à mente as implicações sobre a Polifonia. Foi no período seguinte, ou seja, no terceiro período, que, cursando a disciplina eletiva *Discursos da Escrita, Discursos sobre a escrita*, oferecida e ministrada pelo Professor Villarta, que aconteceu uma nova abordagem sobre Bakhtin e o Círculo, ocasião em que pude me aprofundar mais nos conceitos propostos sobre como seria possível acontecer a polifonia nos moldes propostos por Bakhtin.

Durante um bom tempo da minha vida tive a oportunidade de, embora não profissionalmente, exercer o lugar de músico, seja como integrante de coral, ou como músico instrumentista em algumas bandas e corporações musicais. E foi a partir destes lugares que imaginei ser possível, em um determinado *acontecimento*, observar a presença polifônica, tal qual na concepção de Bakhtin e o Círculo: multiplicidade de vozes; consciências independentes e imiscíveis; vozes plenivalentes e equipolentes.

Esta pesquisa, em vista disso, surge como uma proposta de estudo que parte das experiências vividas no período da minha participação, enquanto músico nas mais diversas atividades que englobam uma apresentação musical que vai desde os momentos iniciais de aquecimento – aqui tratado como *pré-ensaio* – seja de voz humana ou do instrumento, à afinação da corporação musical, o ensaio e, finalmente, a apresentação no evento que será levado a público.

Partindo, então, dessa vivência, o problema de pesquisa, na presente dissertação consiste na análise do processo da (co)constituição do sujeito integrante e participante de uma banda de música, da qual faz parte, desde o que ora chamamos de *pré-ensaio*, aqui

caracterizado como *momento este do aquecimento individual de cada participante*, antecedendo ao ensaio preparatório, à apresentação pública.

O que se busca aqui é a compreensão de como o sujeito em questão se constitui nas suas inter-relações com outros sujeitos, quais são os enunciados¹ e perceber traços de constituição desses, constituindo-se em relação alteritária, com a suas vozes e consciências. Tal análise, acreditamos, permitirá traçar um perfil mais detalhado do acontecimento polifônico como fenômeno intersubjetivo e dará mais foco à questão das consciências em diálogo dentro desse acontecimento (o que nem sempre aparece nas análises sobre a polifonia bakhtiniana). Assim, esperamos discutir e analisar tal fenômeno de modo a compreendermos os pontos de vista e representações que entram em jogo dialógico nesse processo constitutivo do sujeito e quais os sentidos propostos por esse acontecimento do *pré-ensaio*.

O *corpus* deste trabalho é constituído, portanto, por uma publicação da Corporação Musical *Euterpe Operária*, no Facebook², onde se vê todas as etapas preparatórias de uma banda de música, antes de sua apresentação ao público. Por meio da investigação desse *corpus*, pretende-se analisar tal acontecimento dentro do escopo do conceito de polifonia, tal qual o entende Mikhail Bakhtin em PPD.

Bakhtin dá ao conceito de polifonia uma compreensão própria, indo para muito além da polifonia entendida inicialmente no campo da música (várias vozes, ou seja, o “Estilo musical no qual várias vozes ou partes instrumentais são combinadas de maneira contrapontística (mantendo a individualidade da linha)”) (Dourado, 2004, p. 258). A polifonia que Bakhtin identifica nos romances de Dostoiévski pressupõe uma leitura profunda e sagaz da trajetória do romance enquanto gênero vivo e ainda aberto – na visão do filósofo russo – capaz de incorporar em seu fluxo enunciativo, novos diálogos com o seu tempo e com novos posicionamentos constitutivos dos sujeitos, tanto enquanto autores, quanto como personagens que encarnam visões de mundo, embates, representando inquietações existenciais e demandando respostas às velhas e novas perguntas sobre a sua condição fenomenológica no mundo.

Entendemos que a relevância desta pesquisa, agora consubstanciada nesta dissertação de mestrado, é, sem recusar ou menosprezar a complexa e profunda discussão bakhtiniana

¹ Entendido aqui como expressão sónica que responde à anterior e que provoca uma posterior. O conceito será melhor elucidado mais à frente, neste trabalho.

² Disponível em:

https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0Ug8Z7a7z4YczK2zPWPhH5uyjhzc3tiRaBgasKqNjK9KMcdV41AWgrrMANStzAbl&id=100024513261357&sfnsn=wiwspwa. Acesso em: 06 maio 2022.

sobre o romance e a literatura, estender a possibilidade de que vozes sociais, em outros acontecimentos não previstos por Bakhtin, possam ser pensados no contexto do conceito de polifonia, na multiplicidade de vozes e consciências com pleno valor, pleno poder e com não convergência entre elas. O próprio Bakhtin admite que a composição do romance de Dostoiévski instaura uma nova maneira de tratar das consciências e vozes representadas pelas personagens. Admite o filósofo russo que Tolstoi passa a seguir um caminho paralelo à proposição de Dostoiévski (Bakhtin, [1979] 2018b, p. 386). Bakhtin diz algo ainda mais significativo para a discussão empreendida aqui: “Depois de Dostoiévski, a polifonia cresce soberanamente em toda a literatura universal” (Bakhtin, [1979] 2018b, p. 318).

Não cabe dissociar, na trajetória de reflexões de Bakhtin sobre a origem do romance, de tradições satíricas ainda na Antiguidade Clássica, tal como a sátira menipeia. No entanto, ainda mais importante é considerar que

No campo da cultura popular carnavalesca não houve qualquer interrupção da tradição entre a Antiguidade e a Idade Média. Em todos esses períodos de sua evolução, os festejos de tipo carnavalesco exerceram uma influência imensa, até hoje não avaliada nem estudada suficientemente, sobre o desenvolvimento de toda a cultura, inclusive a literatura, que teve alguns de seus gêneros e correntes submetidos a uma *carnavalização* especialmente vigorosa. (Bakhtin, [1963] 2018a, p. 147).

Assim, se é no romance que Dostoiévski desenvolve o que Bakhtin entende por *romance polifônico*, e o romance pode ser entendido, em sua trajetória, como uma das réplicas ao caráter satírico presente nesse *continuum* entre a Antiguidade Clássica e a Idade Média, pode ser cabível – como este trabalho se propõe – a nos interrogarmos sobre a possibilidade de que essas vozes e consciências participem polifonicamente (na acepção bakhtiniana) de um acontecimento da cultura popular. Considerando-se que as bandas musicais perfazem igualmente essa trajetória que vem desde a Antiguidade³, ocorreu-nos a possibilidade de fazer tal discussão.

Embora Bakhtin tenha feito um percurso que vem da música e vai em direção à literatura, mais especificamente ao romance, o próprio Mikhail Bakhtin acentua o diálogo de duas vias entre ambas as artes ao dizer que “É de grande importância a reacentuação das imagens em sua tradução da literatura para as outras artes: o drama, a ópera, a pintura. [...]” (Bakhtin, 2015. 238). Na sequência, Bakhtin faz uma nota sobre esse diálogo: “[É sumamente interessante a

³Estes grupos existem desde a Antiguidade, os quais nasceram nas corporações militares, tendo como objetivo animar os combatentes durante as batalhas. (Almeida, 2010, p. 44).

questão do discurso bivocal paródico e irônico (mais precisamente de seus análogos) na ópera, na música e na coreografia (as danças paródicas)”. (Bakhtin, [1975] 2015, p. 239). Embora Bakhtin esteja se referindo aqui a reacentuações paródicas, entendemos que esse diálogo é possível também em outras configurações⁴.

Podemos ratificar, finalmente, essa linha explicativa de nossas motivações da presente pesquisa, invocando outra discussão de Bakhtin:

[...] No romance, e em geral nos maiores conjuntos verbais em prosa, o fonema cede quase totalmente suas funções auxiliares ao grafema: designar o significado, provocar o movimento, servir de base à entonação. Nisso reside a distinção essencial entre a poesia e a música. Na música, o movimento gerador do som tem um significado secundário em comparação com o aspecto acústico da sonoridade, salvo a música vocal, que, nesse sentido, está ainda próxima da poesia, embora o momento acústico seja incomparavelmente mais importante do que nesta última; mas aqui o movimento gerador ainda é o orgânico, e podemos dizer que o corpo interno, ativamente criador, do compositor-intérprete-ouvinte integra-se, como um de seus momentos, na forma artística. (Bakhtin, [1975] 2010, p. 66).

Condizente com as bases axiológicas, epistemológicas e teóricas do Círculo de Bakhtin, entendemos que os sujeitos, em qualquer acontecimento, se constituem tanto por meio das vozes e consciências que se gestam na interação social, quanto se singularizam na expressão daquele lugar único no mundo e na existência, no *ser-aqui-e-agora*. Sobre o romance, Bakhtin faz algumas considerações, entre as quais que

O sujeito que fala no romance é um *homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um "dialeto individual". [...] As particularidades da palavra dos personagens sempre pretendem uma certa significação e uma certa difusão social: são linguagens virtuais. (Bakhtin, [1975] 2010, p. 135).

Como pretendemos analisar do decorrer deste trabalho, o sujeito-músico, em sua aparente individualidade total no pré-ensaio-de-orquestra, representa uma posição no/do mundo, ao mesmo tempo constituída pela mútua extralocalização⁵ em relação ao outro, e pela singularidade de como física,

⁴Bakhtin ainda faz referência a se pensar nessas vozes em outros acontecimentos, por exemplo, quando, ao tratar do cronotopo, diz que “Assim auscultamos com bastante precisão o cronotopo do cantor e do ouvinte na ramificação dos antigos cantos épicos ou o cronotopo da narração dos contos maravilhosos, em alguns gêneros líricos (na lírica antiga) [...] Observamos interligações e diferenças (impossíveis fusões) sobretudo evidentes nos gêneros do teatro-espetáculo: o espaço e o tempo do universo representado e o espaço do palco. O autor no papel e o autor-intérprete. A quem aplaudimos? Dois acontecimentos e sua complexa inter-relação” (Bakhtin, [1975] 2018, p. 239).

⁵ *Extralocalização*, *exotopia* e *distância* são traduções da palavra russa *внеаходимость* (*vnenakhodimost*), que designa a percepção exterior da distância percorrida.

biológica e culturalmente faz fluidas as fronteiras entre sua voz como músico e as do instrumento que está executando (no caso, aquecendo).

Esta pesquisa justifica-se, portanto, pela possibilidade de empregos da noção de polifonia, fora e dentro dos trabalhos produzidos no âmbito do campo teórico-epistemológico dos estudos bakhtinianos em desacordo com o conceito proposto por Mikhail Bakhtin ou sem especificação de filiação teórica.

Apresentamos como problema de pesquisa, considerando as leituras de Bakhtin, se há polifonia fora do romance de Dostoiévski, uma vez que esta é uma possibilidade polifônica proposta por ele em – PPD.

A presente dissertação parte da hipótese de trabalho de que há, no pré-ensaio da corporação musical, nas gravações que constituem o *corpus*, um acontecimento polifônico. Dada minha vivência no meio musical, acreditamos ser plenamente possível a percepção da polifonia onde não estejam presentes apenas vozes, mas consciências igualmente independentes, plenivalentes, equipolentes e imiscíveis.

Dito isso, assumimos enquanto objetivo geral dessa pesquisa verificar se a polifonia tal qual propõe Bakhtin, está presente no acontecimento *pré-ensaio* de uma corporação musical.

Como objetivos específicos nos propomos a analisar, nos pré-ensaios de orquestra selecionados para compor o *corpus*, os modos por meio dos quais:

- a) as consciências se constroem enquanto acontecimento intersubjetivo;
- b) os enunciados, enquanto réplicas de dizer, fazer e compreender, participam da construção das vozes e consciências em condição de polifonia;
- c) os sujeitos músicos se constituem intersubjetivamente pela entonação com que marcam seus lugares no mundo.

Ao trazermos a análise da polifonia para o campo da música é útil considerar que

Enquanto, por todo o primeiro milênio da era cristã, a monodia exercia uma absoluta predominância em todas as atividades musicais, chegaria o momento em que se tornariam cada vez mais frequentes as fontes que se referem a manifestações polifônicas. (Schurmann, 1989, p. 64).

Vale ressaltar que consideramos como polifonia aquela proposta por Bakhtin, em PPD, conceito dentro do qual a mais importante diferença de perspectiva é a de que há, como dissemos, além de vozes, a presença da consciência dos participantes do evento que passamos a chamar de *pré-ensaio*.

A fundamentação teórica da presente dissertação assenta-se sobre os conceitos bakhtinianos de polifonia (Bakhtin, 2018), acontecimento (Bakhtin, 2010; Villarta-Neder, 2021), enunciado/enunciação (Bakhtin, 2013; Volóchinov, 2017) e sua extensão (Villarta-Neder, 2019), consciência (Bakhtin, 2018a, 2018b, 2018c) e entonação (Bakhtin, 1993).

Do ponto de vista metodológico, essa dissertação respalda-se como um trabalho de natureza interpretativa, com viés analítico-descritivo. Desse modo, pelo olhar do sujeito pesquisador, haverá a interpretação e correlação entre eventos materializados na corrente enunciativa, no diálogo entre dizeres e fazeres.

Por ser um trabalho que se fundamenta epistemológica e axiologicamente no campo de estudos bakhtinianos, tal caminho metodológico reveste-se do caráter dialético e dialógico, ou seja, constitui-se por ser um diálogo (necessariamente tenso) entre posições de sujeitos que existem por conviverem na unidade de acontecimentos únicos, irrepetíveis. Tal diálogo, dialeticamente, consiste numa contraposição que propicia e exige a réplica e a visão outra.

Quanto à organização do trabalho, pretendemos seguir o seguinte percurso:

No primeiro capítulo, dividido em três partes, trazemos algumas questões de ordem teórica do som, da música e de como é formada a orquestra no que diz respeito aos instrumentos (vozes) e qual o papel de cada um na execução de uma composição musical e como estas vozes se manifestam na linguagem musical.

O segundo capítulo tratará da metodologia, sendo que será apresentada de maneira mais detalhada, na versão final desta dissertação, como foi colocado na introdução.

Serão abordados, no terceiro capítulo, os aspectos constitutivos da polifonia percebidos na análise do *corpus*, de como o sujeito se constitui com e pelo outro de acordo com os pressupostos teóricos de Bakhtin, se manifestam no acontecimento pré-ensaio de uma corporação musical.

Finalmente, nas Considerações Finais, buscaremos apontar como o sujeito se constitui na relação com o outro e os enunciados na alteridade entre estes sujeitos

Por último, constarão as referências bibliográficas lidas e citadas no corrente trabalho.

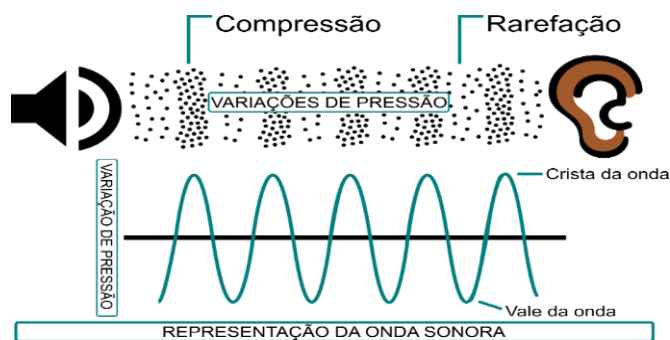
2 FUNDAMENTOS MUSICAIS

2.1 O Som

O som é produzido por vibrações que geram regiões de compressão e rarefação dos gases atmosféricos, variando de acordo com a frequência da fonte produtora dessas vibrações.

Essa onda varia de tamanho e é esta variação que compõe o timbre. A figura abaixo exemplifica graficamente tais regiões:

Figura 1 – Representação da onda sonora.



Fonte: Euterpe Operária (2022)⁶.

Para que haja a propagação do som, que é variável, é preciso que haja um meio material, que varia consonante com o meio condutor, sendo que, os corpos sólidos e os líquidos são os que melhor propiciam este movimento. A propagação sonora não se dá no espaço, uma vez que nele há o vácuo que impede o deslocamento do som.

O aparelho auditivo humano tem a capacidade de perceber os sons que se situam no intervalo que vai de 20 Hertz (Hz) até 20 quilohertz (kHz), ou seja, entre 20 e 20000 Hz. Hertz é a unidade que mede a frequência ou velocidade do som. O nome Herzt vem da homenagem feita ao físico alemão Heinrich Hudolf Hertz (1857 – 1894), considerado o maior expoente para os estudos do eletromagnetismo.

Frequência do som é a unidade que mede a quantidade de ciclos de uma onda sonora. Quanto maior o número de ciclos, maior é a frequência do som. O ciclo é a medida correspondente ao número de ondas, por segundo, que passam pelo ouvido humano.⁷⁸

O som estimula o nosso sistema límbico, também conhecido como cérebro emocional. Esse sistema é um conjunto de estruturas localizado no cérebro de mamíferos, responsável por todas as respostas emocionais e fica localizado abaixo do córtex. Isso explica as diversas manifestações de medo, euforia, encantamento, tristeza ou felicidade, quando se ouve um determinado som.

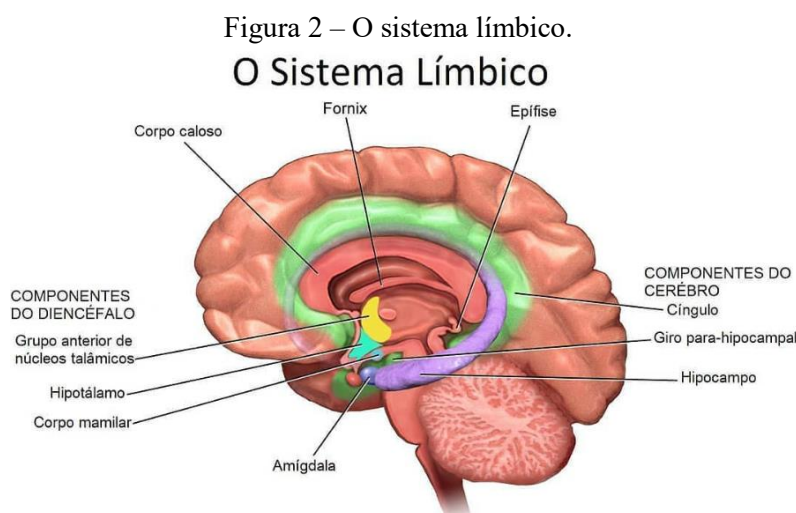
⁶ Disponível em:

https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0Ug8Z7a7z4YczK2zPWPhH5uyjhzxcm3tiRaBgasKqNjK9KMcdV41AWgrrMANStzAbl&id=100024513261357&sfnsn=wiwspwa. Acesso em: 06 maio 2022.

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qNf9nzvnd1k>. Acesso em: 06 maio 2022.

⁸ Spectrum de áudio humano – Frequência de 20 hz a 20khz.

O cérebro é formado por grandes regiões, cada uma responsável por algumas das atividades vitais. Estas incluem o tronco encefálico, o sistema límbico, o cerebelo, o diencéfalo e o córtex cerebral, conforme mostra a figura 2.



Fonte: Souza (2020).⁹

Os sons começaram a tomar forma de música através daqueles emitidos por instrumentos feitos de paus e pedras, produzindo os mais variados tipos de percussão. Esses sons eram também produzidos, pelos povos primitivos, por meio de batidas no próprio corpo, além de toques no solo durante suas danças. Esta prática ainda persiste nos dias de hoje por diversos grupos de canto e dança.

A percussão se origina na vibração produzida por impacto de baquetas e mãos em instrumentos como o tambor, pandeiro, atabaque, bongô, tantã e muitos outros instrumentos responsáveis para a marcação dos movimentos rítmicos. Outros sons que contribuíram para o que veio a ser música, é o da voz humana, desde os primeiros momentos do *homo sapiens*, pertencente à família *Hominidae*.

2.2 A música

Nesta seção trazemos a música que, mesmo considerando não ser conhecida a sua origem, percebe-se que ela possui sua linguagem própria, com seus signos próprios, que têm

⁹ Disponível em:

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2F101434751634436%2Fphotos%2Fa.113414297103148%2F165797338531510%2F%3Ftype%3D3&psig=AOvVaw2TliwfcJyezVOXHEZjRmLW&ust=1691265134046000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBEQjRxqFwoTCLCn2ePjw4ADFQAAAAAdAAAAABAE>. Acesso em: 06 maio 2022.

um importante papel no que diz respeito à produção de sentidos. Para Volóchinov (2019, p. 357), “o diálogo musical (a contraposição, o embate dos temas), que conduz tão tentadoramente ao conceito de dramatismos, ainda assim permanece no mesmo plano da percepção estética. [...] A música é um reflexo estético da tragédia interior, da alma do foneurgo”.

Ainda sobre a origem da música, Matos e Prioli (1997) asseguram que:

A origem da música não pode ser estabelecida, nem a época do seu aparecimento. [...]. Supõe-se também, que os primeiros homens tivessem querido imitar os sons da própria voz com objetos rústicos. Não há vestígios de que ficasse gravado nenhum canto do homem pré-histórico, e assim, nada concreto, que nos possa revelar algo da música na era primitiva. (Matos; Prioli, 1997, p. 107).

Temos a definição de música como “a arte de manifestar os diversos sentimentos da alma, através dos sons” ou, de acordo com Prioli (Mattos; Prioli, 1997, p. 6), “Música é a arte dos sons, combinados de acordo com as variações da altura, proporcionados segundo a sua duração e ordenadas sob as leis da estética”.

Essas leis da estética ditam os tons, obedecendo regras definidas pela teoria musical; os compassos, que é a unidade de tempo que divide uma partitura e marca o ritmo ou cadência; os andamentos, que definem a velocidade da execução da peça, entre outros tantos símbolos que fazem parte de uma partitura.

Os sons são representados por notas que são distribuídas de acordo com as regras convencionadas pela teoria musical. A distância entre uma nota e outra é dada como *Intervalo*, sendo que, a partir da nota base (*tom*) as notas são distribuídas, obedecendo uma sequência pré-estabelecida. Esse intervalo pode ser de um semitom, considerado o menor intervalo entre dois sons, que são capazes de serem percebidos e classificados pelo ouvido humano. O intervalo formado por dois semitons é denominado *Tom*. A sequência desses tons e semitons é chamada de *Escala*, que compreende as notas, de modo que cada nota, dada a sua função nessa escala é chamada de *Grau*.

A escala é composta por uma sequência de doze notas musicais, distribuídas ordenadamente. Na música ocidental a escala pode ter diversas estruturas dentro de um intervalo de uma oitava. Oitava o intervalo entre a mesma nota executada com a metade o dobro de sua frequência. As escalas, mais básicas, são: Escala maior natural e Escala menor natural. A distribuição dessas escalas pode ser vista nas tabelas abaixo:

Tabela 1 – Escala Menor Natural.

Escala Menor Natural								
Intervalos das escalas	Tom	Semitom	Tom	Tom	Semitom	Tom	Tom	Tom
Dó menor	Dó	Ré	Mi b	Fá	Sol	Lá b	Sí b	Dó
Ré bemol menor	Ré b	Sí b	Fá b	Sol b	Lá b	Sí bb	Dó b	Ré b
Ré menor	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	Sí b	Dó	Ré
Mi bemol menor	Mi b	Fá	Sol b	Lá b	Sí b	Dó b	Ré b	Mi b
Mi menor	Mi	Fá#	Sol	Lá	Sí	Dó	Ré	Mi
Fá menor	Fá	Sol	Lá b	Sí b	Dó	Ré b	Mi b	Fá
Sol bemol menor	Sol b	Lá b	Sí bb	Dó b	Ré b	Mi bb	Fá b	Sol b
Sol menor	Sol	Lá	Sí b	Dó	Ré	Mi b	Fá	Sol
Lá bemol menor	Lá b	Sí b	Dó b	Ré b	Mi b	Fá b	Sol b	Lá b
Lá menor	Lá	sí	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá
Sí bemol menor	Sí b	Dó	Ré b	Mi b	Fá	Sol b	Lá b	Sí b
Sí menor	Sí	Dó#	Ré	Mi	Fá #	Sol	Lá	Sí

Fonte: Multisom (2019)¹⁰.

Tabela 2 – Escala Maior Natural

Escala Maior Natural								
Intervalos das escalas	Tom	Tom	Semitom	Tom	Tom	Tom	Semitom	Tom
Dó	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	Sí	Dó
Dó sustenido	Dó#	Ré#	Fá	Fá#	Sol#	Lá#	Dó	Dó#
Ré	Ré	Mi	Fá#	Sol	Lá	Sí	Dó#	Ré
Ré sustenido	Ré#	Fá	Sol	Sol#	Lá#	Dó	Ré	Ré#
Mi	Mi	Fá#	Sol#	Lá	Sí	Dó#	Ré#	Mi
Fá	Fá	Sol	Lá	Sí	Dó	Ré	Mi	Fá
Fá sustenido	Fá#	Sol#	Lá#	Sí	Dó#	Ré#	Fá	Fá#
Sol	Sol	Lá	Sí	Dó	Ré	Mi	Fá#	Sol
Sol sustenido	Sol#	Lá#	Dó#	Dó#	Ré	Fá	Sol	Sol#
Lá	Lá	Sí	Dó#	Ré	Mi	Fá#	Sol #	Lá
Lá sustenido	Lá#	Dó	Ré	Ré#	Fá	Sol	Lá	Lá#
Sí	Sí	Dó#	Ré#	Mi	Fá#	Sol #	Lá#	Sí

Fonte: Multisom (2019)¹¹.¹⁰ Disponível em: <https://blog.multisom.com.br/escala-natural/>. Acesso em: 04 dez. 2021.¹¹ Disponível em: <https://blog.multisom.com.br/escala-natural/>. Acesso em: 04 dez. 2021.

Os *graus* da escala são: Iº grau – tônica; IIº grau – supertônica; IIIº grau – medianta; IVº grau – subdominante; Vº grau – dominante; VIº grau – subdominante; VIIº grau – sensível e VIIIº grau – tônica. A sequência ordenada das notas, ou *escala*, segue na distância: tom, tom, semitom, tom, tom, tom, semitom, e assim sucessivamente. Para a escala maior de Dó, que começa com o Dó, na sequência crescente, ou escala ascendente tem-se Dó (tom), Ré (tom), Mi (semitom), Fá (tom), Sol (tom), Lá (tom), Si (semitom) e voltando ao Dó (tom). Cada escala segue a mesma dinâmica para cada tom, ou seja, a sequência dos intervalos é a mesma, começando pelo tom (nome da nota), tom, e assim sucessivamente. Isto pode ser exemplificado na tabela seguinte:

Tabela 3 - Escalas

<i>Intervalos da escala</i>	<i>Tom</i>	<i>Tom</i>	<i>Semi-Tom</i>	<i>Tom</i>	<i>Tom</i>	<i>Tom</i>	<i>Semi-Tom</i>	
Escala Dó maior	C	D	E	F	G	A	B	C
Escala Ré maior	D	E	F#	G	A	B	C#	D
Escala Mi maior	E	F#	G#	A	B	C#	D#	E
Escala Fá maior	F	G	A	Bb	C	D	E	F
Escala Sol maior	G	A	B	C	D	E	F#	G
Escala Lá maior	A	B	C#	D	E	F#	G#	A
Escala Si maior	B	C#	D#	E	F#	G#	A#	B

Fonte: Descomplicando a música (2014).¹²

A escala cuja clave não apresenta nenhuma alteração dos sons das notas é nominada escala natural. Esta escala compreende oito notas, que vão de um Dó ao outro Dó, ou seja, são oito as notas no total. Quando partem do Dó mais grave e vai até ao Dó mais agudo, temos a escala natural ascendente. Quando o sentido é inverso, temos a escala natural descendente. A figura 3 ilustra essas dimensões *ascendente* e *descendente* da escala natural:

Figura 3 – Escala natural ascendente e escala natural descendente.



Fonte: Kiko música (s.d.).¹³

¹² Disponível em: <http://www.descomplicandoamúsica.com/wp-content/uploads/2014/08/escalas-musicais1.png>. Acesso em: 04 dez. 2021.

¹³ Disponível em: <http://kikomusica.com.br/notacao-musical/>. Acesso em: 04 dez. 2021.

A variação rítmica se dá pela *Dinâmica ou cinética*, que são as variações de intensidade dos sons: mais fortes ou mais fracos. Esta Dinâmica dita ainda o modo de execução. O andamento serve para designar a movimentação do compasso; o grau de lentitude ou celeridade do movimento.

O que determina o espaço de duração dos sons ou das pausas é, como ficou convencionado, chamado de tempo. O tempo é dividido em parcelas iguais, de dois a dois, de três em três e de quatro em quatro e assim por diante. A essas porções constituem unidades métricas que levam o nome de compasso. Temos então os compassos binários, com dois tempos, os ternários com três tempos e o quaternário com quatro tempos. A tabela 4 detalha essas subdivisões:

Tabela 4 – Notas e pausas com seus valores.

Nome	Som	Silêncio	Duração
Semibreve			1
Mínima			1 / 2
Semínima			1 / 4
Colcheia			1 / 8
Semicolcheia			1 / 16
Fusa			1 / 32
Semifusa			1 / 64

Fonte: Dantas e Cruz (2018).¹⁴

As variações de intensidade, ou acento métrico, ocorrem como tempo forte, que está sempre no primeiro tempo do compasso, ou tempo fraco, sendo estes os demais que complementam o compasso. Esta marcação de tempo dá origem aos compassos: binário – compasso de dois tempos; ternário – compasso de três tempos e quaternário – compasso de quatro tempos.

¹⁴ A figura mostra o nome das notas e pausas, o valor de duração destas (ou cinética) e a divisão de tempo dentro do compasso. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbef/a/gTdBnrnzkwR56bzGmDHxpRt/?lang=pt>. Acesso em: 04 dez. 2021.

Vimos que os intervalos obedecem a distância entre notas, variando entre tom e semitom. Esta distância leva o nome de *Alteração*, pois uma nota pode sofrer mudança de entonação. Esta entonação pode ser alterada tanto elevada, quanto abaixada em um ou dois semitons. A elevação para em um semitom tem como sinal o sustenido e em um semitom ou pelo dobrado sustenido 1 tom.

Estas alterações, ou seja, o sustenido e o bemol, são também conhecidos por tipos de acidentes musicais. São sinais de indicam que as notas foram elevadas ou abaixadas do seu tom original. O bemol abaixa a nota em um semitom, já o sustenido eleva a nota em um semitom. O bequadro é também um acidente musical. Sua função é a de anular o sustenido, ou o bemol, de forma a anular a alteração que cada uma delas faz da nota assinalada com estes sinais, fazendo com que os sons alterados voltem ao tom natural. A tabela abaixo explicita os tipos e funções desses acidentes:

Tabela 5 – Acidentes.

Nome	Grafia	Função
DOBRADO SUSTENIDO		Altera a altura da nota em 1 Tom acima
SUSTENIDO		Altera a altura da nota em 1 Semitom acima
BEQUADRO		Torna a nota natural, anulando o efeito provocado por qualquer acidente
BEMOL		Altera a altura da nota em 1 Semitom abaixo
DOBRADO BEMOL		Altera a altura da nota em 1 Tom abaixo

Fonte: Ramires (s.d.).¹⁵

Estes acidentes podem ser: Fixos – fazem parte da armação da clave, ou seja, aparecem no início da pauta e têm efeito na pauta toda. Ocorrentes – aparece em determinado trecho, ao longo da escrita das notas na pauta, e alteram o tom somente no compasso que são escritos. Não muito comuns, aparecem os de Precaução – favorecem a leitura rápida, escritos entre parêntesis e são empregados de forma a evitarem erros de leitura.

¹⁵ A tabela mostra as alterações ascendentes e descendentes com os respectivos nomes das notas.

Disponível em:

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fmarisaramires.com.br%2Facidentes-ou-sinais-de-alteracao%2F&psig=AOvVaw06TwuSIxvyYz1naZctQbjk&ust=1691268417706000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBEQjRxqFwoTCNjXwYHww4ADFQAAAAAdAAAAABAE> .

Acesso em: 04 dez. 2021.

Na marcação das tonalidades, são estes acidentes os determinantes para que se saiba em qual modo do *tom* uma peça, ou mesmo um determinado trecho de uma composição foi originalmente escrito. Originalmente por ser possível sofrer a mudança da *tonalidade* original, para uma que esteja ao alcance de quem a executa, para tanto, é feita uma adaptação para a sua extensão ou alcance¹⁶, devido à capacidade de reprodução da partitura, de acordo com o timbre de cada um. Esta mudança de timbre é possível, graças à transposição das notas, lembrando que, a alteração da tonalidade altera também a escala, consequentemente, as notas a serem executadas.

Nesse sentido, acreditamos ser possível pensar que a *tonalidade* pertence à escala em que a música está sendo executada, enquanto o *tom* marca a posição do sujeito. O *tom* varia de acordo com essa capacidade de alcance de quem executa a composição musical, ou seja, ele varia de acordo com altura da nota que pode ser executada, considerando as notas graves e agudas, enquanto a tonalidade é submissão total às regras da teoria musical. Ela é submissa às regras da teoria geral da música, portanto, não pode fugir do pré-estabelecido. Logo, o tom pertence ao sujeito e a *tonalidade* ao mundo da música. O som tem sua materialidade no Tom representada pela nota musical. Esta materialidade é representada pela nota correspondente ao seu som.

Podemos pensar a Música como pensamos o *enunciado*, uma vez que ela é produzida socialmente, numa relação de *alteridade*, ela nasce num processo de relação com o outro, com outros saberes, com outras culturas que criam estilos e “regras” sobre o modo de cultivar a musicalidade.

A linguagem musical segue princípios semelhantes aos da linguagem literária. Se situarmos a origem de cada uma delas nas primeiras manifestações em cada sociedade, na quase totalidade dos casos, há relações entre danças rituais, literatura oral e manifestações musicais.

Quando pensamos na história das manifestações poéticas e musicais no contexto da cultura popular, especificamente na Idade Média em Portugal, além dessa história mais antiga e mais ampla, temos uma relação com alguns aspectos peculiares do horizonte cultural lusitano e, como decorrência, uma das matrizes culturais brasileiras. Ambas (eventos musicais e poéticos) sofreram forte influência nos meios eclesiásticos, embora, não só a igreja tenha participado desse movimento, é como vemos em Saraiva e Lopes:

¹⁶ Extensão é a quantidade de notas, da mais grave até a mais aguda, que um instrumento ou uma pessoa consegue reproduzir.

[...] e é ainda mais evidente que entre o canto, a poesia, o drama litúrgico com que o clero fomentava a participação do povo na celebração do culto, e por outro lado, o folclore rural, de origens mais antigas que o Cristianismo, se exerceu durante toda a Idade Média, uma intensa influência recíproca a cujos progressos muito deveu essa nascente literatura de corte. (Saraiva; Lopes, s.d., p. 55).

Acreditamos não ser possível pensar em música dissociada das concepções de estética. Tal relação pode ser entendida como constitutiva, tanto na fruição estética, quanto na reflexão estética no âmbito filosófico. Obviamente, isto se estende também a outras áreas ligadas às artes. Este pressuposto tem apoio no que o maestro Magnani propõe a seguir:

Ouvir música configura-se necessariamente como um ato estético, submetido, portanto, às leis da fruição estética. Todavia, a linguagem musical, pela sua própria natureza, exige específicas atitudes da parte do fruidor e definidas capacidades de transformar a informação sonora na resultante psicológica da satisfação estética. [...] A estética, como disciplina teórica, é a reflexão em torno dos problemas da arte; como atividade prática, é a contemplação consciente da obra de arte, a integração com o processo criativo e com seus objetivos, o processamento interior dos dados que permitem a formulação de um juízo crítico. (Magnani, 1989, p. 17).

Todo ato estético necessita de estabelecer relações com o(s) sistema(s) sógnicos em que se assenta, nas especificidades formais desse(s) sistema(s). Magnani destaca essa ligação, pontuando que essa estética se finca nas especificidades da linguagem musical. Dizer isso implica em considerar determinados processos de construção da linguagem musical e de sua circulação, tais como ritmo, expressividade, andamento etc. A estrutura formal da linguagem musical (sua morfologia e sua sintaxe) não exige de nós, analistas, somente a percepção estrutural, mas exige levar-se em conta que o contato do ouvinte/enunciatário da linguagem musical é uma construção de acostumar-se a essas sonoridades, ritmos, a esses elementos constitutivos da linguagem musical. Magnani trata disso quando diz que

Como toda linguagem, a música possui uma morfologia, uma sintaxe e uma fraseologia. Embora não seja indispensável o conhecimento da linguagem para a captação estética musical, pois a música, como tivemos oportunidade de frisar, comunica-se através dos ritmos das suas tensões, tal conhecimento amplia a esfera de compreensão das informações estéticas. (Magnani, 1989, p. 75).

Além dessa condição morfológica própria, assim como outras linguagens, a música tem um meio de circulação que lhe é peculiar; é carregada de signos que lhe são pertencentes, além,

é claro, dos enunciados que dela fazem parte. Enunciados estes que se comportam como elos da cadeia enunciativa, semelhantes ao comportamento do enunciado na circulação do sistema sógnico da língua.

Disto resulta na fundamentação musical, de modo que:

O fundamento da música é o som – movimento vibratório de um corpo, ou agente sonoro, que, propagando-se através de um meio, chega até os órgãos da audição humana sob a forma de sensações envidas a seguir à consciência, que transforma em reflexo psicológico e sentimento estético. (Magnani, 1989, p. 75).

A linguagem da música transpõe-se às esferas que ultrapassam, muitas das vezes, o campo da razão. A música transcende. Em *Uma noite no palácio da razão – O encontro de Bach e Frederico, o Grande, na era do Iluminismo*, James R. Gaines destaca essa dimensão ao mesmo tempo não-racional, não-racionalizável e para além do racional:

A beleza da música – que separa virtualmente de qualquer outro esforço humano – é que ela não precisa da linguagem das ideias: não exige e não oferece nenhuma explicação, independentemente do que possa dizer. Talvez por isso a música proveniente de um mundo onde o invisível era palpável, onde grandes forças cósmicas exerciam seu papel todos os dias e em todos os lugares, possa emocionar tão profundamente audiências tão distantes do tempo de Bach. (Gaines, 2005, p. 278).

Para Silva (2011), em: *De música e Músicos – biografias, teorias, críticas...*, “O processo musical não difere do processo de aquisição da linguagem falada, no qual a resposta inicia-se desde o momento em que o indivíduo recebe o primeiro estímulo de caráter auditivo” (p. 143). Embora essa visão possa ser tomada como sendo a partir de um viés behaviorista, podemos concordar parcialmente, no sentido de que o primeiro som ouvido pode ser entendido como a primeira *compreensão*, enquanto *atitude responsiva, ativa*, que marca a iniciação daquele sujeito no circuito de réplicas do enunciado.

Para Bakhtin e o Círculo é através dos *enunciados* que são possíveis as interlocuções. O filósofo russo aborda a linguagem na relação entre duas dimensões inseparáveis: a das atividades humanas e a da organização do uso da língua. Neste entendimento, uso da língua se desenvolve na forma dos *Enunciados*. Diferente dos estruturalistas, para quem o objeto de estudos era a língua em si mesma, abordando a sua construção, considerando o morfema como a menor unidade da oração, portanto, como a unidade da língua, para Bakhtin, esta unidade é o *enunciado*. O *enunciado* está relacionado com a estrutura da língua. Nesta perspectiva

bakhtiniana, *enunciado* é a unidade do uso da língua que se constrói com o diálogo, na conversação. Pelo *enunciado*, é possível observar o papel ativo do locutor e interlocutor, desenvolvido numa compreensão mútua como participantes dessa interação dialética.

Embora conceitualmente a estrutura da linguagem musical seja amplamente aceita de maneira quase consensual, sua execução segue a interpretação de um sujeito, que, salvo se executada individualmente, representa o lugar do autor.

Um exemplo dessa posição de autoria é a maneira como pode ser interpretada e executada a duração do valor das notas ou das pausas. Esse processo, em conceituação musical é conhecido como *Fermata* ou *Suspensão*, e é uma alteração do valor da nota ou pausa, representada por um ponto sob um parêntese (colocado sobre uma nota ou pausa), alterando a sua duração na divisão do compasso, de acordo com a escolha do condutor (maestro), na hora da sua execução. Portanto, expressões como a *fermata*, podem modificar os sentidos e a própria composição.

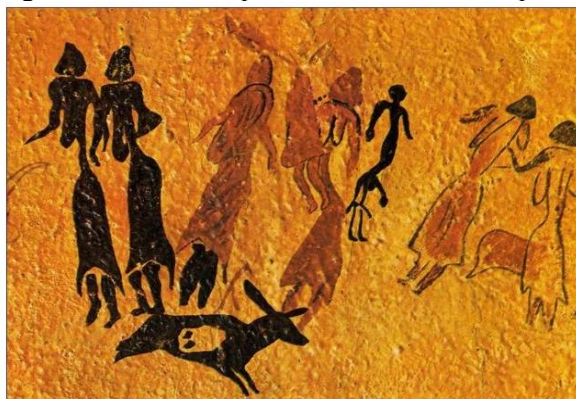
Dessa forma, ainda que a nota (sons) ou a pausa (silêncio) marcadas com a formata tenha, originalmente, um valor menor de duração, dentro de um compasso, passa ela, a ter um valor maior, inclusive, até que de vários compassos.

2.3 A orquestra e as vozes na música

Não se tem uma data precisa de quando, nem de como, surgiu a música. Sabe-se que desde os primórdios que ela faz parte das manifestações dos sentimentos e emoções do homem. Talvez seja a música um dos primeiros elos entre o homem e o mundo. Ainda que alguém não saiba nada sobre a teoria e a criação de uma obra musical, isto não afasta a possibilidade de seu reconhecimento, dada a natureza de sua manifestação. A música, como linguagem, é a linguagem dos sons. Sua divisão em melodia, harmonia e ritmo é um elo entre os signos que a compõem.

Acredita-se que os primeiros instrumentos musicais tenham sido as palmas das mãos que reproduziam os sons e criavam os ritmos. Pintura rupestre encontrada na Espanha exhibe várias pessoas dançando, o que sugere a presença de música também.

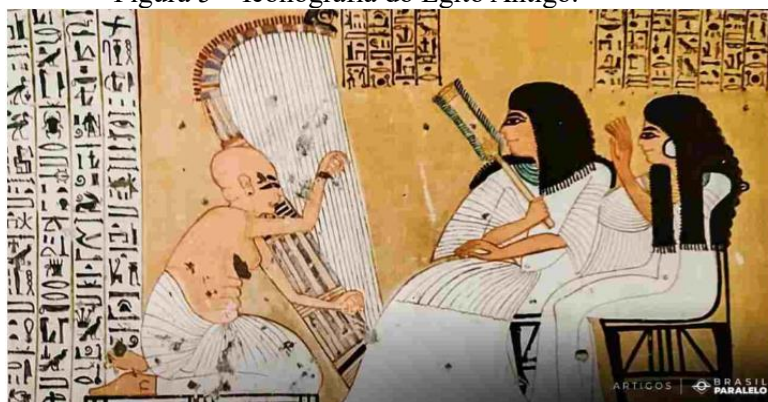
Figura 4 – Pintura rupestre encontrada na Espanha.



Fonte: Toda matéria (s.d.).¹⁷

Assim como as outras artes, tais como a poesia, a pintura e a dança a música teve, no Egito, o seu desenvolvimento, ligado às manifestações religiosas. No Egito Antigo, ainda em 4.000 a.C., a música era muito presente, configurando um importante elemento religioso. Os egípcios consideravam que essa forma de arte era uma invenção do deus *Thoth* e que outro deus, *Osíris*, a utilizou como uma maneira para civilizar o mundo.

Figura 5 – Iconografia do Egito Antigo.



Fonte: Brasil Paralelo (2022).¹⁸

Com os gregos surge a música cantada, que deixa a lira, até então único instrumento de acompanhamento e evolui para uma música mais elaborada, surgindo daí a primeira escala musical a compreender os primeiros sons. A representação sonora, ou seja, a notação musical

¹⁷ Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/historia-da-musica/#:~:text=No%20Egito%20Antigo%2C%20ainda%20em,maneira%20para%20civilizar%20o%20mundo>. Acesso em: 17 jul. 2023.

¹⁸ As referências iconográficas comprovam que, no Antigo Egito, por volta de 3.000 a.C., havia instrumentos variados como o tambor, a harpa, a cítara e a flauta. A música era um importante elemento religioso. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/historia-da-musica/#:~:text=A%20m%C3%BAsica%20era%20um%20importante,ritos%20sagrados%20e%20%C3%A0%20dan%C3%A7a>. Acesso em: 30 jul. 2023.

ocidental teve origem nos símbolos taquigráficos gregos; a notação fonética. Sem uma definição da altura exata da nota musical, entre os séculos V e VII foi desenvolvido um sistema de neumas, dando apenas uma ideia de como era a melodia. A pauta musical só aparece no século IX, com apenas uma linha horizontal colorida (vermelha – representando a nota Fá). Por sugestão de Guido Arezzo (992-1050) um sistema de três e quatro linhas (o canto gregoriano utiliza até hoje o tetragrama). O sistema que é empregado nos dias de hoje, é composto por cinco linhas paralelas, (pentagrama) surge no século XI, mas só é definitivamente adotado no século XVII,

Na Idade Média, o Papa Gregório Magno, aproximadamente por volta de 540 d.C., definiu o nome das notas de acordo com o alfabeto em A, B, C, D, E, F e G, nomenclatura usada até hoje em inglês, alemão, grego etc. O monge italiano Guido de Arezzo introduziu o sistema silábico: ut, ré, mi, fá, sol, lá. No século XVI, foi acrescida a nota si e no ano 1640, o italiano Giovanni Battista Doni substituiu o ut pelo dó, definindo assim a nomenclatura atual. (Med. Bohumil, 2017, p. 13).

Quanto à evolução da notação musical e questões teóricas mais detalhadas, estas são abordadas no Anexo I, desta dissertação.

Sobre a poesia e como arte geral, e sua representação sonora, em forma de música, Hegel entende que:

O som transforma-se na palavra articulada, destinada a designar representações e ideias; o ponto negativo para que tendia a música transforma-se num ponto perfeitamente concreto, o do espírito representado pelo indivíduo consciente que, com os seus próprios meios, associa o espaço infinito da representação ao tempo do som. (Hegel, 1999, p. 112).

Ao longo dos anos instrumentos foram sendo criados e usados nas execuções musicais, sendo os egípcios um dos povos que deram início a esta inovação. Instrumentos como a flauta, o címbalo, a harpa, a cítara e diversos instrumentos de percussão, foram incorporados a reprodução sonora, inspiradas nos sons da natureza. Dessa forma é que “A música é um jogo de deslocar sons que surgiu há centenas de milhares de anos”.¹⁹

Na medida em que novas peças foram escritas, empregando um número maior de acordes e arranjos, a inserção de outras vozes e instrumentos foram incorporados ao todo da composição musical. É o surgimento das formações das orquestras.

¹⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CCMm0BaHvGU/?igshid=MzRIODBiNWFIZA>. Acesso em: 10 jul. 2023.

É assim que, com a evolução da música surge, na Grécia, a harmonia entre os sons. A melodia deixa de ser a única voz que incorpora os sons em forma de música e passa a dialogar com outras vozes e assim surgem as orquestras.

Por volta do século V a.C. os teatros eram apresentados nos anfiteatros, local ao ar livre e o espaço principal destinado às apresentações eram denominados de orquestra, local onde ficavam os músicos, incluindo o coro que cantava. Mais tarde a palavra orquestra veio a nominar o grupo de músicos que compunham o espetáculo, o que persiste até nossos dias. O número de músicos que compõem uma orquestra varia de acordo com a complexidade da obra a ser executada. São as Orquestras de Câmara, Sinfônicas e Filarmônicas²⁰. Uma Orquestra de Câmara é composta por um número reduzido de músicos, a partir de oito componentes. Para um menor número de músicos participantes em uma apresentação temos o Septeto, o Sexteto, o Quinteto, o Quarteto, o Trio e os Duos, variando entre sete e dois músicos, respectivamente. Essas orquestras se apresentam em salas menores, com um público reduzido, daí o “Câmara”, lembrando os Quartos ou, pequenas salas.

Na figura abaixo vê-se a formação e distribuição dos instrumentos em uma formação de orquestra sinfônica ou filarmônica e de seus papéis na execução de uma obra.

Figura 6 – Formação da Orquestra Sinfônica.



Fonte: Orquestra Sinfônica de Sergipe (2023).²¹

Sobre a estrutura de cada instrumento, seus sons e formas de executada apresentamos, neste trabalho, mais detalhes no Anexo III.

²⁰ A diferença entre uma Orquestra Sinfônica e uma Orquestra Filarmônica está basicamente na área de captação de recursos para a manutenção do todo da orquestra, uma vez que, tecnicamente exercem funções iguais. A Sinfônica é mantida por órgãos estatais, enquanto que a Filarmônica é mantida por uma associação de amigos da orquestra. Atualmente a Orquestra Filarmônica está ligada à uma associação que pode captar recursos, também, em entidades públicas, e não mais só junto a entidades privadas.

²¹ Disponível em: <https://www.orquestrasinfonica.se.gov.br/a-orquestra>. Acesso em: 10 jul. 2023.

É neste ambiente que surge a polifonia musical, onde múltiplas vozes se apresentavam, porém, diferente da polifonia proposta por Bakhtin, na qual, não somente vozes, mas também múltiplas consciências se manifestam, sendo esta a discussão nesta dissertação.

A música tem seus signos próprios, através de enunciados e se manifesta discursivamente, na composição de cada obra musical. Esta linguagem também obedece às normas e regras convencionais, como em qualquer língua/linguagem.

Esta configuração sónica da linguagem musical é discutida, do ponto de vista semiológico, por Nattiez:

Il y a un seul trait commun à toutes ces catégories: qu'ils soient indices, symboles ou signes, les phénomènes musicaux sont de nature sémiologique parce qu'ils renvoient à quelque chose d'autre, dans le monde extérieur ou dans la pensée de ceux qu'ils utilisent.²² (Nattiez, 1975, p. 27).

Desta maneira, assim como em outras linguagens, a música estabelece uma referência para com o mundo histórico-sócio-cultural dos sujeitos que convivem em uma determinada sociedade.

O mundo da música tem, como um de seus arranjos composicionais, a polifonia, dada como a manifestação conjunta de múltiplas vozes; desde duas, ao infinito. Na análise que Bakhtin faz do romance de Dostoiévski, no entanto, a significação do conceito de polifonia é mais ampla. Esta proposta passou a ter outra formulação, pois já não basta apenas a presença dessas múltiplas vozes: entre elas é preciso que haja independência e imiscibilidade. Bakhtin vai além, o que se vê é a presença de vozes e consciências plenivalentes, independentes, imiscíveis e equipolentes. Quando nos referimos a compreensão do mais recente trazemos à tona a *textura musical*.

Não faz parte deste nosso trabalho um estudo mais aprofundado sobre as técnicas e teorias que norteiam a textura musical, mas, e tão somente, o que concerne ao contexto linguístico/dialógico para a interpretação do lugar dos *sujeitos*: compositor, regente, executante e ouvinte de obras que abarcam a *fuga* e sua relação com a monofonia e polifonia e a independência entre as vozes (vocais ou instrumentais). O que nos importa é como estas vozes se manifestam, comparativamente, entre a *Polifonia musical* e a *Polifonia bakhtiniana*; como se comportam, dentro da proposta de Bakhtin, nos aspectos da independência, equipolência e imiscibilidade, não só das vozes, mas, também, da consciência, premissas essenciais para uma

²² Há uma única característica comum a todas essas categorias: sejam eles índices, símbolos ou signos, os fenômenos musicais são de natureza semiológica porque se referem a outra coisa, no mundo externo ou no pensamento de quem os utiliza. Tradução de Deresmes (2023).

polifonia bakhtiniana plena; como as questões da autoria marcam o lugar do sujeito consciente, enquanto participante do “coro”, nas mesmas condições das vozes, entendendo como textura musical o arranjo entre os elementos melódicos, harmônicos e rítmicos em uma composição musical determinando a sua qualidade sonora e combinatória; vozes que podem ser monofônicas, polifônicas, homofônicas e heterofônicas^{23 24}.

Contar a história da orquestra equivale a contar a história da música instrumental. Uma prática antiga, considerada como uma atividade secundária até por volta do século XVI. Até este momento a composição musical era praticamente voltada para a música vocal, considerando que poucos instrumentos haviam sido criados. Esses instrumentos tinham o papel de acompanhamento ou apoio para as vozes do coro.

Foi a partir do Renascimento, no século XVI, que a música instrumental passou a ser praticada independente das vozes do coro. Houve a partir daí uma dissociação entre a música dos instrumentos e a música vocal. Surge daí a música renascentista, momento em que o órgão e o alaúde assumem o lugar de solistas para a transcrição de música vocal e danças estilizadas.

Até o período medieval, embora já se tinha a formação de grupos de instrumentistas executando composições musicais, não havia uma organização com estrutura definida. Nessa época as partituras eram mais voltadas para vozes, embora já começasse a surgir a substituição de partes vocais, por partes indicadas a instrumentos musicais. Acredita-se que a primeira composição instrumental tenha sido a obra *Hoquetus David*²⁵, data do século XIV. Esta crença

²³Heterofonia: 1. Diz-se quando duas ou mais vozes apresentam uma mesma melodia, porém com diferenças entre si. 2 Execução simultânea de variações entre diversas vozes, bastante comum na música oriental. 161).

Homofonia: 1. Música executada em uníssono, sem independência melódica ou rítmicas e com ou sem acompanhamento orquestral, como certos hinos. 2. Música de escrita acordal, como os corais da tradição protestante. (Dourado, 2004, p. 163).

Monofonia: Tipo de música para uma só voz, contrapondo-se com a POLIFONIA, que emprega duas ou mais vozes. (Dourado, 2004, p. 211).

Polifonia: Estilo musical no qual várias vozes ou partes instrumentais são combinadas de maneira contrapontística (mantendo a individualidade da linha) em oposição a HOMOFOFONIA (um único som ou melodia). Em termos históricos a era da polifonia foi definida entre os séculos XIII e XVI, sobrevivendo até o início do século XVII. (Dourado, 2004, p.258).

Heterofonia é um estilo da homofonia na prática do organum primitivo do final do Século IX, na qual uma voz canta a melodia principal e a outra voz segue em moção paralela e simultaneamente a mesma melodia, respeitando o tempo original da melodia da voz principal mas de forma ornamentada (i.e. com intervalos de quarta ou quinta) e hora não ornamentada (i.e. duplicando a voz principal). Pode-se haver uma terceira voz, que duplica uma das duas vozes (a principal ou a organalis). Tais variações podem ser notadas ou improvisadas. É o princípio de harmonia, mas ainda sem o movimento de contraponto que caracteriza a polifonia mais tarde improvisadas. É o princípio de harmonia, mas ainda sem o movimento de contraponto que caracteriza a polifonia mais tarde.

Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Heterofonia>. Acesso em: 20 jul. 2023.

²⁴Traremos, mais detalhadamente estas questões na análise do *corpus* que norteia este trabalho.

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ILDZwIXbhMk> . Acesso em: 19 jul. 2023.

vem de que, embora não haja a indicação de instrumentos não se tem relatos de terem sido encontrados textos, significando se tratar de música vocal.

Enquanto que a música grega girava em torno da lira, os egípcios já haviam desenvolvido uma certa quantidade de instrumentos. São deles: o trompete, a flauta, a harpa, o sino, o címbalo e o órgão. A música era ligada à práticas religiosas. A música era monofônica, e o cantochão, uma música sem ritmo definido, era difundida de forma variada em cada região.

Os gregos desenvolveram a primeira escala a indicar os sons, a escala pitagórica. Ao elaborar uma relação entre os sons e os números Pitágoras desenvolve o que viria a ser a harmonia com as notas musicais. Tempos depois os romanos contribuíram com a evolução da escrita musical e propuseram letras representando as notas.

O papa Gregório I (590 – 604) criou a escola de cantochão com novas estruturas, originando o canto gregoriano. Mas, a formação que se tem nos nossos dias surgiu tempos depois, na França. Neste tipo de música foi introduzida letra, onde, para cada sílaba era colocada uma nota, a não ser no caso do melisma, de modo que várias notas poderiam ser dispostas para cada sílaba do texto em latim que compunha a melodia.

A música que surge daí é a que dá origem a música de coral, sem acompanhamento com instrumentos, ou à capela. Era a música sacra na era medieval cantada sem arranjos harmônicos, à uma só voz, prática que se estendendo por toda Idade Média. A música trafegava por dois campos distintos: o da música sacra e o da música secular. Assim, toda música que fugia do meio religiosos era considerada secular.

Enquanto a música sacra evoluía para o canto coral, a música secular ganhava expressão através dos trovadores e menestrelis, se expandindo por toda Europa. Até então, a música seguia como melodia para uma só voz.

Com o passar dos anos, na medida em que os arranjos foram criados de forma mais elaboradas, novas vozes foram incluídas em uma mesma peça evoluindo para o canto coral, apesar de compostos para vozes uníssonas, já poderiam ser acompanhadas por um ou mais instrumentos.

Uma contribuição importante se deu através do monge italiano Guido d'Arezzo, graças a criação de duas linhas melódicas simultâneas para uma mesma composição musical, já no início do século XII. Dessa forma se deu o início da notação musical que evoluiria para a que perdura até hoje. Essa notação musical possibilitou a criação de arranjos para uma segunda voz, gerando a polifonia musical.

No início desse período é que surgem as bandas de cavalaria, ainda nos moldes das formações medievais de ataque e defesa das cidades. O instrumental era usado como ferramenta

de incentivo moral para as tropas em combate. Era o início das bandas militares que, não mais empregando vozes dos corais, evoluíram até o que se tem até aos dias de hoje.

Posteriormente surgem as bandas civis, que, com o mesmo emprego instrumental, serviam, não mais para as causas militares, mas para entretenimento do público em festividades sociais e religiosas. Assim, a banda de música, grupo a que pertence a Corporação Musical Euterpe Operária ganha status de tradição popular.

No Brasil esta formação ocupa lugar de destaque entre as que figuram como atração popular, sendo que, só Minas Gerais congrega cerca de setecentas associações espalhadas por todo o seu território²⁶.

A combinação entre a poesia e a música começa a tomar forma a partir do século XIV, elaboradas particularmente pelos compositores franceses, para a música secular. Nascia assim o gênero balada. A música medieval de que tem conhecimento até hoje, deve muito a esses cancioneiros.

Com o passar dos tempos a música ganha mais expressões harmônicas e o cantochão dá lugar a um novo ciclo da história: o renascimento, que se estende ao século XVI, movimento que tem seu berço na Península Itálica.

É neste período que aparece pela primeira vez a música exclusivamente instrumental desenvolvida entre os membros da classe média alta, que decidiram aprender a tocar instrumentos, a procura de uma posição social de destaque. Novas e mais complexas composições aparecem com a junção entre os músicos recém-formados e compositores dando início a música de concerto. Para Jacobs, o concerto barroco e clássico:

[...] Implica em uma composição variada, desenvolvida em diversos movimentos em geral, mas não necessariamente, com um solista ou um grupo de solistas destacando-se da orquestra. [...] Nessa forma, o material temático da abertura *retorna* em tons diferentes, sempre com toda a orquestra no decorrer do movimento, sendo que às vezes o retorno pode ser abreviado. (Jacobs, 1990, p. 11).

Com Bach e Handel surge o primeiro movimento da sinfonia, que se vale de introdução instrumental em uma obra vocal. A partir da segunda metade do século XVIII entremeada por um minueto em quatro movimentos “transforma-se na sinfonia que conhecemos”. (Idem, p, 12).

²⁶ Fonte: APM – Arquivo público mineiro. Disponível em: <http://www.programabandasdeminas.mg.gov.br/noticias/18> . Acesso em: 30 jul. 2023.

Estes dois compositores foram autores de muitas obras para órgão e cravo. Bach, que apesar de ter escrito diversas peças para principiantes, dependia de excelentes intérpretes para as suas obras.

Grandes nomes da música orquestral fizeram parte desse movimento, entre eles, além de Johann Sebastian Bach e George Frederic Handel, Antonio Vivaldi, Johann Pachebel, Jeremiah Clark, Arcangelo Corelli, entre outros.

Johann Sebastian Bach não chegou a ter conhecimento da insuperável admiração internacional que a posteridade lhe garantiria. [...] A maior parte dos trabalhos de Bach pode ser melhor definida como uma forma de música de câmara ligeiramente aumentada. A execução por uma orquestra moderna, maior pode exigir uma adaptação de postura tanto por parte dos instrumentistas como dos ouvintes. (Jacobs, 1990, p. 25).

Tal notoriedade só ganhou força quando Mendelssohn levou a público a obra *Paixão de São Matheus*, conforme comenta Francisco José dos Santos Braga:

Felix Mendelssohn apresentou a *Paixão segundo São Mateus* em Berlim em 1829 e 1841. Em 11 de março de 1829, a *Paixão* foi ouvida de novo pela primeira vez em 100 anos. A apresentação marcou a redescoberta de Bach como compositor, tendo começado uma revitalização de suas obras. Como parte dos “Concertos Históricos”, uma apresentação da *Paixão* se deu em 4 de abril de 1841, no Domingo de Ramos, na igreja de São Tomás, em Leipzig, o local de sua primeira apresentação (Braga, 2023).²⁷

Entre os mais variados estilos composições de Bach encontra-se a fuga, dividida entre fuga coral, fuga dupla e fuga em espelho é considerada música polifônica, dada a independência das vozes que dela participam.

A importância da fuga na história da música ocidental – e para os propósitos deste trabalho – reside na condição de que a fuga é necessariamente polifônica. Dourado (2004) define a fuga como uma

[...] Técnica composicional que consiste em elaborar por imitação temas entre diversas vozes. Teve origem em formas simples como o RICERCARE e a CANZONA, e tem como seções principais a abertura, a reposta (segunda voz) e o contra-sujeito (ou contratema). Antes da consolidação da fuga como técnica, na Idade Média, o termo referia-se genericamente a diversos procedimentos imitativos. *A arte da fuga*²⁸, obra em que Bach desenvolve

²⁷ Disponível em: <http://bragamusician.blogspot.com/2017/05/felix-mendelssohn-revitalizando-as.html>. Acesso em: 26 jul. 2023.

²⁸ Disponível em: <https://www.google.com/search?q=a+arte+da+fuga+bach&sxsrf=AB5stBh1KzjwFEJdAQfZYB1Mhtt6>

nada menos do que 14 delas sobre um tema principal, pode ser considerada o grande marco dessa técnica, cujos princípios têm sido utilizados até em composições mais recentes, como a *Ludus tonalis*, de Paul Hindemith. (Dourado, 2004, p. 141).

Uma obra de relevância, nesse estilo, é a peça *Toccata and Fugue in D minor*, onde se vê dois estilos distintos, a monofonia e a polifonia²⁹.

A fuga apresenta uma relação de aproximação e distanciamento com um processo de composição e execução musical, que é a improvisação. Nattiez pontua a natureza sgnica da improvisação:

De ce point de vue, l'improvisation serait rigoureusement au système musical ce que la parole linguistique est à la langue, ou encore, improvisation et parole linguistique entretendraient le même rapport que l'oeuvre musical et l'oeuvre littéraire vis-à-vis du système, musical ici, linguistique là.³⁰ (Nattiez, 1975, p. 85)

O que se observa nesta citação é uma discussão sobre a improvisação musical, sendo que Nattiez frisa que os signos da notação musical se comportam como, os signos da linguagem discursiva. Porém, no que diz respeito ao funcionamento da linguagem musical, há relações complexas que implicam graus e níveis diferenciados de autoria. Por exemplo, no âmbito da música ocidental, se pensarmos na música tonal, a improvisação encontra seus limites no interior das escalas ou na relação entre elas. Isto pode ainda se alojar nos limites da polifonia musical, mas é impeditiva da necessária independência de vozes e de consciências tida como premissa da noção bakhtiniana de polifonia.

[iIVt5Q%3A1690408909721&source=hp&ei=zZfBZO7AKanX1sQPsqSC-AI&iflsig=AD69kcEAAAAAZMGI3TxE2-SMzwdav3vIWEP_ZYgS4kP8&oq=A+arte+da+fu&gs_lp=Egdnd3Mtd2l6IgxBIGFydGUgZGEgZnUqAggDMgUQABiABDIHEC4YgAQYCjIFEAAygAQyBRAAGIAEMgUQABiABDIHEAAygAQYCjIHEC4YgAQYCjIHEAAygAQYCjIHEAAygAQYCjIFEAAygARI9ztQAFjUFnAAeACQAQCYAY4BoAHfC6oBBDAuMTK4AQHIAQD4AQHCAG0QLhjHARjRAXiKBRgnwgIHECMYigUYJ8ICBAuGLEdGIAEwgIREC4YgAQYsQMYgwEYxwEY0QPCAgUQLhiABMICCxAAGIAEGLEDGIMBwgIEECMYJ8ICDRAuGloFGMcBGK8BGCfCAGsQLhiKBRixAxiDAcICCBauGIAEGLEDwgILEAAygUYsQMYgwHCAGsQLhiABBixAxiDAcICBBAAGAPCAGsQLhivARjHARiABA&scien t=gws-wiz#fpstate=ive&vld=cid:b18d2872,vid:frxyz19yjqY](https://www.cantorion.org/music/3899/Tocata-e-Fuga-%28Toccata-and-Fugue%29-Original-version/downloaded). Acesso em: 26 jul. 2023.

²⁹ Disponível em: <https://pt.cantorion.org/music/3899/Tocata-e-Fuga-%28Toccata-and-Fugue%29-Original-version/downloaded>. Acesso em 26 jul. 2023.

³⁰ Desse ponto de vista, a improvisação seria estritamente para o sistema musical o que a fala linguística é para a linguagem, ou ainda, a improvisação e a fala linguística manteriam a mesma relação que a obra musical e a obra literária vis-à-vis do sistema, musical aqui, linguística ali. (Nattiez, 1975, p. 85) Tradução de Deremes (2023).

Aqui vemos duas formas de reprodução sonora a monofonia, do início do vídeo até o minuto: onde as vozes estão em uníssono, perceptível também pelos movimentos das mãos do organista, durante a *Toccata* e, na *Fuga*, apresentada no tempo restante do vídeo, mas, no caso da Fuga, não há a independência das vozes, pois há uma composição escrita e nela expressa a vontade do autor. Também neste caso não há independência entre as vozes. Ao que nos parece, a independência entre as vozes e consciências é a condição mais difícil de ser manifesta.

A polifonia sonora se auto exclui por sua própria definição. Isto pode ser percebido, se atentarmos para o conceito de polifonia apresentado em um dicionário de termos musicais:

Polifonia (it. gr.: vários sons; ing. *polyphony*; fr. al. *polyphonie*) Estilo musical no qual várias vozes ou partes instrumentais são combinadas de maneira contrapontística (mantendo a individualidade da linha) em oposição à HOMOFONIA (um único som ou melodia). Em termos históricos, a era da polifonia foi definida nos séculos XIII e XIV sobrevivendo até o início do século XVII. (Dourado, 2004, p. 258).

Assim, se a polifonia musical pode ser entendida desta maneira, a polifonia bakhtiniana vai além. Dentro do próprio conceito, não há somente vozes, mas igualmente *consciências*. E essas vozes, que são também consciências, pelo menos na análise inicial de Bakhtin, que vê essa condição nos romances de Dostoiévski, são também não confluentes (imiscíveis), com pleno valor (plenivalentes) e com igual poder (equipolentes).

O que torna possível essa configuração é que os sujeitos *coexistem* ao agirem juntos. Sem que se leve em consideração essa dimensão do *acontecimento*³¹, não há como se entender as vozes e consciências, já que essas vozes e consciências só se constituem enquanto *enunciado*, enquanto réplicas³² de sujeitos que se fazem representar em suas posições, sem que suas vozes e consciências se reduzam umas às outras, sem que se subordinem umas às outras. No caso dos atos realizados por músicos, tendo em vista a execução de peças musicais, é possível dizer que o pré-ensaio talvez seja um dos poucos – senão o único – acontecimentos em que ocorre, de fato, uma polifonia, no sentido do conceito bakhtiniano.

2.4 Eventos da pré-execução e execução das peças musicais

³¹ Coexistência, acontecimento e evento são traduções possíveis da palavra russa *sobytie*, utilizada por Bakhtin.

³²Essas réplicas, expressas em linguagem musical podem ser vistas, a título de exemplo neste vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=fRxyz19yjqY&list=RDfRxyz19yjqY>. Bach, Contraponto No.1, Arte da Fuga, BWV 1080 - Luis Otávio Santos | BACH BRASIL. Acesso em: 28 jul. 2023.

Neste item faremos um percurso até que se chegue a apresentação junto ao público, há de se percorrer um longo caminho. Apresentaremos meio que na ordem inversa da sequência dos acontecimentos alguns aspectos do ensaio, a começar pela afinação, ou seja, a preparação por naipes – ou família de instrumentos –, de como se dá uma apresentação pública e do pré-ensaio, sobre o qual teceremos mais detalhes na análise do *corpus* desta dissertação de mestrado.

O instrumento é tido como a extensão do corpo físico do músico: é a sua voz, manifesta a sua emoção. Neste sentido, o estado emocional do músico se reflete nos sons do instrumento. A preparação do músico para a execução de uma música passa pela preparação de seu instrumento. Todo instrumento tem a sua particularidade da sua construção, perpassando pelo material nele empregado, no seu aspecto de reprodução das notas e funções junto à organização musical para a qual ele está desenvolvendo seu trabalho, do mecanismo de acordo com a família de cada instrumento. Há uma relação de identidade entre o músico e seu instrumento.

O mecanismo dos instrumentos tem relação direta entre os movimentos de quem o executa e seu aspecto de reprodução dos sons. Cada qual com sua especificidade. Os de corda são os mais precisos na afinação, até mesmo pelo recurso dos movimentos dos dedos que pressionam as cordas – pequenos movimentos laterais – na busca por maior precisão da reprodução sonora. Estes movimentos alongam ou encurtam, minúsculos espaços de tensão das cordas, semelhantes a movimentos de vibrato, precisão esta, perceptível por um ouvido mais treinado e sensível aos sons. Suas cordas são afinadas individualmente, e em conjunto, no próprio instrumento e dele com os demais do grupo do qual faça parte.

Os de sopro, divididos entre os de palheta e de bocal, têm outras maneiras de ajuste dos sons. Nestes a reprodução sonora se dá pela vibração dos lábios do músico, para os de bocal e da palheta, para os pertencentes à família de mesmo nome. Feita esta vibração, a expulsão do ar, provocada pela língua é que gera o som que é ampliado pela campana (parte final do tubo do instrumento. Mais detalhes sobre os instrumentos, seu papel e distribuição na orquestra podem ser vistos no anexo B do nosso trabalho.

A qualidade sonora depende, assim, de muitos fatores. A dilatação mínima do material do construto instrumental como um todo, que varia de acordo com o ambiente e do uso do instrumento. Na medida em que o instrumento é aquecido a precisão da frequência sonora, representada pelas notas musicais, alcançam maior precisão e, por conseguinte, mais qualidade e beleza.

Ao longo da carreira de um músico pode que o primeiro instrumento que ele teve contato não seja com o qual ele consiga melhor desenvoltura. O começo é incerto e vem a ser uma questão de momento. Várias situações acontecem ao mesmo tempo.

Ao mesmo tempo, no mesmo momento, para Heidegger, segundo Safranski, temos que:

O momento tem um *patos* singular para Heidegger. Naturalmente ele não se refere ao lugar-comum de que o tempo que flui transcorre sempre num presente, num ponto de momento. O momento não é simplesmente "dado", mas precisa ser descoberto, porque nossa habitual relação com o tempo encobre a momentaneidade com um e-assim-por-diante vazio ou estável. [...] *O momento não é senão o olhar da determinação em que se a abre e se mantém aberta toda a situação de um agir.* (Safransky, 2005, p. 214).

Ensaio de orquestra é um filme de Federico Fellini, no qual se faz um parâmetro entre as relações dos participantes da orquestra, e as situações sociais do mundo, como um todo, no tocante às questões de hierarquia e poder; de quem tem o domínio sobre os demais. Mesmo com um certo tom de humor, *Ensaio de orquestra* é revestido de uma roupagem que retrata os conflitos sociais em todas as camadas. De qualquer maneira, é possível de se perceber nuances reais de como acontece um ensaio. Vale lembrar que, o que se vê no filme, no que diz respeito às questões musicais, acontece em outros ambientes, nos quais se tem a preparação para uma apresentação pública, ou privada, de outros agrupamentos, a exemplo da banda de música, como a *Corporação Euterpe Operária*.

A figura do maestro é a alma da orquestra. É ele o responsável para transmitir ao corpo musical as expressões e os detalhes da proposta do autor. É ele, o maestro, quem primeiro tem contato com a obra musical. Dela é ele quem orienta para a melhor leitura e execução da peça, sendo a primeira voz da orquestra (banda de música e outros grupos de músicos).

A preparação de um maestro, a sua formação é, por vezes, uma formação acadêmica. Há casos de que o maestro se desenvolva como tal, pela prática. Mas, em organizações de maior monta, seguramente a formação acadêmica será exigida. Um bom maestro tem sempre que se dedicar com afinco a sua missão frente ao grupo sob sua direção. É dele o repertório, a coordenação e orientações sobre as atividades e nuances das músicas dessa seleção. Semelhantemente, um bom professor(a) está sempre se preparando para proporcionar uma boa aula, uma boa escolha de materiais para uma boa capacitação de seus alunos. Por mais que ele(a) tenha domínio sobre a disciplina, uma prática de longa data, por força de seu mister de ensinar, o(a) professor(a) se sente impelido à uma inovação diária, até porque, cada aula é um outro acontecimento. Assim é, também, no campo da música.

Como já dissemos, uma partitura é dividida em compassos, nos quais são distribuídas notas, conforme a proposta do autor, que variam de acordo com a altura, a intensidade, o timbre e o tempo de sua duração. Esta divisão é que constrói a melodia. Sobre o tempo.

Feita a afinação individual dos instrumentos é necessário que se faça a afinação de todo o conjunto orquestral. Cada etapa destas representa um *acontecimento cronotópico*³³ outro. A soma destes acontecimentos gera o acontecimento mais esperado: o concerto.

Sobre o improviso ser ou não ser polifonia bakhtiniana é conceber dois sujeitos, ao mesmo tempo, executarem uma mesma sequência de notas, sem que estas não fossem previamente acordadas. E, caso haja este acordo, as consciências deixariam de serem independentes por força deste acordo.

3 REFERENCIAL TEÓRICO DISCURSIVO

3.1 Bakhtin e o Círculo – contextualização

Bakhtin é considerado o filósofo da Linguagem, fundada na relação dialógica entre sujeitos, através dos signos, a partir da interação entre o eu e o outro. Assim sendo, Bakhtin não considera a possibilidade de uma linguagem fora do diálogo. Sua proposta, inovadora, no seu tempo, é bem rica e amplamente discutida até os nossos dias, apresenta conceitos de grande relevância para os estudos linguísticos e artísticos fundados no pensamento dialógico. Suas reflexões apontam para a compreensão do mundo concreto e social, nas diversas áreas das atividades humanas.

Nascido em 17 de novembro de 1895, em Oriol, na Rússia, Mikhail Mikhailovitch Bakhtin figura como “uma das mais inexplicáveis personalidades das ciências humanas do século 20” (Paula, 2013). Viveu em um momento bastante conturbado da história russa. Devido ao trabalho do seu pai, eram frequentes as mudanças de cidades tendo vivido sua infância nas cidades de Oriol, Vilna, Odessa além de outras cidades fronteiriças.

Tão logo conclui sua educação básica e se matriculou na Universidade de Odessa, dando início aos seus estudos em filologia e história. Era o ano de 1913.

Em 1918, ele deixa a universidade e passa a lecionar na cidade de Nievel, onde passa a fazer parte de um grupo de estudiosos que discutiam política, religião e literatura, sendo este o seu primeiro círculo de estudos.

Em 1920 se muda para Vitebsk, dando sequência aos estudos juntamente com o Círculo. Casa-se com Helena em 1921 e não se sabe se tiveram ou não filhos.

³³ Esse conceito será definido na página 55.

Em 1923, é acometido por osteomielite³⁴, sendo que em 1924, passa a residir em Leningrado vivendo do auxílio-doença, sem emprego e passando por dificuldades financeiras.

Preso pela polícia secreta da URSS (NKVD)³⁵ – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, em 1929, é sentenciado a cinco anos de trabalhos forçados em um campo da Sibéria, porém, devido à sua doença, foi exilado no Cazaquistão. Por seis anos ele viveu em Kustanai, no Cazaquistão, onde trabalhou como escriturário e se dedica ao trabalho com ensaio de crítica literária.

Em 1936 passa a lecionar no Instituto Pedagógico da Universidade da Mordóvia, em Saranski.

Em 1940 ele pleiteia seu diploma de Doutor em Ciência tendo sua tese sobre Rabelais recusada, sendo nomeado a algo próximo a Doutor em Pesquisa³⁶. Esta tese veio a ser, mais tarde uma das principais obras de sua produção – *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento O contexto de François Rabelais*.

De volta a Saransk, em 1945 passa a ocupar a presidência do Departamento Geral de Literatura, sendo nomeado a chefe do departamento de Literatura Russa e Mundial, no ano de 1957.

Seu estado de saúde se agrava e ele é forçado a se aposentar em 1961. Pouco tempo depois é contatado por três estudantes de Pós-Graduação Serguei Bótcharov, Gueorgui Gatchov e Vadim Kójinov o localizaram, em função do interesse que eles tinham em pesquisar o pensamento bakhtiniano. Seu problema de saúde se agrava e ele é levado para Moscou em 1969, o que é providenciado por Bótcharov na busca de melhor atendimento médico.

Bakhtin morre em Moscou no dia 07 de março de 1975. Sempre aberto ao diálogo participou de vários círculos de estudos por onde passou. Como sobreviveu à maioria de seus contemporâneos e passou a figurar no horizonte de interesse das discussões filosófico-literárias da União Soviética pós Stalin, acabou ficando a designação de Bakhtin para os vários círculos dos quais participou (Vítebski, Niével e Leningrado, como pode ser visto no Anexo C).

³⁴ O que irá resultar na amputação de uma perna em 1938.

³⁵ As sentenças de exílio interno (Mikhail Bakhtin) e de morte (Pável Medviédev, Boris Zubakin, Tubianski e Ruguévitch) decretados pelo NKVD estão na tabela que constitui o anexo C.

³⁶ Na URSS o doutorado tinha duas etapas: o julgamento acadêmico do trabalho e a concessão do título de doutor. Bakhtin teve a arguição e aprovação acadêmica da tese, mas não a concessão do título.

Figura 7 – Círculo de Bakhtin.



Fonte: Diálogos Assessoria (2016).³⁷

Postumamente foi redescoberto por estudiosos e apresentado ao mundo, sendo que no Ocidente suas ideias alcançam grande popularidade na década de 1980, uma vez que ele é considerado pioneiro da linguística e da crítica literária.

Paula, em *Panorama da produção do Círculo de Bakhtin* (2013), aponta que:

O círculo de Bakhtin situa-se no contexto da episteme soviética, especialmente nas décadas de 20 e 30 do século 20. Inicialmente, não podemos falar do Círculo, sem mencionar a importância da amizade entre seus membros (Bakhtin, Volóchinov e Medvedev, entre outros não menos importantes) e seus escritos teórico-filosóficos, às vezes construídos a mais de duas mãos e, alguns, por meio de trocas de identidades sob pseudônimos, como forma de resistência à visão totalitária do stalinismo. (Bakhtin, 2013, p. 243).

Conhecedor de várias línguas, desde a infância, Bakhtin se dedica ao estudo das línguas, do heterodiscurso³⁸ e, juntamente com outros autores do Círculo produz uma vasta obra sob 3 eixos, a saber: ação do ser humano uno, a relação Eu/Outro no discurso e as questões de valor no discurso.

Entre estas obras podemos destacar: *Marxismo e filosofia da linguagem* (Volóchinov), *Problemas da Poética de Dostoiévski* (Mikhail Bakhtin), *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (Mikhail Bakhtin), *Questões de literatura e estética* (Mikhail Bakhtin), *Para uma filosofia do Ato Responsável* (Mikhail Bakhtin), *O*

³⁷ GT de Estudos Bakhtinianos da ANPOLL. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fdialogosassessoria.wordpress.com%2F2016%2F10%2F17%2Fbakhtin-e-seu-circulo-anotacoes-de-leitura%2F&psig=AOvVaw2F8LEwjz60Dmna1r6PC2&ust=1691286140506000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBEQjRxqFwoTCliLmISyxIADFQAAAAAdAAAAABAJ>. Acesso em: 28 jul. 2023.

³⁸Em russo *raznorietch* (também traduzido por *plurilinguismo* e *heteroglossia*).

Método Formal nos Estudos Literários (Pável Medviédev), *Estética da criação verbal* (Mikhail Bakhtin), entre outras.

Muito do que se diz sobre as obras de Bakhtin é bem verdade não se tem a certeza da autoria, sendo muitas delas atribuídas a ele, sem, contudo, ser possível comprovar sua autoria.

3.2 Conceitos-chave do trabalho

3.2.1 Sujeito

Trazer à baila o entendimento sobre sujeito não é uma tarefa das mais fáceis. Para tanto é necessária a compreensão de que não há como conceber o sujeito como um ser isolado do mundo, preso somente em si, uma vez que o sujeito é sempre posto em relação ao outro, que sempre gera uma atitude dialógica responsiva ativa.

Segundo o filósofo da linguagem:

Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o “homem no homem” para outros ou para si mesmo. [...] Aqui o diálogo não é o limitar da ação, mas a própria ação. Tampouco é um meio de revelação, de descobrimento do caráter como que já acabado do homem. Não, aqui o homem não apenas se revela exteriormente como se torna, pela primeira vez, aquilo que é, repetimos, não só para os outros, mas também para si mesmo. Ser significa comunicar-se pelo diálogo. (Bakhtin, 2013, p. 292-293).

Considera-se, a partir de Volóchinov (2017), que a consciência é território comum entre o falante e o ouvinte³⁹ e só ocorre na presença com o outro. Quando nascemos ocupamos um lugar singular, que difere de qualquer outro recém-nascido. Se ocupamos um lugar no mundo não podemos ocupar outros lugares, mas, temos uma relação com outros lugares e espaços, seja na arte, na história, na ciência, na cultura. Agimos como sujeito pensante, capacitados ao raciocínio.

Neste sentido, percebe-se que é pela consciência que, o sujeito, na interação com o outro, ocupa os espaços, ou seja, a *extralocalização*⁴⁰ se traduz no entendimento de como a relação entre os *sujeitos* se estabelece como valor recíproco, considerados os valores éticos, morais e estéticos.

³⁹ Ou como consta na tradução feita a partir da versão francesa, “território social”, em *Marxismo e filosofia da linguagem* (Bakhtin, M. 12ª Edição. 2006. HUCITEC).

⁴⁰ A consciência, enquanto construção alteritária, construída nessa dimensão intersubjetiva, dentro da qual os sujeitos se veem, veem o lugar que ocupam a partir da visão externa desse lugar.

É esta capacidade de raciocínio que dá ao ser humano a possibilidade de fazer escolhas (sempre nessa relação dialética de se construir com o outro e de ser singularmente único) alcançando com isto, o que é possível de dizer, a base da filosofia moral, ou ainda, a aptidão do homem de tender para um lado ou outro nas questões da vida; do cotidiano, munido da capacidade de discernimento dos valores éticos e morais. É nesse caminho que trafegam as decisões desse ser dotado da capacidade de compreensão e dimensionamento da vida que se propõe viver.

É nesta condição de ser responsável por suas escolhas ante os questionamentos e desta interação, estando ele posicionado, a partir de um determinado ponto, escolhido ou posto, que ele é concebido como sujeito – posição esta, em relação ao outro, ainda que este seja o *eu-outro* (outro momento de constituição desse eu, no tempo e no espaço).

É através dessa comunicação que ele adquire o conhecimento, pela interação deste sujeito com o outro nos seus diálogos, e é através da sua capacidade de pensar, dizer, ouvir, refletir, pôr, contrapor que ele (re)produz os sentidos em si, de si, para si e para o (s) outro (s), no devir.

Um dos pontos inovadores da filosofia da linguagem proposta pelo Círculo de Bakhtin é a de que somente através do diálogo entre os sujeitos do discurso é que se tem a interação. Esta interação procede através dos enunciados e sua cadeia enunciativa.

O filósofo russo desenvolve sua perspectiva sobre a relação enunciativa, no diálogo. Em sua visão, esse diálogo é constitutivo, como se pode ver na citação abaixo:

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (Bakhtin, [1979] 2018b, p. 348).

Portanto, é na relação entre os participantes do diálogo, que através dos enunciados, que provocam outros enunciados, pela percepção que um sujeito tem do outro é que concebem o sentido da conversação. Parece ser possível compreender o enunciado e sua cadeia enunciativa considerando o que Bakhtin fala sobre o sentido e sua função dialética:

O sentido é potencialmente infinito, mas pode atualizar-se somente em contato com outro sentido (do outro), ainda que seja com uma pergunta do discurso interior do sujeito da compreensão. Ele deve sempre contatar com o outro sentido para revelar os novos elementos da sua perenidade (como a palavra revela os seus significados somente no contexto). Um sentido atual não

pertence a um (só) sentido, mas tão somente a dois sentidos que se encontraram e se contactaram. Não pode haver “sentido em si” – ele só existe para outro sentido, isto é, só existe com ele. Não pode haver um sentido único (um). Por isso não pode haver o primeiro nem o último sentido, ele está sempre situado entre os sentidos, é um elo na cadeia dos sentidos, a única que pode existir realmente em sua totalidade. Na vida histórica essa cadeia cresce infinitamente e por isso cada elo seu isolado se renova mais e mais, como que torna a nascer. (Bakhtin, 2017, p. 41-42).

Percebe-se que quem escreve, no caso dos textos, em qualquer que seja a semiose⁴¹ ou fala, em se tratando dos diálogos, não o faz para si, mas, para a compreensão e interação com o outro, já que a sua produção tem como alvo um interlocutor, ou seja, o outro, fazendo-o como ato responsável/responsivo, na alteridade de si, para si, do outro para si e para o outro.

Nesse entendimento é que os sujeitos se constituem, na relação entre as construções dos projetos de dizer. Assim: “A compreensão como construção não pode contar com o contexto axiológico-entonacional de um dado texto” (Geraldi, 2010, p. 3).

São muitos os conceitos em Bakhtin, mas, apesar disso, estabelecem entre si uma relação de proximidade de tal forma que um se apresenta ligado ao outro, sem perder, contudo, a singularidade. Embora não haja dependência entre eles, a compreensão de um é de sobremaneira facilitadora da fundamentação de outros. Assim, pode-se dizer que *Sujeito, Enunciado, Extralocalização, Cronotopo, Acontecimento e Memória* caminham juntos na filosofia da linguagem bakhtiniana.

Partindo dessa premissa, cabe neste momento recorrer-se ao conceito de *enunciado*, parte importante para o aprofundamento das discussões, como elemento que favorece o entendimento de como se dão essas relações de interações entre os elementos do campo ora desenvolvido. Para Bakhtin e o Círculo é através dos *enunciados* que são possíveis a interlocução entre *sujeitos* uma vez que:

Enunciado (viskázivanie) é um elo na cadeia da comunicação discursiva e um elemento indissociável das diversas esferas ideológicas (literária, científica etc.) O enunciado sempre responde a algo e orienta-se para uma resposta. A análise do enunciado não pode ser feita dentro dos limites da linguística do sistema: aquela tendência do pensamento linguístico que, por meio de uma abstração, isola a forma linguística do enunciado (“objetivismo abstrato”). (Grillo; Américo, 2017, p. 357-358).

⁴¹ A semiose é o princípio pelo qual há a produção de significados, ligados ao sistema de signos de natureza humana ou não, numa relação mútua com o significante, pela linguagem. Não traremos, neste trabalho, mais aspectos sobre semiose, porém, acreditamos ser um aspecto importante na análise do *corpus*.

O filósofo russo aborda a linguagem na relação entre duas dimensões inseparáveis: a das atividades humanas e a da organização do uso da língua. Neste entendimento, uso da língua se desenvolve na forma dos *Enunciados*. Diferente dos estruturalistas, para quem o objeto de estudos era a língua em si mesma, abordando a sua construção, considerando o morfema como a menor unidade da oração, portanto, como a unidade da língua. Para Bakhtin, esta unidade é o *enunciado*. O *enunciado* está relacionado com a estrutura da língua. Nesta perspectiva bakhtiniana, *enunciado* é a unidade do uso da língua que se constrói com o diálogo, na conversação. Pelo *enunciado*, é possível observar o papel ativo do locutor e interlocutor, desenvolvido numa compreensão mútua como participantes dessa interação dialética. O *enunciado* sempre gera e espera uma resposta, de forma responsiva ativa. Esta resposta pode ser verbal ou não verbal.

Para Volóchinov, é através dos *enunciados* que são possíveis as comunicações entre *sujeitos*, uma vez que:

Se tomarmos o enunciado no processo da sua constituição “ainda de dentro da alma”, a essência da questão não será alterada, pois a estrutura da vivência é tão social quanto a estrutura de sua objetivação exterior. O grau de consciência de clareza e constituição da vivência está proporcionalmente relacionado à orientação social. (Volóchinov, 2017 p. 207).

A linguagem se faz presente em toda relação da vida humana. Esta relação se manifesta constantemente pelos *enunciados*. Manifestam-se nas atividades do uso da língua, de forma tal que estejam vivos os dizeres e fazeres, numa relação dinâmica entre *sujeitos*; nas suas leituras, na *vivência*, na arte, e em toda e qualquer situação. Procurando entender estes deslocamentos dinâmicos e contínuos, nos quais os *sujeitos* se constroem e se reconstroem constantemente.

Volóchinov (2017) aborda esta premissa de forma bem esclarecedora, ao afirmar que:

Compreender um enunciado alheio significa orientar-se em relação a ele, encontrar para ele um lugar devido no contexto correspondente. Em cada palavra de um enunciado compreendido, acrescentamos como que uma camada de nossas palavras responsivas. [...] *Toda compreensão é dialógica*. A compreensão opõe-se ao enunciado, assim como a réplica opõe-se a outra no diálogo. A compreensão busca uma *antipalavra* à palavra do falante. (Volóchinov, 2017, p. 232).

Pontua-se que a análise do *corpus* não se dará a partir do olhar do autor, nem de qualquer participante da produção musical, mas, do que se acredita ser o lugar e as visões do sujeito pesquisador, sobre as atividades dos participantes do acontecimento polifônico, e da percepção

que todos os envolvidos participam em igualdade de ocupação do lugar de sujeito, consciente de si e do outro, com vozes equipolentes, plenivalentes e imiscíveis.

A compreensão de autor é a que, de acordo com Bakhtin:

O autor é dotado de autoridade e necessário para o leitor, que o vê não como pessoa, não como outro homem, mas como *princípio* que deve ser seguido (só a análise biográfica do autor o transforma em herói, em pessoa definida no existir e que pode ser contemplada. [...]) O autor não deve ser definido por nós como pessoa, pois nós estamos nele, nós abrimos caminho no sentido de sua visão ativa; (Bakhtin, [1979] 2018b, p. 191).

Pela perspectiva da filosofia da linguagem bakhtiniana o *sujeito* não é estático, antes disso, ele se movimenta através dos sentidos do dizer, fazer, sentir, agir e reagir. A não repetitividade o faz ser concebido, percebido, em, por e para outros sujeitos localizados em lugares e tempos outros.

Para o nosso problema, é de suma importância o lugar singular que o corpo ocupa como valor em relação ao sujeito em um mundo singular concreto. Meu corpo, em seu fundamento, é um corpo interior; o corpo do outro, em seu fundamento, é um corpo exterior. (Volóchinov, 2017, p. 44).

Essa relação entre corpo interior e corpo exterior, dialógica e dialética, caracteriza-se por uma posição responsiva, evocada tanto pelo lugar que ocupa no mundo, quanto pelo lugar – do outro – a que se dirige, no movimento do encadeamento do enunciado:

Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui uma conclusibilidade específica ao exprimir certa posição do falante que suscita resposta, em relação à qual se pode assumir uma posição responsiva. (Volóchinov, 2017, p. 275).

Portanto, a linguagem é, por assim dizer, viva e está em constante movimento. Chega a ser interessante o observar de como Bakhtin e o Círculo construíram a Filosofia da Linguagem pela observação do mundo, nas mais diversas esferas das atividades humanas, de forma a proporem vários conceitos. Entre estes conceitos estão os Conceitos-chave, de grande complexidade, porém, pautados no cotidiano, seja na arte, na música, ou mesmo na literatura. É na observação do mundo concreto que se pode ter a compreensão das propostas do filósofo russo. Um destes conceitos, é o que atribui tempo e espaço, como uma única unidade; inseparáveis. Trata-se do *Cronotopo*.

3.2.2 Cronotopo

Ao analisar as obras de Goethe, Bakhtin apresenta as noções de tempo e espaço, como dimensões diferentes. Em suas primeiras observações, neste capítulo, lê-se inicialmente:

O tempo se revela acima de tudo na natureza: o movimento do sol, das estrelas, o canto dos galos, os objetos sensoriais, visíveis nas estações do ano; tudo isso, em relação indissolúvel com os respectivos momentos da vida humana, dos costumes, da atividade (do trabalho), constitui o tempo cíclico de um grau variado de intensidade. (Bakhtin, [1979] 2018b, p. 225).

Percebe-se que, ao citar Goethe Bakhtin destaca: “Desse modo, chegamos à surpreendente habilidade de Goethe para ver o tempo no espaço”. Concebe-se daí que Bakhtin vê as duas dimensões em separado, tanto assim que um está no outro, ou seja, para que o tempo esteja no espaço, necessário se faz que sejam duas unidades diferentes. Esta compreensão é mais fácil para quando se pensa em tempo e espaço. Porém, não é assim o que o filósofo da linguagem quis dizer com relação ao Cronotopo. Bakhtin conceitua cronotopo da seguinte maneira:

Nós daremos o nome de cronotopo (literalmente, “espaço-tempo”) para a ligação intrínseca das relações temporais e espaciais que são artisticamente expressas na literatura. Este termo (tempo-espaço) é empregado em matemática, e foi introduzido como parte da Teoria da Relatividade de Einstein. (Bakhtin, 2010, p. 211).

Nota-se que, por esta linha de pensamento, já não se vê tempo e espaço como elementos distintos, mas, tempo-espaço como uma única dimensão. Tempo e espaço se fundem em uma unidade que apresenta acontecimentos ligados a lugares e tempos, de maneira indissociável; inseparáveis; um compreendendo ao outro. Tempo/Espaço – *Cronotopo*.

Na verdade, esta compreensão não tem nada de simples. Há uma complexidade bastante latente neste conceito, porque, até esta colocação, as medidas de tempo e de espaço eram vistas unicamente na singularidade. Agora, compreender esta unicidade duas dimensões exige um certo refinamento nas leituras das propostas do filósofo russo e do círculo.

Nota-se que, a partir desta ótica, as interações humanas passam a ser localizadas em uma dimensão única. Um fato se forma por algo acontecido em um determinado tempo e espaço, não simultaneamente, mas, no mesmo ato. O que vale dizer que cada evento, passará a ser mensurado em uma instância espaço temporal única.

É notório que ao tempo é dada uma dimensão que está diretamente ligada à duração. É por sua duração que o tempo delimita os instantes, os segundos, minutos, horas, dias, semanas, meses, anos, uma vida; a eternidade. Não há um limite da sua atuação para que ele seja percebido como tempo. Semelhantemente, ao espaço também é dada uma dimensão, que por sua vez está relacionada a um determinado lugar de sua ocupação.

Bakhtin e o Círculo, porém, conceberam o tempo e o espaço como uma única dimensão, a qual chamaram de *Cronotopo*, estabelecida pelo/no acontecimento. Desta forma compreende-se que um evento só é concebido se estiver situado em um tempo/espaço como uma mesma grandeza; única; indissociável.

Hegel coloca a música como elemento que, no nosso entendimento, permite uma associação ao conceito *Cronotopo*. Em seu *Plano geral da estética* “Assim se encontra a unidade essencial, do geral e do articular, e é esta unidade que constitui o concreto”.

Mais adiante, neste texto, ele afirma que:

Só a música exprime o despertar e a extinção do sentimento e forma o centro da arte subjetiva, a passagem da sensibilidade abstrata para a espiritualidade abstrata. Pela sua matéria, a música funda-se, como a arquitetura, em relações racionais e, para a definir de um modo abstrato (...) A extensão espacial transforma-se num ponto, e o ponto que se demora é senão o tempo. A este elemento corresponde a segunda subdivisão da arte romântica: a música. (Hegel, 1999, p. 111).

Não nos aprofundaremos mais neste conceito, por não fazer parte de nossa pesquisa, porém, acreditamos ser o *Cronotopo* um conceito essencial para a compreensão do acontecimento, uma vez que este se constitui nos tempos e espaços indissociáveis de cada evento.

3.2.3 Acontecimento

Abordaremos agora um conceito bakhtiniano que é de suma importância para a realização deste trabalho, pois sem ele não teríamos fundamentação para nossa proposta sobre a *Polifonia: o Acontecimento*.

Esse conceito pressupõe considerar, entre outras coisas, que os sujeitos convivem, coexistem e se inter-relacionam por meio de suas atitudes⁴² (atos responsivos). Sobre estes, podemos destacar uma consideração relevante que Bakhtin faz:

O mundo teoricamente conhecido não pode abrir-se de dentro da própria cognição ao ponto de se tornar aberto ao mundo real único. Mas do ato executado (não da sua transcrição teórica) há um caminho para o seu conteúdo-sentido, que é recebido e incluído do interior daquele ato realmente executado: porque o ato é realmente executado no Ser. (Bakhtin, 1993, p. 30).

A ideia motriz deste trabalho não surgiu desta afirmação de Bakhtin, mas vai na direção do que ele disse em *Problemas da obra de Dostoiévski* ao afirmar que:

Cada um interpreta a seu modo a última palavra de Dostoiévski, mas a interpretam do mesmo jeito, como *uma* palavra, *uma* voz, *uma* ênfase, e nisso está o erro fundamental. A unidade supravocal, supravocal e supraenfática do romance polifônico permanece não revelada. (Bakhtin [1929], 2022, p. 101).

Nesta direção, nós só nos atentamos para outras nuances da criação polifônica, como saímos das discussões do campo literário e nos embrenhamos no mundo da música, lugar em que propomos a presença da Polifonia bakhtiniana, onde a multiplicidades de vozes e consciências se manifestam independentes, imiscíveis e plenivalentes,

Nossa proposta apresenta o *acontecimento* numa relação estreitamente ligada ao cronotopo, tendo para *cronotopo*, a realização e manifestação do Ser/Evento como consciente de sua participação no mundo.

Atentamos para a dificuldade do entendimento de como a consciência participa da polifonia de modo autônomo e na relação do *eu* com o *outro*.

Como o referencial bakhtiniano tem forte base fenomenológica (Bakhtin declara isso explicitamente em sua obra *Para uma filosofia do Ato Responsável*), consideramos que cabe trazer essa reflexão abaixo, de Husserl sobre a consciência: “Partiremos do ponto-de-vista natural, do mundo, tal como o temos diante de nós, da consciência, tal qual se oferece na experiência psicológica e tal qual os pressupostos que lhe são essenciais a desnudam”. (Husserl, 2022, p. 22).

Buscando se dar a entender Husserl propõe a fenomenologia como uma direção a ser seguida. Assim, temos que:

⁴² Uma das traduções, em russo corrente no cotidiano, para a palavra *postupok*, traduzida no âmbito dos estudos bakhtinianos como *ato responsável*.

O que, com efeito, torna tão extraordinariamente difícil a assimilação da essência da fenomenologia, a compreensão do sentido peculiar de sua problemática e de sua relação com todas as outras ciências (e em especial com a psicologia) é que, além de tudo isso, é necessária uma nova maneira de se orientar, inteiramente diferente da orientação natural na experiência e no pensar. Aprender a se mover livremente nela, sem nenhuma recaída nas velhas maneiras de se orientar, aprender a ver, diferenciar, descrever o que está diante dos olhos, exige, ademais, estudos próprios e laborioso. (Husserl, 2022, p. 27).

E é esta a leitura, cujo apoio é essencial, também, para a nossa proposta. Fugimos assim de uma proposta da consciência psíquica e nos fundamos na consciência social do ser evento existencial.

Em Bakhtin tempos para esta consciência a fuga para as manifestações psíquicas e, então, o homem se revela no mundo do ato; da ação.

O ser psíquico não tem nada a ver com a minha vida-ação (exceto quando eu ajo [postupaiu] como um psicólogo teórico). Quando agindo responsável e produtivamente na matemática – trabalhando, por exemplo, em algum teorema – eu posso conceber mas nunca realizar a tentativa de operar com um conceito matemático como se ele fosse uma instância do ser psíquico. O trabalho da ação não se realizará, é claro: a ação vive e se move num mundo que não é um mundo psíquico. (Bakhtin, 1993, p. 29).

E vai além:

O mundo teoricamente conhecido não pode abrir-se de dentro da própria cognição ao ponto de se tornar aberto ao mundo real único. Mas do ato executado (não da sua transição teórica) há um caminho para o seu conteúdo-sentido, que é recebido e incluído do interior daquele ato realmente executado; porque o ato é realmente executado no Ser. (Idem, p. 30).

Ainda sobre a linguagem, podemos também invocar Wittgenstein que faz uma analogia, em duas instâncias entre dois elementos ligados ao mundo da música. Assim temos que:

Que haja uma regra geral por meio da qual o músico pode extrair sinfonia da partitura⁴³, uma por meio da qual se pode derivar a sinfonia dos sulcos do disco e, segundo a primeira regra, derivar novamente a partitura, é precisamente nisso que consiste a semelhança interna dessas configurações, que parecem tão completamente diferentes. E essa regra é a lei da projeção,

⁴³ Conjunto de cinco linhas horizontais, paralelas entre si, e seus espaços, utilizada para a escrita da notação musical.

lei que projeta a sinfonia na linguagem das notas. É a regra de tradução da linguagem do disco gramofônico⁴⁴. (Wittgenstein, 2010, p. 1670).

A forma como Bakhtin aborda a *Polifonia* ao discutir as obras de Dostoiévski sugere, de acordo com Holquist, uma estreita relação entre o crítico e o dramaturgo. É esta a leitura que fazemos sobre a colocação de Michael Holquist:

A relação entre Bakhtin e Dostoiévski foram além dos limites de um crítico com um autor e alçaram o tipo de intimidade que existe entre “grande ideia” do duplo, e Bakhtin, o pensador que devotou sua vida à meditação sobre o papel do outro no *self*, tinham muita coisa em comum. Até no nível da experiência pessoal havia afinidades entre eles. Ambos viram-se presos por crimes políticos, e assim como a sentença de Bakhtin à morte certa em Solóski foi alterada para o exílio no Cazaquistão, do mesmo modo a morte de Dostoiévski por um pelotão de fuzilamento na Praça Semienovski foi comutada para o deserto da Sibéria. Ambos lutaram com os paradoxos mais *outrés* da ortodoxia russa. U e outro procuraram reconciliar uma profunda afeição pela cultura europeia com um ódio pela atomizada da sociedade capitalista. O mais significativo momento à dupla vocalidade de um e de outro ergue-se em *Problemas das Obras de Dostoiévski* que o ensaísta consagrou ao autor de Irmãos Karamazov e que ocupa lugar único entre as obras de Bakhtin. (Clark, 2019, p. 257-8).

E diz mais:

A obra ocupa-se em essência de um problema de estrutura, isto é, os procedimentos formais que permitem a Dostoiévski a cada uma de suas personagens a falar em voz própria com mínimo de interferência dele como autor, cujo efeito é o de criar um novo gênero. Bakhtin chama tal gênero de “romance polifônico”, porque apresenta muitos pontos de vista, muitas vozes, cada qual recebendo do narrador o que lhe é devido. (Idem, p. 258-9).

E completa salientando o ineditismo e o lugar dos romances de Dostoiévski na literatura como marco histórico:

Bakhtin argumenta que essa polifonia apresentada pela crítica dostoiévskiana é testemunha da polifonia existente em Dostoiévski mesmo. Ela constitui não somente a marca distinta de seus romances e de seu feito único na história da literatura, mas também uma brecha para um novo entendimento de como a autoconsciência, ou a consciência *self*, opera na interação humana fora da literatura. Dostoiévski estabelece uma relação única com seus personagens. (Ibidem).

⁴⁴ Primeiro dispositivo, em disco de cera, capaz de armazenar e reproduzir gravações sonoras, mais comumente obras musicais, que evolui até aos discos de vinil.

Questões que envolvem o autor como participante da obra, como elemento externo da visão estética e do conteúdo, são abordadas por Bakhtin em uma perspectiva da arte e outros elementos. Sua discussão gira em torno dos problemas desta temática e suas fronteiras:

O problema deste ou daquele domínio da cultura no seu conjunto – conhecimento, ética, arte – pode ser compreendido como o problema dos limites desse domínio. [...] Neste sentido, podemos falar de um *sistemismo concreto* de cada fenômeno cultural, de cada ato da cultura isolado, de sua *participação autônoma* ou de sua *autonomia participante*. É somente nessa sua sistematização concreta, ou seja, no relacionamento e na orientação direta para a unidade da cultura que o fenômeno deixa de ser um mero fato, simplesmente existente, adquire significação, sentido, transforma-se como que numa mônada que reflete tudo em *si* e que será *refletida* em tudo. (Bakhtin, 2010, p. 29).

Fundando-se em diversos conceitos, Bakhtin, após ir assistir, junto com seu amigo biólogo Iván Kánaev, a palestra do fisiologista russo Ukhtómski, em 1925, confirma deste a afirmação sobre o conceito de cronotopo. Para o fisiologista russo:

Vivemos em um cronotopo [...] Se existem velocidade da luz e corpos, absolutamente sólidos, posso alcançar o passado que se afastar e ver o porvir. Em algum ponto do agora ainda existem acontecimentos passados, que apenas se afastam de nós. E em algum outro ponto já existem acontecimentos futuros, que se aproximam de nós. (Bakhtin, [1975] 2018c, p. 250).

Para Bakhtin, temos uma definição outra, sobre “tempo-espaço”:

Chamaremos de *cronotopo*, (que significa “tempo-espaço”) a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assinaladas na literatura. Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Para nós não importa o seu sentido específico na teoria da relatividade, e o transferimos daí para cá – quase como uma metáfora (quase, mas não inteiramente); importa-nos nesse termo a expressão de inseparabilidade do espaço e do tempo (o tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como uma categoria de conteúdo-forma da literatura (aqui não comentaremos o cronotopo em outros aspectos da cultura. (Idem, p. 11).

Não no mesmo contexto, Hegel apresenta sua compreensão sobre o agora situado no tempo. Assim temos,

O que é indicado é o *agora, este agora, agora*. Mas enquanto é indicado já deixou de ser. O agora é um outro, não o que foi indicado, e vemos que o agora é justamente isto: enquanto é, já não ser mais. O agora tal como nos é indicado,

é um agora que já foi. Esta é a sua verdade e ele não tem a verdade do ser. É contudo verdade que ele já foi. Mas o que foi não é, de fato, uma *essência*. O agora não é, e, no entanto, a questão se colocava em torno do ser. (Hegel, 1999, p. 352).

Ponderando sobre o que percebeu nas obras de Goethe, Bakhtin reafirma o cronotopo como uma nova dimensão do tempo e do espaço, ligado ao conceito de acontecimento.

Neste entendimento podemos trazer a seguinte reflexão de Bakhtin:

Resumamos nossa análise prévia da visão do tempo em Goethe, cujos traços essenciais são: a fusão dos tempos (do passado como o presente), a plenitude e a precisão da visibilidade do tempo no espaço, a inseparabilidade ente o tempo do acontecimento e o lugar concreto de sua realização (*Localitate und Geschichte*), a relação *essencial* visível entre os tempos (o presente e o passado), o caráter criador-ativo do tempo (do passado no presente e do próprio presente), a necessidade que penetra o local, a inclusão do futuro que conclui a plenitude do tempo nas imagens de Goethe. (Bakhtin, [1979] 2018b, p. 244-5).

A visão bakhtiniana a respeito do cronotopo, apercebida nas obras de Goethe, se estendem na direção de uma consideração mais ampla do conceito.

Assim sendo, ele reitera:

Tudo o que foi dito revela aos nossos olhos a natureza cronotópica excepcional da visão e do pensamento de Goethe em todos os campos da sua múltipla atividade. Tudo o que ele viu, não o viu *sub specie aeternitatis* (sob a ótica da eternidade), como o seu mestre Spinoza, mas no tempo e no *poder do tempo*. Contudo, o poder desse tempo é um poder eficaz-criador. Tudo – desde a ideia mais abstrata até o fragmento de uma pedra à beira de um riacho – leva em si a mesma marca do tempo, está saturado de tempo e nele ganha a sua forma e o seu sentido. Por isso tudo é intensivo no mundo de Goethe: nele não há lugares mortos, imóveis, paralisados, não existe fundo imutável, não existe decoração nem ambiente que não participe da ação e da formação (nos acontecimentos). Por outro lado, em todos os momentos essenciais esse tempo está localizado em um espaço concreto, marcado nele; no mundo de Goethe não há acontecimentos, enredos, motivos temporais que sejam indiferentes a um determinado lugar no espaço da realização, que possam realizar-se em toda parte e em lugar algum (os “eternos” enredos e motivos). Todo nesse mundo é *tempo-espaço, cronotopo autêntico*. (Bakhtin, [1979] 2018b, p. 245).

Em uma leitura mais aprofundada desta afirmação, percebe-se a ligação de inseparabilidade, tal qual do tempo-espaço como cronotopo, deste, para o acontecimento. O acontecimento advém do lugar dado pelo cronotopo. Nesta direção temos tempo-espaço/acontecimento em uma mesma dimensão.

Integram o objeto estético todos os valores do mundo, mas com um determinado coeficiente estético: a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser compreendidos no mundo em relação a todos esses valores. O que se conclui não são palavras, nem o material, mas o conjunto amplamente vivenciado do existir; o desígnio artístico constrói o mundo concreto: espacial com o seu centro axiológico – o corpo vivo –, o temporal com o seu centro – a alma – e, por último, o semântico, na unidade concreta mutuamente penetrante de todos. (Bakhtin, [1963] 2018, p. 176).

Essa inseparabilidade entre cronotopo e acontecimento permite que possamos fazer uma extensão teórica, propondo a noção de *acontecimento cronotópico*. No glossário da tradução brasileira de *Problemas da Obra de Dostoiévski*, as tradutoras Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo, no verbete sobre acontecimento, estabelecem a relação entre acontecimento (traduzido como *coexistência*) e polifonia:

Esse termo [acontecimento] é o princípio artístico que organiza a polifonia, enquanto combinação de muitas vontades artísticas. É a categoria fundamental da visão artística de Dostoiévski, enquanto *coexistência* e *interação*. A possibilidade de coexistência simultânea, de estar ao lado ou um contra o outro é uma espécie de critério de seleção do essencial e do não essencial. Em Dostoiévski, a coexistência é o modo de funcionamento da ideologia, em que se encontram de modo simultâneo diferentes vozes e orientações humanas. A ideia é concebida por Dostoiévski por coexistência, diálogo. (Grillo; Vólkova Américo, 2022, p. 353).

Assim, se a coexistência pode ser *simultânea*, há nela uma coocorrência de tempos e espaços, que se (con)fundem. Para além disso, no diálogo temos a dimensão bilateral da palavra, que sempre procede de alguém e se dirige para alguém. Temos, então, uma palavra bifronte, em relação à qual a atitude valorativa dos sujeitos se exerce inescapavelmente. Sobre essa relação interpretativa, Bakhtin pontua:

A interpretação como correlacionamento com outros textos e reapreciação em um novo contexto (no meu, no atual, no futuro). O contexto antecipável do futuro: a sensação de que estou dando um novo passo (saí do lugar). Etapas da interpretação: o ponto de partida - um dado texto, o movimento retrospectivo - contextos do passado, movimento prospectivo - antecipação (e início) do futuro contexto. (Bakhtin, 2011, p. 401).

Portanto, o acontecimento é também cronotópico porque, no fluxo do devir, apresenta essas direções retrospectivas e prospectivas.

3.2.4 Tom

Dentro do campo bakhtiniano o conceito de tom apresenta-se como mais amplo que simplesmente a entonação prosódica. Para Bakhtin, *tom* abrange a marcação que o sujeito faz, na produção dos signos de que participa, de sua presença e de sua consciência. Podemos vislumbrar essa visão na citação abaixo:

O que importa é o *tom*, separado dos elementos fônicos e semânticos da palavra (e de outros signos). Estes determinam a complexa *tonalidade* da nossa consciência, tonalidade que serve de contexto axiológico-emocional na nossa interpretação (plena e centrada nos sentidos) do texto que lemos (ou ouvimos), bem como em uma forma mais complexa e o processo de criação (de geração) do texto. (Bakhtin, [1963] 2018a, p. 403-4).

Na música, *tom* e *tonalidade* têm significados ligeiramente diferentes: o *tom* diz respeito à altura da nota que marca o início da composição (a tônica musical), enquanto que a tonalidade está ligada ao modo da composição (se maior, ou menor). Podemos, portanto, entender que essa tonalidade, sendo uma escolha do sujeito, participa na/da construção da consciência.

No vídeo *Por que o Tema de Missão Impossível é... Impossível?*⁴⁵, pode-se ver um estudo sobre o tema do filme “Missão Impossível”, onde é possível perceber diversas nuances da música e suas formas composicionais. Fugindo ao comum de uma divisão mais tradicional, o autor da música – Danny Elfman – faz uso de uma divisão do compasso em de cinco tempos (5/4) ao logo desta obra. Mais comum são os compassos ente usados são o 2/2, 2/4, 3/4, 6/8 entre outros. Estas últimas são divisões de mais fácil compreensão. Outra curiosidade é que Elfman não usa o recurso da harmonia musical em seu arranjo, isto é, ao invés de combinação sonora entre as vozes, ele faz uma espécie de diálogo entre as vozes mais graves e agudas ao longo da peça. Isto, de acordo com o autor do vídeo, faz com que se crie, aos moldes das composições medievais, de quando ainda não existia a harmonia na música, uma polifonia entre as vozes – sons dos instrumentos – com notas graves e agudas, sugerindo um diálogo entre estas vozes, com perguntas e respostas. Diferentemente do que propõem Bakhtin, esta polifonia obedece uma vontade do autor, o que exclui a “independência” entre vozes e consciências”.

O *tom* desta música é sol menor, tanto nas notas graves, quanto nas notas agudas. E, neste sentido, vale uma observação, sobre este *tom menor*: há uma corrente de pensamento de que os *tons maiores* sugiram alegria, enquanto que, os *tons menores* dão um certo ar de tristeza,

⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PUrC2-0uot0>. Acesso em 03 de julho de 2023.

quando empregados em uma certa composição musical. Ao nosso ver, nem sempre isto acontece. Um dos casos que nos leva a acreditar que não é bem assim vemos em “*Theme from Mission: Impossible*” – música analisada no vídeo – que, embora seu tom seja menor, não se tem a sensação de tristeza ao se ouvir sua execução.

Outro exemplo, sobre o *tom menor* divergir do tom de tristeza está na 9ª sinfonia de Beethoven⁴⁶ ou, “Ode a Alegria” composta em Ré menor, mas como o próprio nome sugere, uma vez que “Ode” é um estilo de composição de poema lírico, sempre em tom alegre e entusiasmado. Também de Beethoven temos a 5ª Sinfonia em Dó menor⁴⁷, embora alguns trechos deem uma certa sensação de tristeza, o que nos parece não é esta a impressão ao longo de toda a peça.

O mesmo acontece com temas em *tom maior* que sugerem tons tristes. Assim é em Estudo em Mi Maior de Chopin⁴⁸ que, embora esteja em um *tom maior*, carrega em si, “Tristesse” e passa um certo ar de melancolia, de tristeza. Outro exemplo vem da apresentação de Glenn Gould do “Concerto nº 5 in E- flat major op. 73 ‘Emperor’ – Parte 2”⁴⁹. O *tom* é *Mi maior*, no entanto, pode-se perceber, inclusive pelas expressões faciais do pianista, uma tristeza, e em certos momentos, expressões de profunda dor.

O que daria para dizer é que a sensação de tristeza e alegria, que se tem ao ouvir uma música, não está diretamente ligada ao fato de a mesma ser escrita em tom menor ou tom maior, ou até mesmo a escolha do andamento, o que pode ser dito é que tais sensações partem do encontro entre a subjetividade do autor/executante e a subjetividade de cada ouvinte. O que pode soar triste para mim, não necessariamente irá soar para o outro.

Uma explicação desse processo pode ser encontrada em uma postagem, no Instagram, do músico Henrique Guedes⁵⁰, a partir da qual podemos compreender como, a composição do acorde de 7ª (exemplificado no tom de dó maior) apresenta um momento em que a tétrade (dó-mi-sol-si), constituinte do acorde pode ser entendida como uma combinação de duas tríades, uma maior (dó-mi-sol) e uma menor (mi-sol-si), o que significa que este acorde de 7ª pode, a seu tempo, dar o tom de tristeza ou de alegria, ou ambos ao mesmo tempo, diferindo, apenas, e tão somente, da absorção de alegria ou de tristeza, decorrente da percepção construída a partir da subjetividade de cada ouvinte.

⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=izt1UrNzRj0> . Acesso em: 03 jul. 2023.

⁴⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UUQIIw_JXhY . Acesso em: 03 jul. 2023.

⁴⁸ Disponível em: <https://youtu.be/ONxrnzhFzD0> . Acesso em: 03 jul. 2023.

⁴⁹ Disponível em: <https://youtu.be/H-t-d-qjBbM> . Acesso em: 03 jul. 2023.

⁵⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CzCTg4Xxhmj/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng>. Acesso em: 05 nov. 2023.

Considerar essas questões é, de fato, ir muito além de simples entonação no sentido prosódico. É o que Garcia aponta, ao analisar o conceito bakhtiniano:

Bajtín concibe la entonación como un fenómeno sonoro pero al mismo tiempo social, al reconocer los aspectos emocionales y volitivos que ésta comporta, pero también como algo mucho más abarcador en un sentido cultural, como la manera particular de hablar de cada pueblo, como el acento distintivo de cada grupo sociocultural, esa sutil musicalidad expresada en cada lengua. En tal sentido, Bajtín afirma la existencia de un fondo entonacional, como un acervo extratextual de sentido del que disponen los miembros de una comunidad de habla. (Garcia, 2009, p. 39)⁵¹.

Assim sendo, se o estado de tristeza não tem reflexos no acento tônico, no que diz respeito ao modo *maior* ou *menor*, na música, o que faz com que este sentimento se aflore? Parece-nos que o este sentimento, de tristeza ou de alegria, é decorrente do andamento da música, ou seja, da velocidade em que a sequência das notas é executada, ou seja, varia de acordo com o ritmo. A ocorrência de um bemol, em uma escala, também é tida como um entristecimento melódico.

De acordo com Volóchinov “O ritmo e outros elementos formais expressam de modo claro certa relação ativa com aquilo que é apresentado: a forma glorifica, lastima ou ridiculariza.” (Volóchinov, 2019, p. 132).

O que se compreende é que a compreensão se dá pela situação do sujeito diante do acontecimento em dado momento do homem no mundo.

Para Volóchinov, discutindo a obra de Dostoiévski, o homem não está isolado no mundo concreto do acontecimento, ele interage com o outro, na integralidade da sua consciência. Neste sentido temos:

O mundo de Dostoiévski é profundamente personalista. Ele percebe e representa todo o pensamento como a posição de um indivíduo. Por isso, mesmo nos limites das consciências isoladas, a série dialética ou antinômica é apenas um aspecto abstrato, entrelaçado de modo inseparável a outros aspectos da consciência integral e concreta. Por meio dessa consciência concreta encarnada, uma série lógica comunga com a unidade da coexistência, representada na voz viva do homem integral. (Bakhtin [1929], 2022, p. 61).

⁵¹ Bakhtin concebe a entonação como um fenômeno sonoro, mas ao mesmo tempo sócia, ao reconhecer os aspectos emocionais e volitivos que esta comporta e também como algo muito mais abrangente em um sentido cultural, como a maneira particular de falar a cada povo, como o acento distintivo de cada grupo sociocultural, essa sutil musicalidade expressa em cada língua. Em tal sentido, Bakhtin afirma a

e
x
i
s
t
ê
ncia de um fundo entonacional, como um acervo extratextual de sentido de que dispõem os membros de uma

3.2.5 Polifonia

No entender de Bakhtin a polifonia, possivelmente, se faz presente nas obras de Dostoiévski de forma a afirmar que:

De fato, os elementos sumamente incompatíveis da matéria em Dostoiévski são distribuídos entre si por vários mundos e várias consciências plenivalentes, são dados não em uma, mas em várias perspectivas equivalentes e plenas; não é a matéria diretamente, mas estes mundos, essas consciências com seus horizontes que as combinam numa unidade superior de segunda ordem, por assim dizer, na unidade do romance polifônico. (Bakhtin [1963], 2018a, p.16).

Porém, Bakhtin também entende a polifonia presente na música, daí dizer que:

Komaróvitch interpreta em termos monológicos, até exclusivamente monológicos, a última unidade fora do enredo do romance de Dostoiévski, embora introduza uma analogia com a polifonia e com a combinação contrapontística de vozes da fuga. (...). Também nesse sentido ele pode ser assemelhado ao todo artístico na música polifônica: as cinco vozes da fuga, que entram em ordem e se desenvolvem na consonância contrapontística lembram a ‘condução das vozes no romance de Dostoiévski. (Bakhtin [1963], 2018a, p. 22-23).

É importante levar-se em consideração que essa visão de relação entre vozes e consciências de maneira inter-relacionada também ocorre na visão de outros membros do Círculo. Iván Sollertinski, músico e crítico musical, ao discutir a obra sinfônica de Beethoven, trabalha com uma perspectiva parecida com a da polifonia bakhtiniana:

Esse tipo de sinfonismo pode, antes de tudo, ser definido como um sinfonismo construído sobre uma reflexão objetiva e generalizada da realidade e dos processos de luta que ocorrem nessa realidade; como um sinfonismo dramático, porque o drama é um processo, uma ação em que não há uma, mas várias consciências e vontades humanas entrando em luta entre si; portanto – como um sinfonismo polipessoal [...], “multipessoa”. Em suma, o sinfonismo do tipo Beethoven procede não de um princípio monológico, mas de um princípio dialógico, do princípio da multiplicidade de consciências, da multiplicidade de ideias e vontades opostas, da afirmação – em contraste com o princípio monológico – do princípio do “eu alheio”. (Aliás, esse tema do “eu alienígena” na dramaturgia Sinfônica de Beethoven poderia ser objeto de um interessante estudo no campo dos problemas filosóficos da criatividade de Beethoven e mostraria, por exemplo, a diferença entre o pensamento de

Beethoven e outros ramos do idealismo filosófico clássico alemão, por exemplo, de Fichte.). (Sollertinski, 1963, p. XX).⁵²

Pode-se perceber que Sollertinski apoia-se numa perspectiva dialógica. Mais importante ainda: tal como Bakhtin, Sollertinski baseia-se numa concepção de diálogo como tensão. Bakhtin, em *Apontamentos de 1970-1971*, diz que “para cada indivíduo, todas as palavras se dividem nas suas próprias palavras e nas do outro, mas as fronteiras entre elas podem confundir-se, e nessas fronteiras desenvolve-se uma tensa luta⁵³ dialógica”. (Bakhtin, 2018b [1979], p. 379-380).

Sollertinski menciona que várias consciências e vontades lutam entre si. Isso reforça, também, a ligação inevitável entre o diálogo, a consciência e essa perspectiva de independência entre essas consciências.

Outra abstração relevante para o desenvolvimento desta pesquisa é o conceito de *Excedente da visão estética*, no qual Bakhtin ([1979] 2018b), em *A forma espacial da personagem*, apresenta a visão do eu exterior, para um entendimento da *Exotopia* ou *Extralocalização*.

Assim, observamos que:

Quando contemplo no todo do homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar - a cabeça, o rosto, e sua expressão -, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. (Bakhtin, [1979] 2018b, p. 23).

Nesse sentido percebe-se que o sujeito se coloca em um lugar para fora de si e, assim, o contemple no seu todo. Considera-se que a *Exotopia* parte do princípio da concepção de um lugar exterior percebido pelo desdobramento de olhares. É o ver-se fora do seu interior, ou ainda,

⁵²Словом, симфонизм бетховенского типа исходит не из монологического, а из диалогического принципа, из принципа множественности сознаний, множественности противоборствующих идей и воли, из утверждения — в противоположность монологическому началу — принципа «чужого я». (Кстати, эта тема «чужого я» в симфонической драматургии Бетховена могла бы быть предметом интересного исследования в области философской проблематики бетховенского творчества и показала бы, к примеру, отличие бетховенского мышления от иных ответвлений классического германского философского идеализма, например от Фихте.) (СОЛЛЕРТИНСКИЙ, 1963, p. 338) Tradução de Marco Antonio VILLARTA-NEDER).

⁵³ A palavra em russo é *borbá*, que alude a uma luta física.

Extralocalização é a perspectiva que o outro tem de mim, que jamais será a que tenho de mim mesmo. A interpretação que o outro tem de mim está calcada apenas na sua visão do meu exterior. Isto permite dizer que somente eu tenho como perceber o todo de mim; ver-me do meu interior e perceber me pelo meu exterior. Essa percepção vem da consciência.

Bakhtin trabalha a consciência, como território social, lugar que ele concebe também à memória. Tal consideração dá ao sujeito a possibilidade de assumir as memórias como sendo suas, desde a origem, de forma que, pelos enunciados, ele manifesta a representação que tem de seu lugar no mundo, no diálogo com o outro. Pelo devir, porque tudo é movimento, nada está definitivamente acabado. O enunciado sempre suscita outro enunciado. Uma memória suscita outra memória. A linguagem está sempre em movimento. Tudo na vida é irrepetível. Pela interação dialógica, de forma que:

Eu tomo consciência (*memória*) de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro. Os atos mais importantes, que constituem a autoconsciência, são determinados pela relação com outra consciência (como o tu). (Bakhtin, [1979] 2018b, p. 341).

Para este trabalho a consciência é um elemento de suma importância, uma vez que a Polifonia bakhtiniana só se concebe com a mesma necessidade de sua manifestação que a das vozes, ou seja, necessariamente acontecem “vozes e consciências”, em um mesmo evento.

Chamamos à compreensão que, neste entendimento, não é esta uma consciência psíquica tal qual propõem Descartes, Lacan, Freud, mas uma consciência mais discursiva, por assim dizer.⁵⁴

Ao trazer à baila uma discussão sobre a *intencionalidade* – como uma nova ideia filosófica, – Husserl, mesmo não trazendo uma descrição mais precisa dela, corrobora a consciência como transcendência; é liberdade.

⁵⁴ Na história da filosofia, esse momento propriamente metafísico será interpretado progressivamente numa ótica cada vez mais psicológica: o Cogito torna-se então sinônimo de consciência e encontra-se no fundamento de certas tendências da pesquisa psicológica. Husserl separará o Cogito cartesiano de sua historicidade (o indivíduo cartesiano só existindo de fato afirma conscientemente seu pensamento) para, de um lado, vincular necessariamente sua qualidade de estado de consciência ao que visa (o cogitum) pela intencionalidade e, por outro, permitir ao indivíduo que cogita de se captar como eu puro ou “transcendental”, integralmente idêntico a seu ato próprio: assim atinge-se “o universo da consciência puramente como tal” o fenômeno universal do mundo existindo para mim” (Posfácio das Ideias) – o eu puro e o mundo constituindo-se correlativamente. (Durozoi, 1942, p. 87 – 88).

“Husserl acredita poder ir além e superar a dualidade do que é e do que parece. Para ele, com efeito, *ser*. no pleno sentido da palavra, é ter um sentido”. Com efeito, sentido, para ele, está diretamente ligado à consciência.

Assim sendo, “A consciência é o que dá um sentido. Não é apenas aquilo pelo que o ser é conhecido, mas aquilo que o ser é”. (Garaudy, 1966, p. 28).

Segundo o filósofo alemão, a consciência só tem como sentido ser um todo, uma somatória. Nisto está o seu sentido.

O todo é algo mais que a adição das partes que o constituem. A consciência e os fenômenos que lhe concernem podem descrever-se, mas não analisar-se. Porque, só existe *acontecimento* para uma consciência que reúne, que relaciona, que percebe vários fenômenos na unidade de um todo. (Garaudy, 1966, p. 28). (Grifo nosso).

Na tentativa de fugir a um mundo existente, *em si* tem apoio na ideia de uma *redução fenomenológica*.

Logo,

A *redução fenomenológica* é o colocar entre parênteses o mundo dos objetos e do fluxo das impressões psicológicas, simultaneamente. Afasta toda transcendência: a de uma natureza *em si*, e a de um mundo interior que teria as mesmas características de passividade, que me seria igualmente estranho”. (Garaudy, 1966, p. 28).

Percebe-se uma compreensão do ser-evento. Ser para o outro. O verbo se finca em uma tradição fenomenológica. Só há revelação para uma consciência. No caso, para a consciência do outro. Sou porque coexistio; aconteço, junto com o outro (*sobytie*). Mas há uma questão interessante: não sou passivo em relação ao outro. Eu ME revelo ao outro. Isso nos mostra o caráter ativo do ato do sujeito. Ao mesmo tempo, é um ato de se apresentar para o outro através do ato revelador de si para o outro. O eu que pratica a dúvida, só pode fazê-lo em relação a outra consciência.

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (Bakhtin, [1979] 2018b, p. 348).

De acordo com Villarta-Neder (2019) *sobytye* está diretamente ligada ao acontecimento; no acontecimento produzido pela coexistência com um fazer conjuntamente:

Há uma palavra em russo, событие (sobytie), que pode ser traduzida tanto por acontecimento, quanto por evento. Ainda utilizada cotidianamente na Rússia, foi usada pelos autores do Círculo, especialmente, por Mikhail Bakhtin, principalmente em Para uma filosofia do Ato Responsável (142 vezes) e em Estética da Criação Verbal (310 vezes). (Villarta-Neder, 2019, p. 32).

Esta compreensão se amplia pelo sentido produzido, pelo pesquisador, ao complementar sua explanação:

Essa palavra apresenta uma particularidade, que tem que ser levada em consideração na tradução. É derivada da palavra бытие (bytie - ser, existência), precedida pelo morfema co (procedência, estar junto, vir de fora para o centro). Событие remete a algo que ocorre no mundo, mas enfatizando a vivência conjunta desse evento, a um fazer junto. (Idem, p. 32-33).

Este “fazer junto” no remete ao *devir*, onde o *Sujeito* é o *Ser* da consciência intersubjetiva, ou seja, ser/existindo. É assim que “o evento em processo pode ser claro e distinto, em todos os seus constituintes, para um participante do ato ou ação que ele mesmo desempenha”. (Bakhtin, 1993 [1986], p. 48).

Para Heráclito tudo está em movimento; tudo flui; nada permanece a mesma coisa. Tudo advém do devir. Segundo ele, nisto está a síntese do mundo. O devir, o vir-a-ser, é a gênese da realidade. Isto apresenta uma lei fixa e universal: o Logos. “O ser não é mais do que o não-ser, nem menos” (Heráclito, 2012, p. 98).

Schopenhauer afirma que “O mundo é a minha representação. [...] Tudo o que o mundo encerra ou pode encerrar está nesta dependência necessária perante o sujeito, e apenas para o Sujeito. O mundo é, portanto, representação. (2014, p. 9).

O acontecimento está diretamente ligado ao cronotopo, pela extralocalização; deste olhar para o exterior que faz do sujeito um ser por inteiro, na alteridade. Nesse sentido, a cada deslocamento no espaço/tempo é que ele vai se (re) constituindo; (re) significando. Este é um movimento elíptico, dando a impressão de retorno ao mesmo ponto, mas, na verdade em um outro lugar temporal.

Mesmo que eu conheça inteiramente uma dada pessoa, e também conheça a mim mesmo, eu ainda tenho de captar a verdade de nossa inter-relação, a verdade do *acontecimento* único e unitário que nos liga e do qual nós somos

participantes. (Bakhtin, 2010, p. 35, tradução e adaptação de Villarta-Neder, 2021).

Ver-se no seu exterior é pôr-se na sua consciência. Constituir-se em um tempo/espço em devir. O enunciado se dá no tom emocional-volitivo no acontecimento. Ele é irrepitível, por não ser possível a repetição do acontecimento. Cada momento é único e singular: “É um movimento responsavelmente consciente, que transforma a possibilidade na atualidade de uma ação realizada (uma ação de pensar, sentir, desejar, etc.” (Bakhtin, [1979] 2018b, p. 54).

De igual modo ela também é irrepreável. A memória não é dada como acabada, mas, em movimentação. O sujeito é também constituído por suas memórias. Da visão do seu todo; do seu interior e do seu exterior. A memória que ele tem de si difere da que ele tem do outro. Desta forma, para Bakhtin, o sujeito diferencia a visão que o sujeito tem de si e do outro. Assim temos que:

A memória sobre o outro e sua vida difere radicalmente da contemplação de minha própria vida: a memória vê a vida e seu conteúdo de modo diferente, e só ela é esteticamente produtiva (o elemento de conteúdo pode, evidentemente, proporcionar a observação e a lembrança de minha própria vida, mas não o ativismo que lhe dá forma e acabamento). (Bakhtin, [1979] 2018b, p. 98).

Temos a consciência “Como “dado imediato”, a consciência, cuja etimologia latina sugere a ideia de conhecimento, define, antes de mais nada, a presença vivida do indivíduo em si mesmo e com relação ao mundo”. (Durozoi, 1996, p. 103).

Volóchinov em seu livro *Marxismo e filosofia da linguagem* ([1929] 2018) chama nossa atenção para a necessidade do reconhecimento de como “*A consciência individual é um fato social e ideológico*”, sem o qual “a psicologia e a ciência das ideologias não poderão ser construídas de modo objetivo” (p. 97).

E ainda completa: “Uma definição objetiva do que é a consciência só pode ser sociológico. [...] A consciência se forma e se realiza no material sógnico criado no processo da comunicação social de uma coletividade organizada”. (Idem)

É nesta compreensão que buscamos trazer à baila nas discussões sobre a presença da polifonia, na qual múltiplas vozes e consciências estejam presentes em conformidade com o conceito bakhtiniano.

4 ANÁLISE DO CORPUS

4.1 Apontamentos metodológicos

Neste seguimento, apresentaremos a fundamentação metodológica que nortearam a pesquisa. A inquietação que despertou para o interesse das discussões sobre a polifonia bakhtiniana veio da minha vivência no campo da música, por entender que, durante o que passamos a chamar de pré-ensaio (momentos antes do início dos ensaios), onde, de forma aleatória o músico executa seu instrumento como forma de aquecer, tanto a si, quanto o seu instrumento. A forma livre de aquecimento trouxe a entendimento de que há, no pré-ensaio, a manifestação de vozes e consciências independentes, equipolentes e imiscíveis. Entendendo como este acontecimento responde e suscita outro enunciado, de forma que, como terceiro, participo do projeto de dizer, ouvir, fazer que se manifesta no pré-ensaio.

Como *corpus* para esta pesquisa, que se caracteriza como uma pesquisa qualitativa, analítico-descritivo-interpretativa, utilizamos de uma publicação na rede social Facebook, da Corporação Musical Euterpe Operária de Lavras, em dois momentos de pré-ensaio. Desde a chegada dos músicos no recinto da banda, de sua participação do momento que antecede o ensaio – como um terceiro vejo a interação dialético-dialógica recheado por diversas linguagens, verbais e musicais, que propiciam a constituição dos enunciados – até ao momento em que o maestro assume o comando das ações dando início ao ensaio.

Quanto ao porquê de uma metodologia e não método, nos pautamos na diferenciação apresentada por Geraldi (2016), ou como bem apresenta Nascimento, a maneira como ele “distingue método e metodologia ao explicar que o primeiro se trata de um conjunto de regras e princípios a partir do qual o pesquisador segue um caminho predefinido para chegar a um resultado já esperado, enquanto a segunda se trata de uma forma particular de ordenar o que ainda se revela desordenado, somada à curiosidade e à singularidade do pesquisador”. (Nascimento, 2021, p.82).

Nossa maior dificuldade, enquanto pesquisador, foi a de não ter encontrado outros trabalhos que abordassem a polifonia bakhtiniana, não baseados nos romances de Dostoiévski, mas uma discussão onde a proposta é apresentar o conceito no campo da música. Quais os enunciados, como réplicas, são estabelecidos nesta seara.

Necessário se faz trazer à baila um fundamento significativo do enunciado que se situa em um antes (retrospectivo) e se movimenta na direção de um depois (prospectivo), como uma condição fundante que marca sua função na metodologia. O enunciado exige esta localização nos três momentos, do antes e do depois. A exigência desse movimento é essencial para a compreensão da realização do diálogo. É esta a proposta bakhtiniana do enunciado como elo

da comunicação humana. É ele, o enunciado, que gera o fio condutor da interação entre os sujeitos do diálogo.

Com relação a este cotejo, o que se tem é: “Dar contextos a um texto é cotejá-lo com outros textos, recuperando parcialmente a cadeia infinita de enunciados a que o texto responde, a que se contrapõe, com quem concorda, com quem polemiza, que vozes estão aí sem que se explicitem porque houve esquecimento da origem” (Geraldi, 2012, p. 33).

E o autor vai além:

Cada novo aspecto do sentido do passado resulta da adição no presente de uma informação antes não disponível. A referência à intrepidez no conhecimento faz abandonar qualquer imagem da segurança de um método. E mais, “a resignação do cognoscente; a reverência” são atitudes daqueles que sabem que a verdade do passado jamais receberá um carimbo de “causa finita”. (Idem, p. 26).

Porque, para a produção de sentidos, não há como se interromper a inteireza do enunciado; extraí-lo do seu todo. Necessário se faz a sua conclusibilidade. Só assim há a interação dialético-dialógica entre enunciados, na conversação. Na réplica do enunciado finca-se, também, o seu sentido, dado que,

Aceitar que o comentário tem um papel é admitir que a interpretação pode conter juízo de valor, entonação avaliativa, não é neutra e nem pretende ser [...] porque de um lado pretende dizer o que já está lá no texto comentado e, portanto, o repete; sobretudo controla os discursos porque o comentário lhes fixa os sentidos, aqueles que, a partir da autoridade do comentador, passam a ser sempre atribuídos ao texto comentado. (Ibidem, p. 29).

Com nossa maneira de entender esta questão, Bakhtin corrobora da seguinte forma:

Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo. [...]. É impossível alguém definir sua posição sem correlaciona-la com outras posições. Por isso, cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva. (Bakhtin, [1979] 2018b, p. 297).

Fundamentamos a ideia de que nossa pesquisa é uma pesquisa dialético-discursiva o fato de que os enunciados advêm de sujeitos da interação com o outro, nos mais diversos acontecimentos do seu vivenciamento do/no mundo. Assim é que: “A realidade efetiva da

linguagem não é o sistema abstrato de formas linguísticas nem o enunciado monológico isolado, tampouco o ato psicofisiológico de sua realização, mas o acontecimento social na interação discursiva que ocorre por meio de um ou de vários enunciados” (Volóchinov, 2017, p. 218-219).

De igual modo, reforça Bakhtin:

Portanto, o enunciado, seu estilo e sua composição são determinados pelo elemento semântico-objetual e por seu elemento expressivo, isto é, pela relação valorativa do falante com o elemento semântico-objetual do enunciado. [...] O falante com sua visão do mundo, seus juízos de valor e emoções, por um lado, e o objeto de seu discurso e o sistema da língua (dos recursos linguísticos), por outro – eis tudo o que determina o enunciado, o seu estilo e sua composição. É esta a concepção dominante. (Idem, p. 296).

Fomos buscar em outros filósofos e autores, fora do Círculo, tais como: Hegel, Husserl, Safranski, Garaudy, Heidegger, entre outros, como forma de estabelecermos um diálogo entre as outras correntes filosóficas, com o intuito de contemplar a proposta da manifestação da Polifonia bakhtiniana considerando uma linguagem dialético-dialógica, onde o enunciado pode ser visto como uma interação social, traçando um elo entre as correntes enunciativas da linguagem verbal e a linguagem concernente ao campo da música.

Definidos estes fundamentos, estruturamos nossa pesquisa em capítulos, sendo o primeiro com parte da teoria da música e dos sons. Em seguida, apresentamos o referencial teórico, no qual, baseamos nossas discussões, ancorado no *corpus* que norteou nosso trabalho. Com esta análise procuramos atender o que foi proposto como objetivos geral e específicos, conforme consta na introdução.

Ainda, como complementação do trabalho, apresentamos três anexos, ou seja, Anexo A: Elementos da teoria musical e do som; Anexo B: breve apresentação dos instrumentos que compõem uma orquestra e uma animação que apresenta os sons e a distribuição dos músicos na organização do corpo orquestral. Já, no Anexo C, uma apresentação do Círculo de Bakhtin, dos seus componentes e trajetória de suas vidas

Como considerações finais, uma exposição de nosso entendimento de como, considerando todos os pressupostos bakhtinianos de polifonia, este conceito se apresenta no pré-ensaio da Corporação Euterpe Operária.

4.2 Corporação Musical *EUTERPE Operária*: caracterização e história

A Corporação Musical Euterpe Operária de Lavras, que é o *corpus* de pesquisa nesta pesquisa, foi fundada em 24 de setembro 1910⁵⁵ pelo professor e educador José Luiz de Mesquita, influente no seu tempo, teve participação relevante em diversas áreas da cultura lavrense. Começou como escola de música e, mais tarde, formou sua banda. É em sua sede própria que se prepara para suas apresentações.

Tão logo o aluno começa a dominar o instrumento (os primeiros contatos são feitos de modo isolado do grupo), ele já começa a perceber os sons e as notas correspondentes a eles, passando a integrar o corpo da banda. Passa a receber os primeiros movimentos de regência e compreensão de seu lugar no grupo. Já começa a reconhecer outros sons, mais pelo timbre, diferenciando cada tipo de instrumento. Aprende a importância do aquecimento do instrumento para uma reprodução do som mais próxima do som mais próximo da sua tonalidade. É neste desenvolvimento que ele, e todo o grupo inicia o pré-ensaio. Ele se torna consciente de seu lugar no grupo; da necessidade de seguir as normas que são estabelecidas pela teoria musical.

Em contato com a atual diretoria da Corporação Euterpe Operária de Lavras, recebemos a informação de que não há mais detalhes sobre a entidade. Ficou entendido que, por ocasião do seu último aniversário, teve início a produção de um documentário onde integrantes e ex-integrantes da Corporação irão participar com depoimentos e algumas imagens das diversas épocas de suas participações.

Não houve, junto a qualquer órgão público, algo mais, como novos materiais, com os quais pudéssemos acrescentar às informações já dispostas neste nosso trabalho.

4.3 Análise do *Corpus*

Neste tópico faremos uma discussão sobre o *corpus*, apontando a sua contribuição para o entendimento de como os conceitos apresentados neste trabalho trazem embasamento para que possamos cumprir com o que temos como objetivos, geral e específicos, conforme consta na nossa introdução. São eles:

- a) como as consciências se constroem enquanto acontecimento intersubjetivo;
- b) como os enunciados, enquanto réplicas de dizer, fazer e compreender, participam da construção das vozes e consciências em condição de polifonia;

⁵⁵ Disponível em: <http://www.ipatrimonio.org/lavras-banda-euterpe-operaria/#!/map=38329&loc=-21.231582171693848,-44.944210052490234,14> . Acesso: 07 jul. 2022.

c) como os sujeitos músicos se constituem intersubjetivamente pela entonação com que marcam seus lugares no mundo.

Discutiremos, também, como os conceitos de *sujeito*, *enunciado*, *cronotopo* e *acontecimento* são essenciais para que haja polifonia em um pré-ensaio de orquestra (ou em qualquer conjunto de vozes e consciências plenivalentes, equipolentes, imiscíveis e independentes estão presentes neste acontecimento).

Embora possa dar a entender, pela ênfase dada à Corporação Musical Euterpe Operária de Lavras, o pré-ensaio é uma prática comum em todas as preparações para apresentações de eventos artísticos. Estes eventos vão para além do campo da música, mas é neste aspecto que iremos nos fundamentar para a conclusão da nossa dissertação de mestrado.

O agora, agora, para o músico é como se a partitura fosse um carrossel, quando ele está em um ponto (executando uma nota musical), já vê o ponto seguinte (lê a próxima nota), mas há trechos que ele faz movimentos na música o que seria impossível, no mesmo sentido e tempo, fazer no carrossel. Em uma peça musical há um movimento de retomada com repetição, de forma que o agora se liga ao passado, mas este, então, é o seu agora que é futuro. Neste sentido, no carrossel é impossível de acontecer no mesmo espaço/tempo. É possível dizer que a execução de cada nota musical, dentro de uma obra é um acontecimento.

O instrumento é a extensão do corpo do músico, ou seja, é a sua voz. Alguns instrumentos, os de cordas, permitem que o músico use a sua própria voz, e faça com que haja, grosso modo, um dueto entre a voz do músico e a do instrumento, harmônica e metodicamente. O piano é, principalmente, o que melhor proporciona esta possibilidade, uma vez que nele é possível que se tenha a melodia e a harmonia (o acompanhamento) no/ao mesmo tempo.

Isto faz com que, para uma melhor qualidade sonora, músico e instrumento estejam devidamente aquecidos.

Sobre a nota musical ser um acontecimento, tem como entendimento que: a composição musical é dividida em compassos, e, por sua vez, o compasso é dividido em tempos, logo, uma nota musical está em um compasso e em um determinado tempo deste compasso. Tempo/espaço igual a acontecimento.

Um músico mais cuidadoso necessariamente precisa fazer um bom aquecimento. Entre os profissionais isto é rotina obrigatória. O aquecimento não é uma prática exclusiva do mundo da música, esta prática se estende para outras atividades ligadas às artes e ao mundo dos esportes.

Neste sentido, no pré-ensaio, conforme trouxemos e discutiremos em seguida, o que se ouve são vozes e consciência em polifonia. Cada músico executa como e qual nota tocar, por sua própria escolha, o que significa que tem consciência do porquê e como está tocando essas

ou aquelas notas, nesse ou naquele tempo (do compasso e do momento do pré-ensaio). São vozes e consciências independentes, equipolentes, imiscíveis: vozes em Polifonia.

Trouxemos para esta análise, como dissemos na introdução, dois vídeos publicados na página da Corporação Euterpe Operária, no Facebook, com os quais procuraremos demonstrar a presença da Polifonia conforme as premissas de Bakhtin.

A filmagem que será utilizada para nosso embasamento, nesta dissertação, apresenta a *Corporação Musical Euterpe Operária* de Lavras – MG, em um dia de ensaio, em sua sede, em um momento descrito pela legenda como de “aquecimento dos músicos” e que consideramos ser o pré-ensaio, como acontecimento. Nele a Polifonia proposta por Bakhtin, ao nosso entendimento, está presente, tanto nas vozes (sons dos instrumentos) e dos integrantes) quanto na consciência individual dos participantes do grupo.

Podemos relacionar essa questão com o que diz Bezerra:

Antes de Bakhtin, a crítica literária debruçara-se mais amiúde sobre o caráter ideológico do russo. A transitoriedade desse enfoque, no entanto, peculiaridades estruturais mais profundas da visão artística de Dostoiévski, que Bakhtin desvenda. Para ele, "a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. (Bezerra, Paulo, 2018a, PPD – Contracapa).

O que Bakhtin nos aponta como um acontecimento polifônico é o que compreende

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes * constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência uma do autor, se desenvolve em seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes * e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. (Bakhtin, [1963] 2018a, p. 4 - 5)⁵⁶.

Nossa proposta não se detém na literatura, que é o enfoque de Bakhtin na citação acima, mas entendemos que é possível manter os mesmos princípios da ideia de polifonia, observada no campo da música entendida como outra atividade da vida humana.

⁵⁶ Pode ser elucidativo fazer o correlacionamento com outra tradução: A multiplicidade da consciência e de vozes independentes e não confluentes, não fundidas, polifonia autêntica de vozes, [cada uma e todas] com pleno valor, mostra efetivamente a particularidade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a grande quantidade de caracteres e destinos no mundo uno objetivo, que à luz da consciência una do autor se desdobra em suas obras, mais precisamente a pluralidade da consciência com direitos iguais, com seus mundos aqui combinados, que conserva a própria não confluência, sua não fusão, em uma certa unidade do *acontecimento*. (Tradução para fins acadêmicos e didáticos – Villarta-Neder, 2015).

Bakhtin dedica boa parte de sua discussão conceitual a questões ligadas à estética, principalmente, no que se refere à literatura. Isso ocorre com mais intensidade a partir de sua volta do exílio em Kustenai, no Casaquistão, em 1939, quando já não ocorrem os Círculos, já que muitos membros morreram e os que sobreviveram estão distantes uns dos outros. Mas esse interesse pelas questões literárias já se manifesta em 1929, com a publicação de *Problemas da Obra de Dostoiévski*. Nessa obra, o filósofo russo dá o devido lugar de destaque à literatura ao propor o conceito de polifonia, na poética de Dostoievski, criando, de certa forma, a ideia do Romance polifônico.

No contexto da cultura popular lusitano-brasileira, podemos pensar no contexto medieval. Em *História da Literatura Portuguesa*, os autores Antônio José Saraiva e Óscar Lopes traçam uma trajetória da ligação entre a Literatura e a Música, afirmando que:

Ao lado da literatura escrita, tem uma grande importância na Idade Média a cultura oral, cujos agentes são os jograis-recitadores, cantores e músicos ambulantes que divulgavam nas feiras, castelos e cidades um repertório musical e literário estimulado diretamente pelos ouvintes. (Saraiva; Lopes, s.d., p. 35-6).

Esta espécie de correlação encontra abrigo na, também, na ideia proposta pelos autores, quando apontam para o entendimento de uma literatura, por assim dizer, originária:

Quase todas as literaturas se iniciam por obras em verso. [...] Não é difícil explicar esse facto: nas civilizações do passado, a mais corrente forma de comunicação e de transmissão da obra literária não é a escrita, mas sim a oral. Antes de se fixarem no bronze, na pedra, no papiro, no papel ou no pergaminho, as histórias, as narrativas, e até os códigos morais e jurídicos gravavam-se na memória dos ouvintes; (Saraiva; Lopes, s.d., p. 41).

Para tanto, são dadas uma data de início desse movimento, ou seja,

Os mais antigos textos literários em língua portuguesa são composições em verso coligidos e cancioneros de fins do século XIII e do século XIV, algumas das quais remontarão a fins do século XII. (Saraiva; Lopes, s.d., p. 41-42).

O que se percebe, a partir desta afirmação, é a forma literária desenvolvida e amplamente utilizada para a divulgação de obras surgem com os trovadores, e os *Cancioneiros*, como vimos, já no século XII, ou *coletâneas*, sendo o mais antigo cancionero que se tem conhecimento João Soares de Paiva, nascido em 1141.

O que se tem sobre os *Cancioneiros* ou *coletâneas* é nos trazido em *História da Literatura Portuguesa* é o que, como entendemos, como se segue:

Conhecem-se três *Cancioneiros* ou *coletâneas*, aliás estreitamente aparelhadas entre si, de poemas de autores diversos em língua galego-portuguesa. O mais antigo, o *Cancioneiro da ajuda*, foi provavelmente compilado ou copiado na corte portuguesa em fins do século XIII. Os outros dois, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (antigo Colocci-Brancutti) e o *Cancioneiro da Vaticana* são apógrafos, ou cópias realizadas em Itália no século XVI sobre originais que datam provavelmente do século XIV. (Saraiva; Lopes, s.d., p. 42).

Com a exclusão, apenas como exemplo, da vasta obra do rei D. Dinis, mantendo tão somente composições que antecedem a esse rei, com isto ficando de fora as *cantigas de amigo* e as de *escárnio e maldizer*, o *Cancioneiro da Ajuda* é considerado o menos completo.

Assim que o que se vê é a forte ligação entre as mais diversas artes, mais destacadamente, entre poesia e a música, com estreitos laços existenciais entre ambos, ao ponto de a construção poética, considerando a grande diferença da história das *cantigas de amor e de amigo*, uma vez que esta última apresenta uma estrutura rítmica, na qual, a unidade “não é a estrofe, mas o par de estrofes, ou, mais precisamente, o par de dísticos, dentro do *qual ambos querem dizer o mesmo, diferindo só, ou quase só, as palavras* da rima, que são de vogal tônica” (p. 45).

Tal forma de construção poética é onde “o último verso de cada estrofe é o primeiro verso da estrofe correspondente no par seguinte”. (idem).

Há uma estrutura chamada de refrão, que consiste, para a teoria musical, de um padrão da repetição de instrumentos ou de vozes, em formas musicais menos complexas, isto leva ao evoluir para o *paralelismo*.

Estas características e indícios levam-nos a uma fase da história da poesia em que o poema não passa de um esboço, uma letra para musicar, sem autonomia em relação ao canto e à dança. De resto, o próprio nome de *cantigas* é a este respeito muito elucidativo (idem, p. 47).

O ambiente social das apresentações públicas das obras literárias da época, vai de encontro ao que propõe Bakhtin, considerando a linguagem como a interação entre sujeitos participantes do diálogo.

Tal estratificação da poesia do *Cancioneiros*, em diversas camadas correspondentes a meios sociais e a épocas diferentes, é naturalmente interferidas por factores vários, como influências recíprocas e contactos dos diversos meios sociais. Assim é que vemos assinadas por nomes da alta nobreza

cantigas de tipo primitivo, de ambiente flagrantemente popular e vazadas no paralelismo puro – caso de numerosas composições de D. Dinis, grande apreciador da ‘poesia folclórica. (Esta parece ter sido resposta em moda da sua época, depois de passada uma fase em que prevaleceu na corte um gosto mais acentuadamente provençalizante.) (p. 49).

Nossa proposta de análise não se dá no ambiente, reconhecidamente elaborado da obra de Dostoievski, mas em um acontecimento, por assim dizer, aparentemente caótico, fora da literatura, ou seja, no campo da música, mais exatamente no pré-ensaio da Corporação Musical da Banda Euterpe Operária.

Essa aparente caoticidade se deve, acreditamos, ao fato de, até o que nos foi possível pesquisar, não haver nenhum relato de como surgiu o acontecimento que ora chamamos de pré-ensaio, o que sugere algo vindo ao acaso e que se perpetuou. Isto difere, totalmente, de uma obra literária tão complexa e cuidadosa como a obra de Dostoievski, na qual, como já dissemos, Bakhtin se apoia para criar o conceito de polifonia. Assim, é neste ambiente que apoiamos nossa discussão sobre a presença da polifonia bakhtiniana.

Vale salientar que para que seja possível perceber a presença da polifonia, necessário se faz atentar não só para as imagens, mas, e necessariamente para os sons dos instrumentos. Estes são as vozes e consciências dos que participam do acontecimento pré-ensaio.

Por ser uma proposta de compreensão verbal e discursiva de um *enunciado* que pode proporcionar uma leitura mais ampla daquilo que seria a princípio uma visão crítica-social baseada, tão somente, nas palavras, posto que leva em conta a compreensão de outras semioses que compõem uma obra musical, como a vista no vídeo, quais sejam: as imagens, os sons reproduzidos, a interação entre os sujeitos participantes da peça apresentada ao público, entre outras linguagens não-verbais.

Embora não constitua o recorte do trabalho, a abordagem sobre as semioses pode ajudar na compreensão do acontecimento polifônico, por entendermos que não seria possível discutir estas questões sem levar em consideração outras materialidades.

Um ensaio propriamente dito tem seu início com a condução do maestro desde a afinação dos instrumentos, do próprio corpo que irá se apresentar ao público, momento este o que encerra todo o trajeto preparatório.

No pré-ensaio, cada participante tem a sua participação independente de alguém que determine qual nota a tocar, nem a duração delas. Cada um, participa do todo, de forma livre (independente), consciente de si e dos demais participantes, sendo possível se perceber cada um, em separado, sem que um se sobressaia ao outro, uma vez que não estão inseridos em uma

execução de uma partitura, onde cada um exerça seu papel conforme o que foi escrito pelo compositor da obra musical e regido pelo maestro.

A polifonia se manifesta nas vozes e consciências de cada e todos os participantes no primeiro do acontecimento de uma apresentação pública de um grupo musical.

Neste sentido, concordamos com Bakhtin ao afirmar que:

O que se conclui não são palavras, nem material, mas o conjunto amplamente vivenciado do existir; o desígnio artístico constrói o mundo concreto: o espacial com o seu centro axiológico⁵⁷ – o corpo vivo – o temporal com seu centro – a alma – e, por último, o semântico, na unidade concreta mutuamente penetrante de todos”. (Bakhtin, [1979] 2018b, p. 176).

Para o pré-ensaio não há um autor, nem tão pouco uma composição. A execução segue de acordo com as vontades individuais⁵⁸ dos músicos. Ora, “o autor cria, mas vê sua criação apenas no objeto que ele enforma, isto é, vê dessa criação apenas o produto em formação e não o processo interno psicologicamente determinado”. (Bakhtin, [1979] 2018b, p. 5).

Trouxemos para esta análise, como dissemos na introdução, dois vídeos, com os quais procuraremos demonstrar a presença da Polifonia conforme as premissas de Bakhtin.

Neste vídeo 1, aos 5”⁵⁹ vê-se alguns músicos já posicionados em seus lugares e a chegada de outros músicos para o ensaio.

Figura 8 – Print do vídeo 1 – capa.



Fonte: Corporação Musical Euterpe Operária de Lavras (2022).

⁵⁷A unidade axiológica sob dois fundamentos: o material é a dignidade da pessoa humana; o formal é o princípio da proporcionalidade.

⁵⁸ Podemos, aqui, utilizar o conceito de *vontade discursiva* (ou *vontade de produzir sentidos*, ou *projeto de dizer*), que traduz *rietchváia vólia*, em russo. (VILLARTA-NEDER, 2019).

⁵⁹ Adotaremos para destacar a contagem dos tempos de rolagem dos vídeos ‘ (aspas simples) para os minutos, e “ (aspas duplas) para os segundos.

Aos 22'', ocupação dos lugares e, na primeira fileira, ajuste da posição da estante onde vão as partituras na hora da execução de uma peça. Ao fundo alguns músicos já estão devidamente posicionados em seus lugares e aquecendo seus instrumentos. Já se percebe o som de um dos instrumentos (piston), executando algumas notas, em repetição, procedendo o aquecimento para a sequência do ensaio.

Figura 9 – Print do vídeo aos 22''.



Fonte: Corporação Musical Euterpe Operária de Lavras (2022).

Aos 30'', em destaque, de costas, vemos o maestro preparando as partituras que serão utilizadas no ensaio. Outros músicos vão chegando e ocupando seus espaços. É possível se observar que há conversas entre alguns deles, enquanto outros continuam a exercitar seus instrumentos.

Figura 10 – Print do vídeo aos 30''.

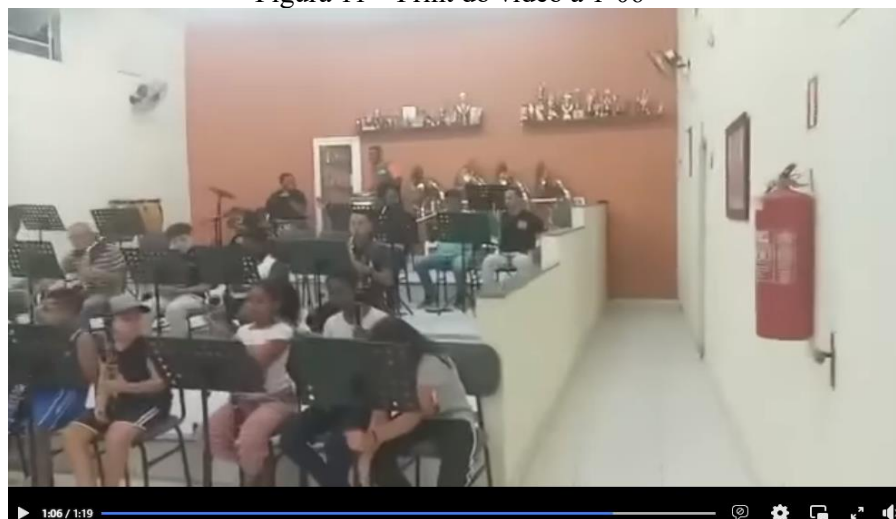


Fonte: Corporação Musical Euterpe Operária de Lavras (2022).

A 1' mais 06'' ouve-se em destaque o som mais agudo de um outro instrumento (um clarinete), executando algumas notas, e, ao mesmo tempo, outros sons são percebidos.

Aqui vemos a imiscibilidade entre sons e vozes. Além disso, a independência, equipolência e plenivalência de vozes e consciências, condição indispensável para que a Polifonia Bakhtiniana esteja presente no pré-ensaio da banda.

Figura 11 – Print do vídeo a 1'06''



Fonte: Corporação Musical Euterpe Operária de Lavras (2022).

No 1'17'' o maestro, com um gesto característico de assumir seu lugar de comando, (braço erguido), cumprimenta aos presentes. Percebe-se que, logo após este movimento do maestro, todos param de tocar seus instrumentos.

Figura 12 – Print do vídeo a 1'17''



Fonte: Corporação Musical Euterpe Operária de Lavras (2022).

O vídeo 2, com duração de 1':41" semelhantemente ao vídeo 1 mostra um outro momento de pré-ensaio. O que difere do primeiro é que este, além de um maior número de músicos participantes, tem ao final a fala do maestro chamando a atenção para, no início do ensaio procederem a afinação da banda.

Cada composição musical tem seu autor, por vezes um arranjador (que cuida da parte da harmonia entre os instrumentos), e um condutor que é o maestro. O maestro é a voz do autor/arranjador que, por sua vez tem a orquestra como voz junto ao público. Uma peça tem minúcias em sua composição que são propostas de diálogos entre autores e maestros. Uma melodia é composta por frases em forma de som, que são os enunciados desta linguagem musical. O maestro interpreta esta linguagem e leva até ao grupo que irá executá-la. Considera-se assim a voz do autor na representação da leitura do maestro. O músico, por sua vez é a voz do maestro junto ao público. São as relações intersubjetiva entre sujeitos no processo da comunicação pela linguagem do mundo da música.

Volóchinov afirma, neste sentido, que:

[...] Todos esses três aspectos da avaliação social poética a *entonação sonora*, ou seja, o colorido valorativo de todo material sonoro, a *escolha* do material verbal e, por fim, sua *disposição* no todo verbal – estão indissolivelmente ligados entre si e podem ser distinguidos apenas no modo abstrato. Tudo isso é a avaliação social em sua integralidade. (Volóchinov, 2017, p. 222).

Em outras palavras, a composição musical, na avaliação social poética, é a poesia da sonoridade. São signos sonoros que representam as vozes do discurso em forma de música. São a forma do acontecimento.

O pré-ensaio é o primeiro momento de cronotopos em cadeia. São enunciados como elos da comunicação. Esses enunciados produzem os sentidos discursivos dos sujeitos participantes do pré-ensaio, ensaio e apresentação. São acontecimentos em cadeias, como elo de ligação entre os participantes do auditório social.

O pré-ensaio, assim chamado por nós, como já dissemos, não é compreendido como um acontecimento em destaque pelos envolvidos no mundo da música, embora faça parte do todo das atividades da apresentação musical, porém, dada minha vivência no mundo da música, foi nele que nos apoiamos para compreensão da presença da polifonia bakhtiniana, onde, vozes e consciências se manifestam, independentes, imiscíveis e plenivalentes; a “autêntica polifonia”.

Em *O Método Formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*, Medviédev (2019), conceituando e significando o meio ideológico, apresenta,

assim, a consciência do indivíduo: “De fato, a consciência individual só pode tornar-se uma consciência quando é realizada nessas formas presentes no meio ideológico: na língua, no gesto convencional, na imagem, no mito e assim por diante. (p. 56).”

E completa: “Mas para cada coletividade, em dada época do seu desenvolvimento histórico, esse meio se manifesta em uma totalidade concreta, singular e única, reunindo em síntese viva e imediata a ciência, a arte, a moral e outras ideologias. (p. 57).”

Portanto, neste universo cada um tem a consciência de si e do outro; dos seus gestos, movimentos e ações. As vozes e consciências participam de igual modo do acontecimento.

A polifonia se manifesta nas vozes e consciências de cada, e de todos os participantes na primeira etapa do acontecimento de uma apresentação pública de um dado grupo musical.

Neste momento dá-se o início ao ensaio e, por conseguinte, por encerrado o pré-ensaio. É neste ambiente – do pré-ensao - que entendemos haver a polifonia proposta por Bakhtin.

Figura 13 – Print do início do vídeo.



Fonte: Corporação Musical Euterpe Operária de Lavras (2022).

Voltando ao vídeo 1, temos a imagem da capa da publicação no Facebook, do vídeo onde temos, de costas, no canto inferior esquerdo, o maestro Lázaro. No canto inferior direito, um músico, no momento de sua chegada ao recinto da banda. Além disso, a foto mostra o recinto da banda e parte dos músicos participantes do pré-ensaio, distribuídos em filas paralelas de frente para os fundos da sala de ensaios, alguns instrumentos na fileira junto a parede, e troféus conquistados em apresentações da banda. Rolagem do vídeo é possível perceber os sons dos instrumentos tocados pelos músicos já posicionados em seus lugares e a chegada de outros músicos para o ensaio. Este posicionamento inicial dos músicos não é o que se dá na formação

da banda, na hora dos ensaios e das apresentações. São posições que foram escolhidas livremente pelos membros da *Corporação Musical Euterpe Operária*. É o que se vê do zero aos vinte e um segundos.

Figura 14 – Print do vídeo aos 22”.



Fonte: Corporação Musical Euterpe Operária de Lavras (2022).

Aos 22”⁶⁰, a chegada de outros componentes e ocupação dos respectivos lugares de acento. Na primeira fileira, ajuste da posição da estante onde são colocadas as partituras quando da execução de uma peça. Ao fundo, alguns músicos já estão devidamente posicionados em seus lugares de formação usual da banda e já no movimento de aquecimento próprio. Já se percebe o som de um dos instrumentos de maior volume sonoro, executando algumas notas, em repetição, procedendo o aquecimento para a sequência do ensaio. No caso do piston (no tempo 0’:20”) é possível de se ver, no canto direito, na penúltima fileira, no sentido de frente para trás, os três participantes que tocam esse instrumento. Muito provavelmente, pela empunhadura do instrumento, ou seja, músico e instrumento já estão devidamente posicionados para a atuação no pré-ensaio, e o instrumento sendo a voz do músico, neste momento, seja dele o som de piston que se ouve).

Desde início da filmagem postada já se ouve, entre todos os instrumentos, a bateria sendo executada. A bateria pertence à família da percussão e é uma das responsáveis por ditar o ritmo da música. Ela engloba três partes básicas: chimbau (popularmente “prato”), caixa e bumbo. Todos estes instrumentos são tocados por um único integrante da corporação. Além da habilidade rítmica, um baterista precisa de um controle motor bastante grande, uma vez que ele

⁶⁰ Adotaremos para destacar a contagem dos tempos de rolagem dos vídeos aspas simples (‘) para os minutos, e aspas duplas (”) para os segundos.

usa braços e pernas para compor seu papel junto ao corpo da banda. Dada a natureza dos materiais que a compõem, seu aquecimento é uma exigência em todas as atividades enquanto em uso. Ambos, instrumento, (entendendo como um só instrumento o conjunto que pertence a bateria) e músico precisam estar aquecidos, o músico, que além de tudo corre o risco de lesões físicas devido aos movimentos de seus membros em, praticamente, todas as composições musicais.

Em uma orquestra a bateria é desmembrada e os instrumentos passam a ser executados, não mais por um, mas sim por outros tantos músicos. Nem todos os instrumentos de percussão que fazem parte de uma orquestra estão presente em uma banda de música. Outra particularidade: entre os eventos em que a banda de música – também chamada de banda marcial – tem participação, em desfiles, uma atividade na qual os músicos se deslocam em formação semelhante a dos militares, (daí o “marcial”) a bateria, como conjunto de instrumentos, não tem participação devido, como já dissemos, englobar diversos instrumentos, executados por um só componente do corpo da banda, o que inviabiliza completamente o seu uso em apresentações de qualquer natureza, públicos ou privados. Ainda que a bateria desempenhe este papel, em uma banda de música outros instrumentos, como o bumbo, o prato, a caixa o tarol, também participam de forma individual, o que é essencial em situações de apresentações que exijam deslocamento. Estes deslocamentos, neste sentido, também podem ser chamados de desfile, cortejo ou marcha. São vozes e consciências em plena atividade: a polifonia bakhtiniana.

Ao mesmo tempo (0':20”), mais ao centro, do lado esquerdo, de pé, temos dois integrantes da banda em movimentação para o início das atividades do dia. Trajando camiseta branca, calça jeans, temos uma jovem e seu saxofone. Percebe-se que ela conversa com alguém, pelos gestos e movimentos da boca, que está fora da captura das imagens. Em seguida, ela gesticula para os que estão mais próximos e ocupa seu lugar junto à banda. Sua interação com o meio ambiente e com os demais envolvidos, além de o reconhecimento próprio de seu lugar, consciente de si e dos demais. Em seguida ela começa a tocar seu instrumento (*sua voz-outra*).

O saxofone é um instrumento bem complexo, dada a sua natureza de construção. Seu corpo é de metal, na maioria das vezes usa-se o latão. Tal qual os instrumentos da classe das madeiras, possui orifícios por onde “escapam” os sons. Estes orifícios são fechados por uma chave, ou seja, grosso modo, um tampão, recurso este empregado para a emissão das notas musicais que nominam os sons. Para cada nota tem-se uma posição diferente das chaves. Para estes fechamentos são utilizadas cortiças (retirada da casca do Sobeiro, árvore endêmica da

Europa, mais abundante em Portugal)⁶¹. Possui ainda um todel, produzido em baquelite onde se aloja uma palheta, geralmente feita de bambu, sendo esta quem emite os sons. Esta complexidade exige um aquecimento bem cuidadoso, lembrando que a palheta requer um certo grau de umidade (produzido pela saliva) para que não se tenha um som “rachado” (desafinado); fora da frequência do som que representa cada nota musical, o que compromete significativamente a qualidade sonora.

São nuances do mundo da música que envolvem sujeitos conscientes e autônomos, utilizando da linguagem própria deste meio, se manifestam nas vozes dos seus instrumentos. São dialógicas as interações destes sujeitos. Se utilizam desta linguagem na inter-relação enunciativa de produção de sentidos.

É neste mundo real e concreto, do pré-ensaio que percebemos a polifonia proposta por Mikhail Bakhtin.

Pode-se complementar essa visão do real, com o que, em seu livro *Introdução à leitura de Hegel*, Kojève anuncia: “O real concreto (do qual falamos) é ao mesmo tempo real-revelado-por-um-discurso e discurso-que-revela-um-real. A experiência hegeliana não se relaciona nem com o real, nem com o discurso considerado isoladamente, mas com sua unidade indissolúvel”. (p. 428-9). Ainda nessa direção, conforme Medviédev (2019, p. 101): “O lugar construtivo da obra exterior, a obra como objeto, ocupa, aqui, a unidade da vivência concreta em sua individualidade indivisível”. E completa: “É justamente nessa unidade que se realiza, segundo a teoria dominante na Alemanha, a fusão do sentido ideal com a concretude material”. (Idem).

Conforme já foi tratado, não há como dissociar o homem do seu mundo, real e concreto, o mundo da relação entre o eu e o outro sem que ele perca o seu lugar de sujeito constituído; sujeito do diálogo. Fazê-lo é excluir todos os espaços dialógicos e a sua significação discursiva. É aceitar que enunciados perderiam sua concretude e só se apresentariam na sua forma abstrata. Concordamos com Bakhtin e outros autores do Círculo e também vemos o homem como um ser do mundo, que dele participa com a sua toda vivência.

⁶¹ Disponível em: <https://www.jggmusic.com/blog-jgg/cortica-natural-vs-tech-cork>. Acesso em: 14 jul. 2023.

Figura 15 – Print do vídeo aos 30”.



Fonte: Corporação Musical Euterpe Operária de Lavras (2022).

No print acima, aos 30”, em destaque, de costas, vemos o maestro preparando as partituras que serão utilizadas no ensaio. Outros músicos vão chegando e ocupando seus espaços. É possível se observar que há conversas entre alguns deles, enquanto outros continuam a exercitar seus instrumentos.

Figura 16 – Print do vídeo a 1’06”.



Fonte: Corporação Musical Euterpe Operária de Lavras (2022).

A 1’mais 06” ouve-se em destaque o som mais agudo de um outro instrumento (um clarinete), executando algumas notas, e, ao mesmo tempo, outros sons são percebidos.

Aqui vemos a imiscibilidade entre sons e vozes. Além disso, a independência, equipolência e plenivalência de vozes e consciências, condição indispensável para que a Polifonia Bakhtiniana esteja presente no pré-ensaio da banda.

Figura 17 – Print do vídeo a 1'17'.



Fonte: Corporação Musical Euterpe Operária de Lavras (2022).

No 1'17" o maestro, com um gesto característico de assumir seu lugar de comando, (braço erguido), cumprimenta aos presentes. Percebe-se que, logo após este movimento do maestro, todos param de tocar seus instrumentos.

Já o vídeo 2, com duração de 1'41" semelhantemente ao vídeo 1 mostra um outro momento de pré-ensaio. O que difere do primeiro é que este, além de um maior número de músicos participantes, tem ao final a fala do maestro chamando a atenção para, no início do ensaio procederem a afinação da banda.

Neste momento dá-se o início ao ensaio e, por conseguinte, por encerrado o pré-ensaio. É neste ambiente – do pré-ensaio - que entendemos haver a polifonia proposta por Bakhtin. Dentro da corrente do enunciado, portanto, o pré-ensaio se constitui como réplica, antecipando o ensaio e a execução. É desse acontecimento espaço-temporal (cronotópico) do pré-ensaio que as vozes e consciências, então independentes, depois confluem para o projeto de dizer autoral da peça musical, do arranjo e da regência.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foram objetivos deste trabalho verificar se a polifonia tal qual propõe Bakhtin, está presente no acontecimento *pré-ensaio* de uma corporação musical.

Já, como objetivos específicos nos propomos a analisar, nos pré-ensaios selecionados para compor o *corpus*:

- a) como as consciências se constroem enquanto acontecimento intersubjetivo;
- b) como os enunciados, enquanto réplicas de dizer, fazer e compreender, participam da construção das vozes e consciências em condição de polifonia;
- c) como os sujeitos músicos se constituem intersubjetivamente pela entonação com que marcam seus lugares no mundo.

Parece ser possível dizer, portanto, que já apontamos para um entendimento de que as consciências se constroem nesse espaço de tensão entre o individual e o lugar da reciprocidade das relações, concebido pela comunicação intersubjetiva.

Percebe-se, também, o encadeamento dos enunciados que interagem nos gestos, nas vozes e consciências plenivalentes, independentes, equipolentes e imiscíveis. Levando em consideração o que pudemos conceber pela análise do nosso *corpus* podemos acreditar possível respondermos nossa inquietação mencionada no Capítulo 1, deste trabalho, ou seja, – Música e orquestra: um diálogo polifônico? – de maneira que temos, conforme pesquisamos, que há sim a presença da Polifonia na interação entre música e orquestra, desde que observado o *acontecimento* pré-ensaio.

Neste momento dá-se o início ao ensaio e, por conseguinte, por encerrado o pré-ensaio. É neste ambiente que antecede ao ensaio que entendemos acontecer a polifonia proposta por Bakhtin.

O que foi dito, até então, com exceção de na introdução e no capítulo música, nos quais usei a primeira pessoa do singular, o fiz na primeira pessoa do plural por entender que as propostas colocadas nesta pesquisa surgem dos diálogos entre mim, minhas leituras, meu professor orientador, meus colegas do GEDISC/UFLA/CNPq e entre outros tantos pesquisadores com os quais tive contato ao longa de minha caminhada acadêmica, por entender que, assim como propõe Bakhtin, a linguagem é dialógica; surge do diálogo entre o *eu* e o *outro*, logo, tudo que daí advém não é *meu*, mas *nosso*. Faço esta espécie de parênteses, para esclarecer que, quando do meu TCC, usei da mesma estratégia e houve quem me perguntou o porquê de não ter continuado minha escrita em primeira pessoa. Assim, volto a ocupar meu lugar de sujeito pesquisador.

No pré-ensaio, cada participante tem a sua participação independente de alguém que determine como e qual música a tocar, nem a duração e escolhas das notas a executar. Cada um, participa do todo, de forma livre (independente), consciente de si e dos demais participantes, sendo possível se perceber cada um, em separado, sem que um se sobressaia ao outro, uma vez

que não estão inseridos em uma execução de uma partitura, onde cada um exerça seu papel conforme o que foi escrito pelo compositor da obra musical e regido pelo maestro.

A polifonia se manifesta nas vozes e consciências de cada e todos os participantes no primeiro do acontecimento de uma apresentação pública de um grupo musical.

Neste sentido, concordamos com Bakhtin ao afirmar que:

O que se conclui não são palavras, nem material, mas o conjunto amplamente vivenciado do existir; o desígnio artístico constrói o mundo concreto: o espacial com o seu centro axiológico – o corpo vivo – o temporal com seu centro – a alma - e, por último, o semântico, na unidade concreta mutuamente penetrante de todos”. (Bakhtin, [1979] 2018b, p. 176).

Os tipos de instrumentos que compõem uma orquestra são entendidos como famílias , sendo em número de quatro: a família das cordas formadas pelos violinos, violas, violoncelos, contrabaixos e harpa; a família das madeiras formadas pelos clarinete, oboé, fagote, entre outros; embora sejam fabricadas, a sua maioria em metal as flautas, o flautim e o saxofone também fazem parte desta família; o trompete ou piston, o trombone, a trompa, o trombone e a tuba pertencem a família dos metais, ou dos instrumentos de sopro, e, por fim, a família da percussão: tímpano, caixa, prato, pandeiro, triângulo, entre outros. Cada família destas trabalha uma altura de notas diferente, ou região, que vai do agudo ao grave, de acordo com timbre, ou extensão (Tom). Por outro lado, a banda de música, ou banda marcial tem um número mais reduzido de instrumentos suprimindo a família das cordas e outros tipos.

Trouxe estas informações preliminares sobre instrumentação com o intuito de favorecer o entendimento sobre os diversos sons e suas diferenças na formação das corporações musicais.

Em *O Método Formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*, Medviédev, conceituando e significando o meio ideológico, apresenta a consciência do indivíduo: “De fato, a consciência individual só pode tornar-se uma consciência quando é realizada nessas formas presentes no meio ideológico: na língua, no gesto convencional, na imagem, no mito e assim por diante” (Medviédev, 2019, p. 56).

E completa:

Mas para cada coletividade, em dada época do seu desenvolvimento histórico, esse meio se manifesta em uma totalidade concreta, singular e única, reunindo em síntese viva e imediata a ciência, a arte, a moral e outras ideologias. (Medviédev, 2019, p. 57).

Portanto, neste universo cada um tem a consciência de si e do outro; dos seus gestos, movimentos e ações. As vozes e consciências participam de igual modo do acontecimento.

Quem escreve não o faz para si. De igual modo também quem narra, o faz, para/na interação com o outro. Ambos participam do auditório social. Suas vozes, orais ou escritas, estão inseridas no mundo da linguagem dialógica da conversão. Deles, vozes e consciências, participam com seus enunciados concretos. Leitor, narrador e ouvinte, em um dado momento, em um determinado lugar (cronotopo) são os que vivenciam o acontecimento (o pré-ensaio).

Assim, a polifonia de vozes e consciências, equipolentes, imiscíveis e independentes, tal e qual propõe Bakhtin, existe no pré-ensaio de uma organização musical, como a *Euterpe Operária*. Cada participante tem a voz e consciência independente, plenivalente e imissível na interação com os demais participantes do/no acontecimento pré-ensaio.

Ao final desse processo, entendo que cabe sintetizar a caminhada teórica, metodológica e, como diz Benveniste

Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando que encontramos no mundo, *um homem falando com outro homem*, e a linguagem ensina a própria definição do homem. (Benveniste, 1976, p. 285 – destaques meus).

Portanto, acredito que caiba falar de nossas escolhas teóricas e metodológicas enquanto sujeito que dialoga com outro sujeito, leitor do auditório social desta dissertação.

Em dado momento da nossa pesquisa percebemos a necessidade de uma busca, para além dos pressupostos bakhtinianos, para darmos conta de alcançarmos os objetivos propostos, nesta pesquisa, incluindo ideias que corroboram com os conceitos, nos quais nos apoiamos, para um mais amplo entendimento destes.

Schopenhauer (2014), em *O mundo como vontade e representação*, afirma que a *causalidade* é que compreende a ligação entre *tempo e espaço*, o que pode ser compreendido como o que Bakhtin propõe para o *cronotopo*.

Assim é que vemos, nessa obra, o comentário de Bakhtin sobre Kant, de sua proposta sobre a *causalidade*, “ – tempo, espaço e causalidade – podem tirar-se e deduzir-se inteiramente do próprio sujeito, abstração feita do objeto: o que pode deduzir na linguagem de Kant, dizendo que elas se encontram *a priori* na nossa consciência”. (p. 12).

E, prossegue:

Como dissemos, Kant mostrou (e essa é uma descoberta considerável) que o tempo e o espaço, essas condições ou formas de experiência,

elementos comuns a toda percepção e que pertencem igualmente a todos os fenômenos representados, que essas formas, dizia ele, podem não apenas ser pensadas *in abstracto*, mas também apreendidas imediatamente em si mesmas e na ausência de qualquer conteúdo”. (Schopenhauer, 2014, p. 13).

Ainda, com relação ao tempo e o espaço, Schopenhauer (2014) lembra que: “É este o motivo que, na minha *Dissertação sobre o princípio da razão*, me fez considerar o tempo e o espaço, percebidos na sua forma pura e isolados do seu conteúdo, como constituindo uma classe de representações especiais e distintas”. (p. 13).

Mas, é discutindo a *matéria* que este autor contempla a ideia de tempo e espaço em uma mesma dimensão, ou seja, “Mas a matéria não tem como condição o tempo e o espaço considerados separadamente; ” (p. 15). E, ainda, “É, pois, a causalidade que forma a ligação entre o tempo e o espaço”. (p. 16).

Ampliando nossas leituras encontramos em Hume a ideia da associação entre o anterior e o posterior, como forma de resposta, tal como vemos, segundo assinala João Paulo Gomes Monteiro, consultor de *Os pensadores*, ao abordar *Hume, Vida e Obra*, apontado que: “Para Hume a resposta encontra-se numa habitual associação entre o posterior e o anterior”. (p. 10). Tal perspectiva tem o sentido da mesma ideia sobre *Enunciado*, um dos conceitos fundamentais para a compreensão da filosofia da linguagem bakhtiniana.

Desde o TCC adotei uma estratégia para a produção do texto final, dada a complexidade de uma redação, nos moldes acadêmicos. Esta estratégia começou com o que vim a chamar de depósito, que nada mais é que um arquivo no qual, na medida em que as leituras avançam, faço o recorte das citações que irão completar o raciocínio da escrita. Desta forma, o texto vai sendo construído semelhante a retalhos, de diversas formas e cores, como num *patchwork*, ou, como mais conhecemos em português do Brasil, uma colcha de retalhos.

Assim é que, neste diálogo, nem sempre amigável, mas, muitas das vezes tenso, que o texto foi tomando forma e sentido. Cada leitura ampliava o universo da compreensão, até porque: “Não pode haver enunciado isolado. Ele sempre pressupõe enunciados que o antecedem e o sucedem. Nenhum enunciado pode ser o primeiro ou o último. Ele é apenas o elo na cadeia e fora dessa cadeia não pode ser estudado. (Bakhtin, [1979] 2018b, p. 371).

Este avançar vem pela compreensão, conforme temos em Kojève:

No decorrer da história, o homem fala do real e o revela pelo sentido de seus discursos. Logo, o real concreto é um real-revelado-pelo-discurso. É o que Hegel chama de Espírito (*Geist*). Por conseguinte, quando afirma (por

exemplo, na Fenomenologia, p. 24, linha 10) que a natureza é uma abstração e que só o Espírito é real ou concreto, não propõe nenhum paradoxo. Diz apenas que o real concreto é totalidade do real do qual não se tirou nada por abstração, e que essa totalidade, tal como existe realmente, implica esse algo que se chama história. Descrever o real concreto é, portanto, descrever também seu devir histórico. Ora, esse devir é precisamente o que Hegel chama de dialética ou movimento. Dizer que o real concreto é Espírito equivale, portanto, a afirmar o caráter dialético do real, dizer que ele é um real-revelado-pelo-discurso ou Espírito. (Kojève, 2002, p. 455).

Como percebemos, a consciência é uma das condições mais importantes para, segundo Bakhtin, necessidades de presença na *Polifonia bakhtiniana*. Uma consciência, como já frisamos, não psíquica, mas, uma consciência social, sempre na relação com o outro. É como vemos, também, em Cuvillier:

A consciência individual não só é reflexo da actividade orgânica. Outro factor é a acção da sociedade sobre o indivíduo. Pensa-se no primitivo como ser intuitivo e animal; e esquece-se que o homem é essencialmente um ser social e neste sentido o altruísmo é-lhe tão natural como o egoísmo. (Cuvillier, 1948, p. 107).

Quando alcançamos a compreensão de que o acontecimento se dá no devir, de sujeitos da interação social, pelos diálogos na forma de enunciados, cronotopicamente, percebemos que havíamos encontrado um entendimento de como é a proposta de Bakhtin.

Foi como Hegel, entendeu o lugar do devir; devir que foi proposto por Heráclito. Este movimento de não ser, mas sendo; de um *continuum*; sempre em movimento.

É uma grande convicção que se adquiriu, quando se reconheceu que o ser e o nada são abstrações sem verdade, que primeiro o primeiro elemento verdadeiro é o devir. O entendimento separa a ambos como verdadeiros e de valor; a razão, pelo contrário, reconhece um no outro, que num está contido seu outro – e assim o todo, o absoluto deve ser determinado como o devir. (Hegel, 1973, p. 99).

Mas foi quando nos deparamos com Nietzsche é que percebemos como Heráclito propôs o devir. De que maneira ele havia percebido como se dão os acontecimentos:

Heráclito proclamou: “Não vejo nada além do vir-a-ser. Não vos deixeis enganar! É vossa curta vista, não a essência das coisas, que vos faz acreditar ver terra firme onde quer que seja no mar do vir-a-ser e perecer. Usais nomes das coisas, como se estas tivessem uma duração fixa: mas mesmo o rio, em que entraís pela segunda vez, não é o mesmo da primeira vez”. (Nietzsche, 1973, p. 109).

Foi daí que, como o rio para Heráclito nunca é o mesmo rio, percebi que já teria como voltar ao texto, que já não era o mesmo texto, e nem jamais será, porém, possivelmente já teria alcançado o entendimento de como, dentro do Pré-ensaio-de-orquestra, a polifonia se manifesta.

Enquanto sujeitos que se constituem tanto pela extralocalização mútua em relação aos outros sujeitos (outros músicos, plateia, maestro etc.), quanto pelo lugar singular que ocupam naquele *acontecimento cronotópico*, no estar-sendo, no devir do *aqui-e-agora*, os músicos no pré-ensaio-de-orquestra fazem soar suas vozes e consciências com pleno valor, pleno poder e com a imiscibilidade de suas posições axiológicas. O que nos provoca a pensar que para que haja a heterofonia não polifônica do ensaio e da execução pública de uma peça musical, talvez se faça necessário, na anterioridade do encadeamento enunciativo dos acontecimentos concretos, que haja *polifonia*.

Este trabalho tem sua provisória conclusibilidade com a esperança de ter contribuído para uma ampliação do acontecimento em que Bakhtin considerava possível existir polifonia. Como pontuado antes, neste trabalho, no *acontecimento cronotópico* da linguagem musical, o pré-ensaio não só se mostra como polifônico do ponto de vista da teoria bakhtiniana, mas parece ser umas raras situações de coexistência de que os sujeitos participam com suas vozes e consciências de maneira independente, imiscível, equipolente e plenivalente.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, J. R. M. **Tocando repertório musical: bancas de música e formação musical**. Dissertação de Mestrado no PPG em Educação Brasileira. Universidade Federal do Ceará, 2010.
- BAKHTIN, M. **Problemas da obra de Dostoiévski**. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório e posfácio de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, [1963] 2022.
- BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1963] 2018a.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 6. ed. 4. tiragem. São Paulo: WMF Martins Fontes, [1979] 2018b
- BAKHTIN, M. **Teoria do Romance II**: As formas do tempo e do cronotopo; Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, [1975] 2018c.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da tradução russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, [1979] 2016.
- BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética** (A teoria do Romance). 6. ed. São Paulo: Hucitec Editora, [1975] 2010.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, [1965] 1999.
- BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Texto completo da edição americana **Toward a Philosophy of the Act**, (Austin: University of Texas Press, [1986]1993). Tradução de Carlos Roberto Faraco e Cristovão Tezza. Mimeo, nd.
- BENVENISTE, É. Da subjetividade na linguagem. In BENVENISTE, Émile. **Problemas de Língua Geral**. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. Revisão do Prof. Isaac Nicolau Salum São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- BRAIT, B.; CAMPOS, M. I. B. Da Rússia czarista à web. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin e o Círculo**. 1.ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2021.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. 1. ed. 2. reimpressão Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DERESMES, M. Tradução para fins acadêmicos de didáticos de NATTIEZ, Jean-Jacques – **Fondaments d’une Sémiologie de la Musique** – Paris VI°. Union Générale d’Éditions, 1975. Mimeo, 2023.
- DOURADO, H. A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

DUROZOK, G.; RUSSEL, A. **Dicionário de filosofia**. 2. ed. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, [1942] 1996.

GAINES, J. R. **Uma noite no palácio da Razão**. Tradução Antonio Braga. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GARAUDY, R. **Perspectiva do Homem** Existencialismo Pensamento Católico Marxismo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A. 2ª edição. Tradução Reinaldo Alves Ávila, 1966.

GARCÍA, J. A. La música y la voz: bajtín y el estudio de la tradición oral Itinerarios. **Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos**. Nr 10, 37-44 2009.

GERALDI, J. Hererocientificidade nos estudos linguísticos. In GEGe – Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso. **Palavras e contrapalavras – enfrentando questões da metodologia bakhtiniana**. São Carlos/SP: Pedro & João Editores, 2012.

GRILLO, S.; VÓLKOVA-AMÉRICO, E. Glossário. In BAKHTIN, M. **Problemas da obra de Dostoiévski**. Tradução, notas e glossário: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, [1929] 2022.

GRILLO, S.; VÓLKOVA-AMÉRICO, E. Glossário. In VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução, notas e glossário: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, [1929] 2017.

HEGEL, G W F. **Estética** A ideia e o Ideal / **Estética** o Belo artístico ou Ideal. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 1999.

HEIDEGGER, M. (1889-1976) **Ser e Tempo**. Tradução revisada e apresentada de Marcia Sá Cavalcante; posfácio de Emmanuel Carneiro Leão, 10. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. 10ª reimpressão, 2023.

HERÁCLITO DE EFESO. **Heráclito: fragmentos contextualizados**; Tradução, estudo e comentários Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus Editora, 2012. 2ª Edição, 2021.

HUSSERL, E. (1859 – 1938). **Ideias para uma fenomenologia pura e Para uma filosofia fenomenológica**: Introdução geral à fenomenologia pura /Edmund Russerl; Tradução Mário Suzuki. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2022. 9ª impressão. (Coleção Subjetividade Contemporânea).

JACOBS, A. Guia da música orquestral; tradução Regina Maria Cruz Camargo. São Paulo: Siciliano, 1990.

KOJÉV, A. **Introdução à leitura de Hegel**: tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto: EDEURG, 2002.

KOOGAN/HOUAIS, **Enciclopédia e dicionário ilustrado** / [direção geral Abrahão Koogan; supervisão editorial, Antônio Houais. Rio de Janeiro: Selfer, 1999. 1808p.il.

MARTINS, T. **Dos primórdios da notação musical à modernidade:** Uma viagem no tempo através de vinte e cinco séculos de escrita musical. 05/10/2017. Disponível em: <https://medium.com/@tommartins/dos-prim%C3%B3rdios-da-nota%C3%A7%C3%A3o-musical-%C3%A0-modernidade-33c4b63882c5>. Acesso em: 30 nov. 2021.

MED, B. **Teoria da música / Bohumil Med.** 5.ed. Vade Mecum de teoria musical. Brasília, DF: Musimed, 2017.

MEDVIÉDEV, P. N, **O método formal nos estudos literários:** Introdução crítica a uma poética sociológica. 1. ed., 1. reimpressão. Tradução Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, [1928] 2019.

NASCIMENTO, N. R. S. **Há muito tempo, em uma galáxia muito, muito distante...:** Uma análise dialético-dialógica do Tom/da Entonação da Equipe Autoral de um fanfilme de Star Wars. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Lavras, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

NATTIEZ, J. J. **Foudaments d'une Sémiologie de la Musique** – Paris VI°. Union Générale d'Éditions, 1975.

PAULA, L. de. Círculo de Bakhtin: uma Análise Dialógica de Discurso. **Revista de Estudos da Linguagem**, São Paulo, v. 21, n. 1, 2013.

PRIOLLI, M. L. de M. **Princípios básicos da música para a juventude.** 38. ed. 1º Volume. Editora: Casa Oliveira, Brasileira. Rio de Janeiro, 1997.

PRIOLLI, M. L. de M. **Princípios básicos da música para a juventude.** 19. ed. 1º Volume. Editora: Casa Oliveira, Brasileira, Rio de Janeiro, 1996.

SAFRANSKI, R. **Heidegger:** Um mestre da Alemanha entre o bem e o mal / Rüideger Safranski (tradução Lya Lett Luft). São Paulo: Geração Editorial, 2005.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó. **História da Literatura Portuguesa.** 5. ed. corrigida e aumentada. Porto: Porto Editora/Lisboa: Empresa Lit. Fluminense, s.d.

SCHOPENHAUER, A. 1788 – 1860 **O mundo como vontade e representação.** Tradução de M.F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SILVA, J. A. S. **De música e músicos:** (biografias, teorias e histórias críticas...). Recife: Editora Universitária da UFPE, 2011.

SCHURMANN, E. F. – **A música como linguagem uma abordagem histórica.** Primeira Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

SOLLERTINSKI, I. I. Istoritchêskie Tipy Simphonitcheskoi Dramaturguii. **Istoritchêskye Etiudy.** Gossudarstvnoe Muzykalnoe Izdatelstvo. Leningrad, 1963.

VILLARTA-NEDER, M. A. **Círculo(s) de Bakhtin.** Quadro informativo e comparativo. Mimeo, 2023a.

VILLARTA-NEDER, M. A. **Tradução para fins acadêmicos e didáticos de trecho de GARCÍA, José Alejos.** La música y la voz: bajtín y el estudio de la tradición oral Itinerarios. Mimeo, 2023b.

VILLARTA-NEDER, M. A. **Tradução para fins acadêmicos e didáticos de trecho de Sollertinski, Iván.** Istoritchêskie Tipy Simphonitcheskoi Dramaturguii. Istoritchêskye Etiudy. Gossudarstvnoe Muzykalnoe Izdatelstvo. Leningrad, 1963. Mimeo, 2023c.

VILLARTA-NEDER, M. A. **Integrantes dos Círculos.** Tabela. 2023d. Mimeo.

VILLARTA-NEDER, M. A. **Tradução para fins acadêmicos e didáticos de trecho de BAKHTIN, Mikhail M.** Para uma filosofia do ato responsável, 2021. Mimeo.

VILLARTA-NEDER, M. A. **Atos responsáveis e intersubjetividade: uma trajetória acadêmica de fazer junto.** Dossiê em homenagem ao Professor Dr. João Bôsco Cabral dos Santos. Cadernos Discursivos, Catalão-GO, Edição Especial, v. 2 n 1, p. 27-40, 2019. (ISSN: 2317-1006 - online). Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/595/o/2VillartaNeder.pdf> .

VILLARTA-NEDER, M. A. **Tradução para fins acadêmicos e didáticos de trecho de BAKHTIN, Mikhail M.** Problemas da Poética de Dostoiévski. 2015. Mimeo.

VOLÓCHINOV, V. **A palavra na vida e a palavra na poesia:** ensaios, resenhas e poemas; organização e notas Sheila Grillo e Edaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, [1921-1930] 2019.

VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, notas e glossário: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, [1929] 2017.

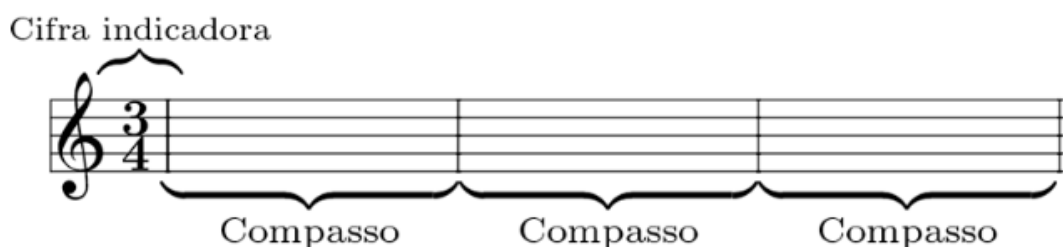
WISNIK, J. M. **O som e o sentido:** Uma outra história da música / José Miguel Wisnik. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANEXO A – Fundamentos teóricos da música

Este Anexo A complementa o que foi apresentado no capítulo 1 (um) deste trabalho, e traz mais nuances da teoria musical.

Na figura abaixo vê-se o pentagrama ou pauta, a indicação da clave (clave de sol), a unidade do compasso ($\frac{3}{4}$) e três compassos, separados entre si pelo travessão (linha vertical que vai da primeira linha, até a quinta linha), compreendendo os espaços dentro das chaves (}).

Figura 18 – Compasso.



Fonte: GCF Global (s.d.).⁶²

Assim como a fala produz palavras, pela união de fonemas, e essas palavras compõem sentenças com significados e sentidos, assim é, também, com relação às questões teóricas da notação musical e seus signos que permitem ser possível de se escrever os sons que compõem a música. Essa escrita sonora é também conhecida como notação musical ou partitura. A notação, tal qual se vê nos dias de hoje passou por processo de aprimoramento e data de milênios de estudos e aprimoramentos.

A notação musical ocidental como é representada nos nossos dias, transcrita em um pentagrama, utilizando-se de diversos símbolos e ornamentos que permitem a leitura e reprodução de sons musicais, passou por transformações significativas. Foram dos Gregos que, desde 500 a. C., utilizando a notação alfabética, deram início a representação escrita da música, a grande influência para essa notação musical ocidental, mesmo considerando que os chineses já tivessem uma forma de apresentar essa escrita, por volta do séc. III a.C.

As formas de notação musical ou, mais precisamente, “sinalização musical” mais antigas são as técnicas quironômicas, que eram sinais manuais indicados por um dos músicos e que

⁶² Disponível em: <https://edu.gcfglobal.org/pt/numeros-fracionarios/a-musica-ii/1/>. Acesso em: 04 dez. 2021.

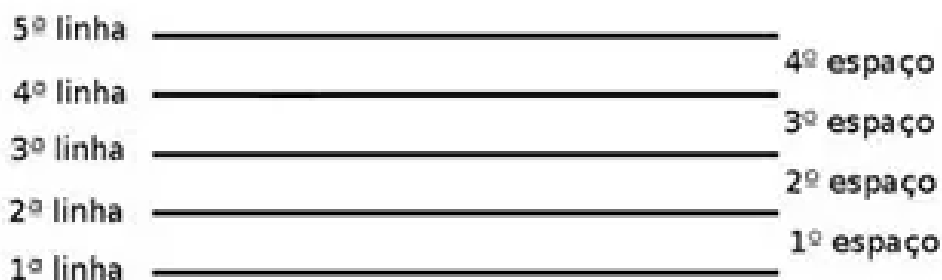
descreviam as curvas melódicas e ornamentos, uma técnica que se desenvolveu nas tradições que não tinham notação musical escrita como, por exemplo, o Egito faraônico, a música indiana (cantos védicos), a música judaica e os cantos bizantinos e romanos. Cabe ressaltar que tais sistemas eram formas de sinalização, não eram escritos”.

A notação musical ocidental como é representada nos nossos dias, transcrita em um pentagrama, utilizando-se de diversos símbolos e ornamentos que permitem a leitura e reprodução de sons musicais, passou por transformações significativas. Foram os Gregos que, desde 500 a. C., utilizando a notação alfabética, deram início a representação escrita da música, mesmo considerando que os chineses já tivessem uma forma de apresentar essa escrita, por volta do séc. III a.C.

O pentagrama é o composto por cinco linhas paralelas, horizontais, equidistantes entre si, e os quatro espaços que as separam.

Figura 19 – Pentagrama ou pauta musical.

Pentagrama ou pauta musical

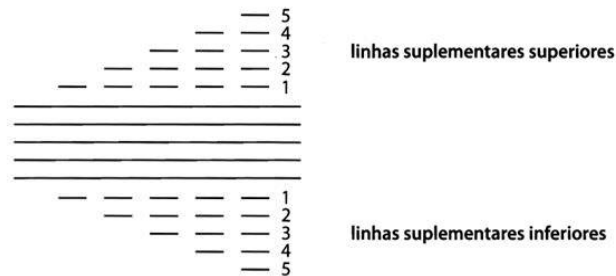


Fonte: Tablaturas e Cifras (2017).⁶³

Além das linhas e espaços, dentro do pentagrama existem também os espaços suplementares, usados para acrescentar notas com alturas inferiores, ou graves e superiores, ou agudas variando de acordo com a altura da nota a ser escrita.

⁶³ Representação gráfica do pentagrama. Disponível em: <https://i1.wp.com/tablaturasecifras.com.br/wp-content/uploads/2017/03/como-ler-partitura-01.jpg>. Acesso em: 04 dez. 2021.

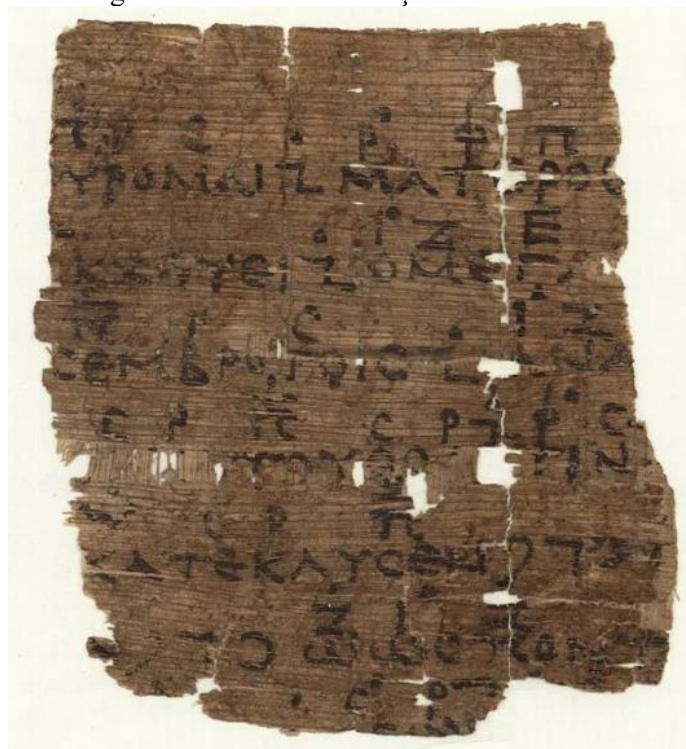
Figura 20 – Linhas Suplementares.



Fonte: Nobre (2006).⁶⁴

Este é o documento musical considerado o mais antigo da humanidade. Data de cerca de 2500 anos a.C.

Figura 21 – Primeiras notações musicais.



Fonte: Martins (2017).⁶⁵

⁶⁴ Disponível em:

<http://www2.secult.ce.gov.br/Recursos/PublicWebBanco/Partituraacervo/Apt000002.pdf>. Acesso em 07 dez. 2021.

⁶⁵ Transcrição do refrão da peça recuperada, originalmente em papiro, conforme figura 2, transcrita para a notação musical, pertencente à coleção de papiros da Biblioteca Nacional Austríaca. Disponível em: DOS PRIMÓRDIOS DA NOTAÇÃO MUSICAL À MODERNIDADE – Uma viagem no tempo

Este texto grego em papiro, escrito por volta de 200 a.C. em Hermópolis, Egito, tem sete linhas de escrita contendo partes dos versos 338–344 do primeiro refrão da tragédia “Orestes”, composta em 408 a.C. por Eurípides (480 a.C. — 406 a.C.).

O texto narra a história de Orestes, que para vingar a morte de seu pai Agamenon, assassina sua mãe Clitemnestra, e, por esse ato, ele é perseguido por Fúrias.

Acima das linhas das letras das músicas já aparecem símbolos instrumentais e vocais, uma vez que a peça poderia ser tocada e cantada.

Figura 22 – Partitura – Eurípides com cifra.

Euripides
Orestes, Stasimon Chorus

κατολοφ]ύ - ρο - μαι μα - τέ - ρος [αἶμα σᾶς
(?) — ὄ σ' ἀνα βα]κ - χεύ - ει ὁ μέ - γας [ὄλβος οὐ
μόνιμο]ς ἐμ βρο - τοῖς ἄ - νά [δὲ λαῖσος ὤς
τι]ς ἄ - κά - του θο - ῶς τι - νά [-ξας δαίμων
κατ - ἐκ - λυ - σεν δ[εῖνῶν
πόνω]ν ω - ὥς πάντ[ου
[text uncertain]

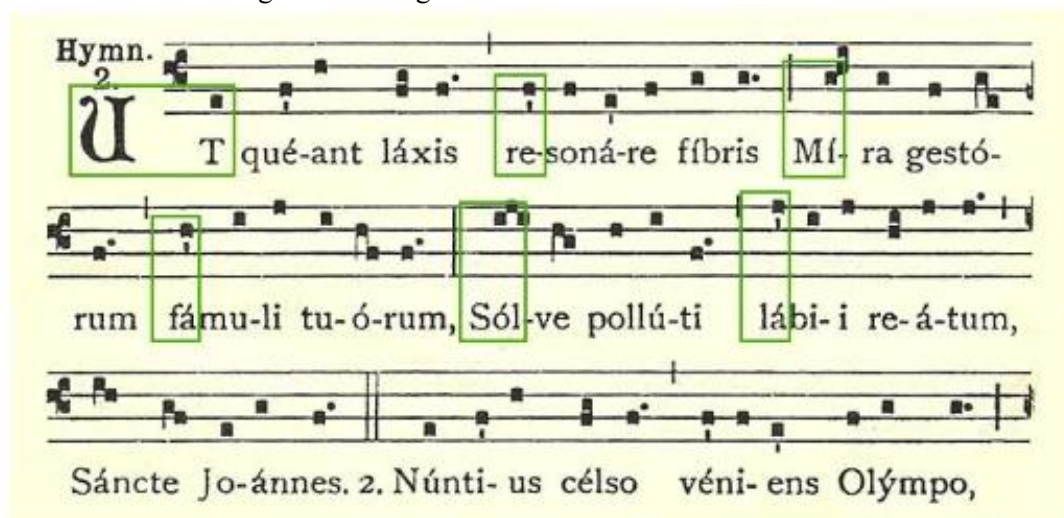
Fonte: Martins (2017).⁶⁶

através de vinte e cinco séculos de escrita musical. Tom Martins, 05/10/2017
<https://medium.com/@tommartins/dos-prim%C3%B3rdios-da-nota%C3%A7%C3%A3o-musical-%C3%A0-modernidade-33c4b63882c5> . Acesso em: 30 nov. 2021.

⁶⁶ Disponível em: <https://medium.com/@tommartins/dos-prim%C3%B3rdios-da-nota%C3%A7%C3%A3o-musical-%C3%A0-modernidade-33c4b63882c5> . Acesso em: 30 nov. 2021.

Guido D'Arezzo (992 – 1050) dá início, ao que veio a ser a notação musical, e insere uma série de sílabas (ut, re, mi, fa, sol, la), utilizando um pentagrama de quatro linhas e 3 espaços, nos mesmos moldes dos pentagramas atuais, a fim de que, os cantores pudessem memorizar a sequência de tons e semitons das escalas. Teve como base as sílabas do Hino a São João “Ut queant laxis”, onde a nota inicial de cada frase se remete às sílabas do texto.

Figura 23 – Origem dos nomes das notas musicais.



Fonte: Martins (2017).⁶⁷

A notação musical, propriamente dita, teve seus primeiros passos a partir da idade média, de forma bem rudimentar. Dois sistemas de notação surgiram no início do cristianismo: a *notação alfabética*, que teve seu uso aproveitado dos povos antigos e a *notação neumática*, que era um sistema de notação por meio de sinais especiais, chamados de neumas; passou a ser usada na Igreja Latina a partir do séc. VI.

No século IX, com Hubcald, um monge do mosteiro de Santo Amando, surgiu um novo sistema de notação musical, menos impreciso que a *notação neumática*, que já dava conta de indicar com precisão o intervalo exato entre os sons.

A marcação precisa da altura relativa dos sons surgiu somente a partir do séc. XI com o monge do convento de Pomposa, o grande Guido D'Arezzo. Surge, então, o que conhecemos como pauta.

Não há como negar que anterior a esse momento da história já havia, em fins do século XI, conforme antigos manuscritos, o uso de uma ou duas linhas paralelas, normalmente, em vermelho e amarelo, já representando um som fixo.

⁶⁷ Disponível em: <https://medium.com/@tommartins/dos-prim%C3%B3rdios-da-nota%C3%A7%C3%A3o-musical-%C3%A0-modernidade-33c4b63882c5> Acesso em: 04 dez. 2021.

Temos assim um pouco da história da música, considerando o que propõe Bakhtin: “O vestígio autêntico, o sinal da história é humano e necessário, nele o espaço e o tempo estão ajustados em um bloco indissolúvel” (2018, p. 242).

É pela história que se tem o conhecimento da humanidade e sua evolução, marcadamente, pelas informações que se tem de espaço e tempo passado, de um determinado povo, país ou fato.

A partir do papa Gregório VII a notação musical passa a empregar sinais que são distribuídos em um pentagrama, que passa a ter conjunto de cinco linhas paralelas, horizontais, equidistantes e de quatro espaços que as separam), representando os sons, sendo que cada linha e espaço dá a altura da nota, dentro de uma escala, de acordo com a clave.

Para que se saiba qual nota está escrita no pentagrama é necessário que se insira, no começo da pauta um sinal chamado, *Clave*. É ela quem determina também altura de cada nota de acordo com a escala.

Por sua vez, as claves que podem ser: de Sol (a mais usada), de Fá e de Dó, de maneira que cada uma determina o nome de cada nota a partir do ponto onde está a assinatura da Clave, ou seja, em que linha se posiciona a nota que leva o mesmo nome da clave. É a partir daí que é gerada uma escala de sons ascendentes ou descendentes, considerando este lugar de sua posição na partitura. Melhor dizendo: na Clave do Sol mais usada, a nota que a designa e tem o mesmo nome, vai escrita na segunda linha (a ordem das linhas se dá de baixo para cima). Então, a sequência das notas se dá a partir da posição da nota sol. A clave de Fá mais usada é a que fica na quarta linha, embora possa ser escrita também na terceira linha. A clave de Dó pode ser escrita em qualquer das cinco linhas.

Figura 26 – Claves.



Fonte: Barcellos (2014).⁷⁰

⁷⁰ Disponível em: <https://juarezbarcellos.com/2014/05/13/claves-musicais-e-armaduras-de-claves/>. Acesso em: 04 dez. 2021.

As figuras representativas de valor não têm uma duração predeterminada e fixa.

Cada conjunto de tempo é separado por uma linha vertical, que vai da primeira à quinta linha, chamadas de travessão. Ao término de cada composição musical é colocada uma linha dupla paralela, também, na vertical, chamada de dobrado travessão, indicativa de final da obra.

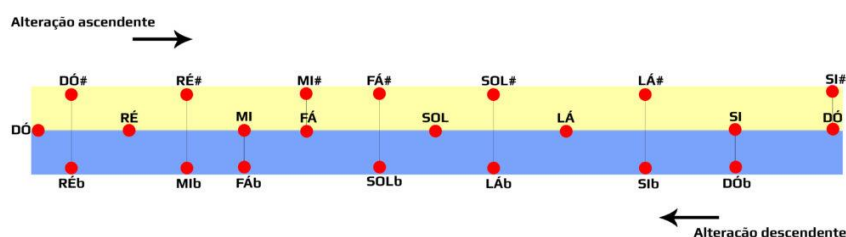
Figura 27 – Tempos dentro do compasso.



Fonte: Rosa (2010).⁷¹

O sinal que indica que a nota é alterada para baixo em um semitom é marcada por um bemol (Figura 21). Quando alterada em um tom ela sofre a ação de dois bemóis. Quando uma alteração, na sequência na música for anulada, o som da nota volta a ser natural. Esta marcação é acentuada pelo bequadro, quando a alteração for de semitom ou, dobrado bequadro, quando a alteração for de um tom. Pode ocorrer de uma nota ter sofrido alteração de um tom e o a presença de um bequadro altera só em um semitom, permanecendo a alteração em um semitom.

Figura 28 – Alteração ascendente e descendente.



Fonte: Ramires (s.d.).⁷²

⁷¹ O efe maiúsculo marca o tempo forte, enquanto que, o efe minúsculo marca o tempo fraco. Na figura aparecem o pentagrama, a clave, o indicativo de compasso binário (a fração $\frac{2}{4}$) e as notas (ré), o travessão e a barra dupla, já demonstrados anteriormente. Disponível em: <http://tenorwalterrosaprofessordemusica.blogspot.com/2010/04/acento-metrico.html>. Acesso em: 04 dez. 2021.

⁷² Disponível em: <https://marisaramires.com.br/acidentes-ou-sinais-de-alteracao/>. Acesso em: 04 dez. 2021.

Assim foi que trouxemos um pouco mais sobre as questões teóricas do campo da música e dos signos que envolvem a sua escrita. Estes signos são componentes da notação musical.

ANEXO B – Composição da orquestra

INSTRUMENTOS DA ORQUESTRA

Maestro Nicacio

SITES:
www.MaestroNicacio.com
www.JeremiasNicacio.com

FACEBOOK:
 Nicacio Jeremias
 Maestro Nicacio

EMAIL/MSN:
nicacio10@hotmail.com
contato@maestronicacio.com

YOUTUBE:
www.youtube.com/user/jeremiasnicaciovideo

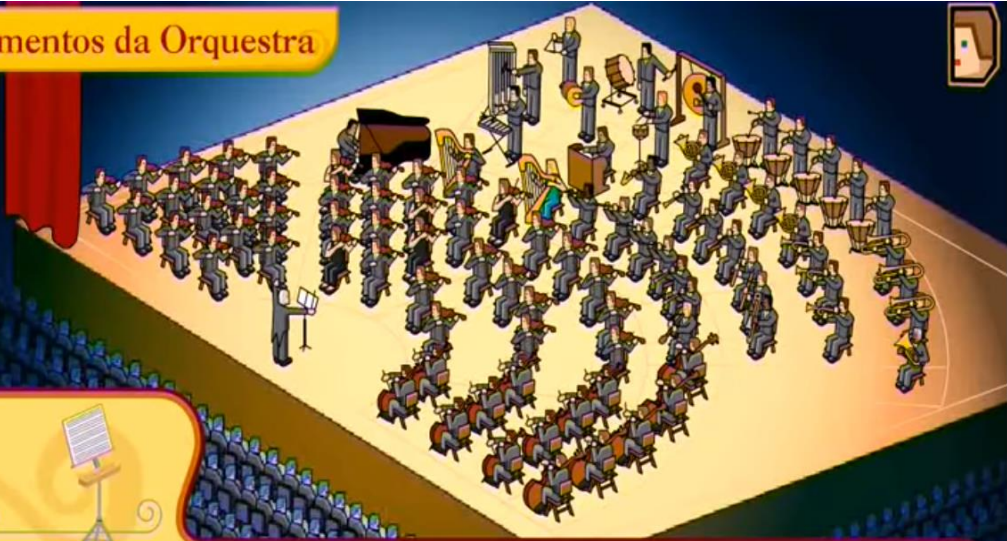


Fonte: www.youtube.com/user/jeremiasnicaciovideo



Fonte: www.youtube.com/user/jeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra



Maestro



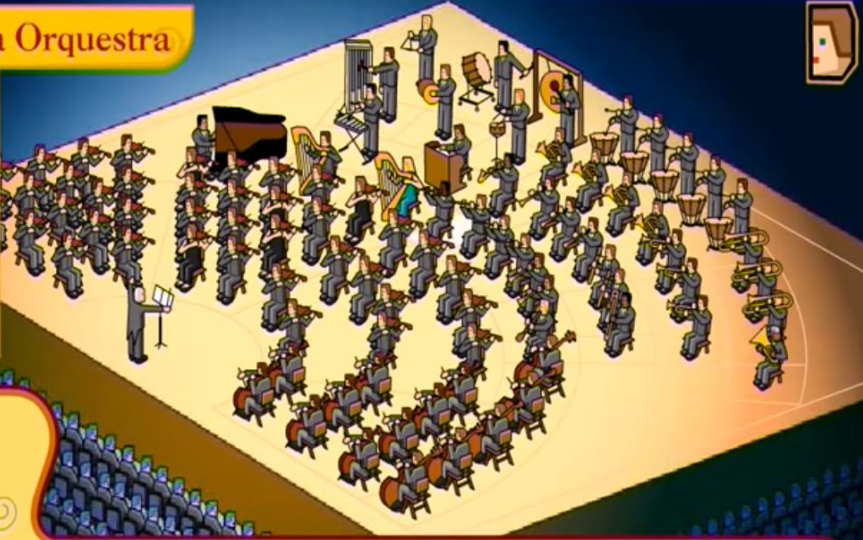
O maestro é uma espécie de diretor musical. Além de, durante as apresentações, estimular e guiar os músicos, servindo como referência para eles, realiza um trabalho prévio, de preparação dos instrumentistas. Seus gestos ao reger a orquestra visam a reforçar o que foi treinado, embora o concerto não seja mera repetição dos ensaios.

CLIQUE AQUI E VEJA MAIS IL.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Flauta
Metais	Flautim
Percussão	Oboé
Cordas	Corne-inglês
Outros	Clarinete
	Clarone
	Fagote
	Contra-fagote



Flautim



Madeiras

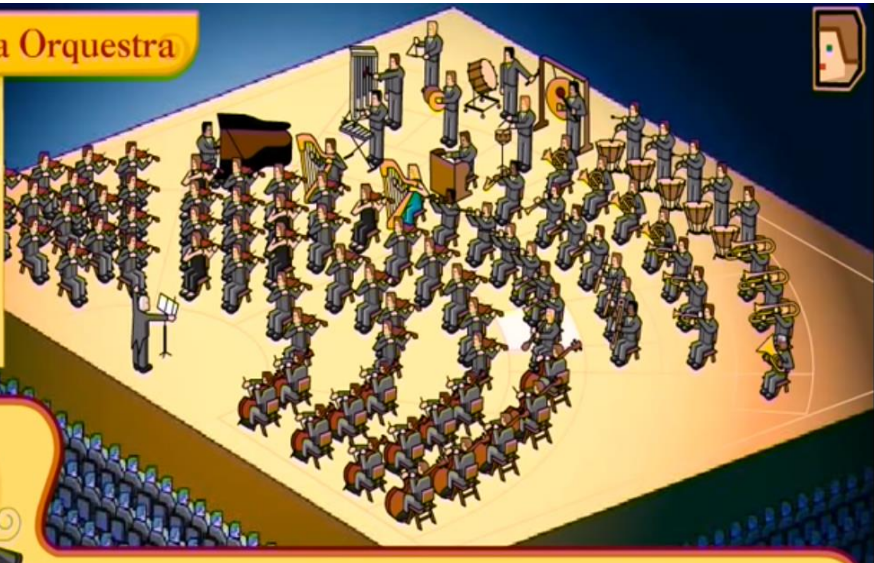
Instrumento de sopro também conhecido como *piccolo* (pequeno, em italiano) ou *otavino*, tem a metade do comprimento da flauta, mas seu dedilhado é o mesmo. De som mais agudo, alcança uma oitava acima da flauta. Ouve-se facilmente o flautim destacando-se do som da orquestra. Devido à estridência do seu timbre, porém, os compositores evitam usá-lo com muita frequência.

CLIQUE AQUI E VEJA MAIS IL.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Flauta
Metais	Flautim
Percussão	Oboé
Cordas	Corne-inglês
Outros	Clarinete
	Clarone
	Fagote
	Contra-fagote



Oboé

Madeiras

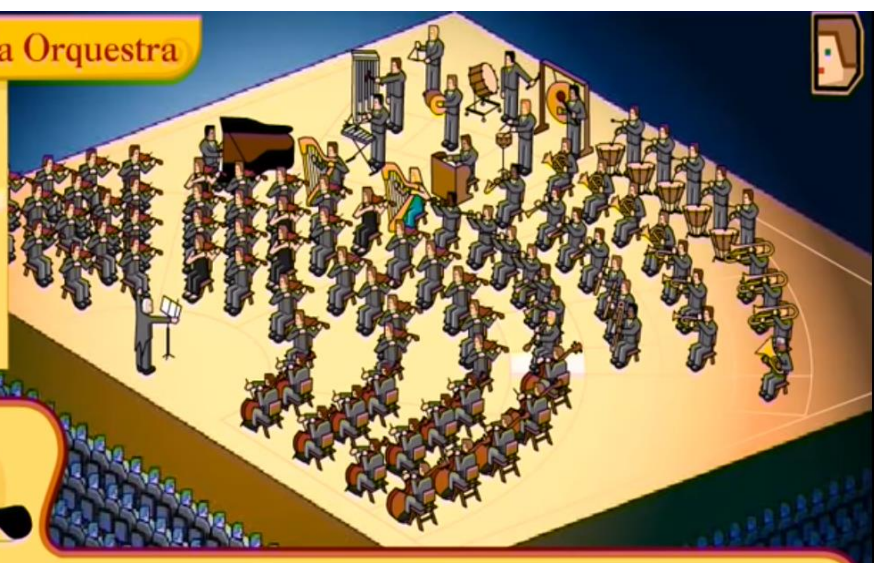


Instrumento de sopro de formato ligeiramente cônico, é feito de madeira (principalmente ébano). Devido ao seu timbre penetrante, é a partir dele que, antes de o concerto começar, todos os outros instrumentos são afinados. Seu som é mais áspero quando comparado com o timbre claro e aberto da flauta. Em melodias mais lentas, tende a ser melancólico. Foi incorporado à orquestra em meados do século XVII.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Flauta
Metais	Flautim
Percussão	Oboé
Cordas	Corne-inglês
Outros	Clarinete
	Clarone
	Fagote
	Contra-fagote



Corne-inglês

Madeiras

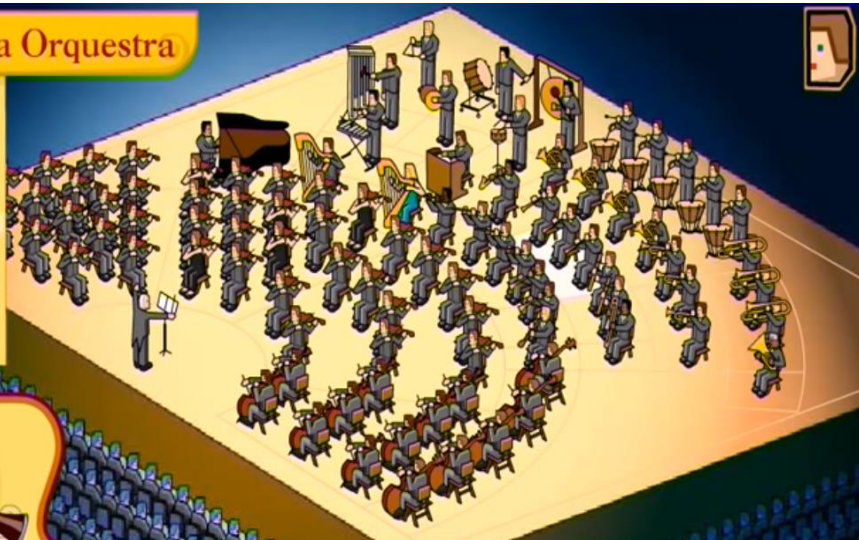


Instrumento de sopro da família do oboé, também é feito de madeira (principalmente ébano), porém de som mais grave e tubo mais longo, que termina num pavilhão esférico. Funciona com palheta dupla. O corne-inglês é o oboé contralto. Tem origem provável na Inglaterra, no final do século XVII.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Flauta
Metais	Flautim
Percussão	Oboé
Cordas	Corne-inglês
Outros	Clarinete
	Clarone
	Fagote
	Contra-fagote



Clarinete

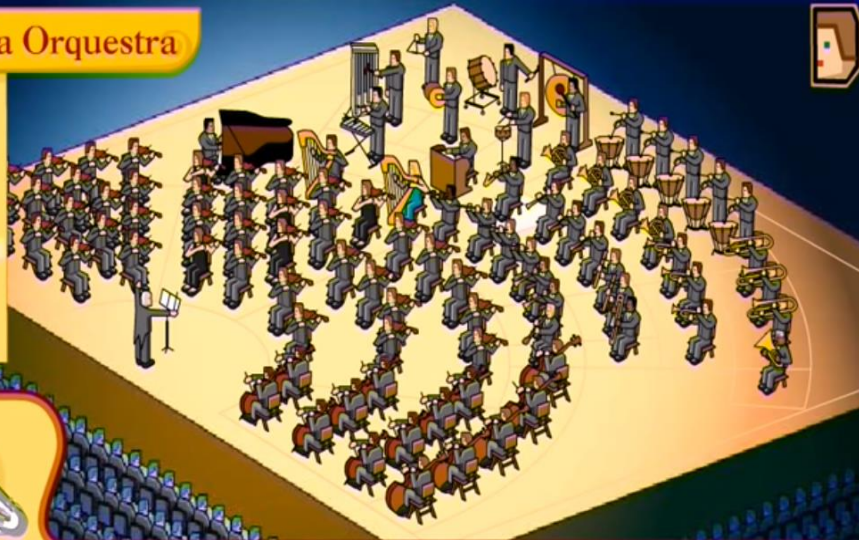
Madeiras

Instrumento de sopro, com corpo de madeira e chaves de metal, tocado com palheta simples. É um instrumento solista por excelência, sendo também empregado como complementar da harmonia. O modelo atual tem 26 chaves e sete orifícios descobertos, dos quais seis na parte superior e um, na inferior. Foi inventado por volta de 1690 e incorporado à orquestra no século XVIII.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Flauta
Metais	Flautim
Percussão	Oboé
Cordas	Corne-inglês
Outros	Clarinete
	Clarone
	Fagote
	Contra-fagote



Clarone

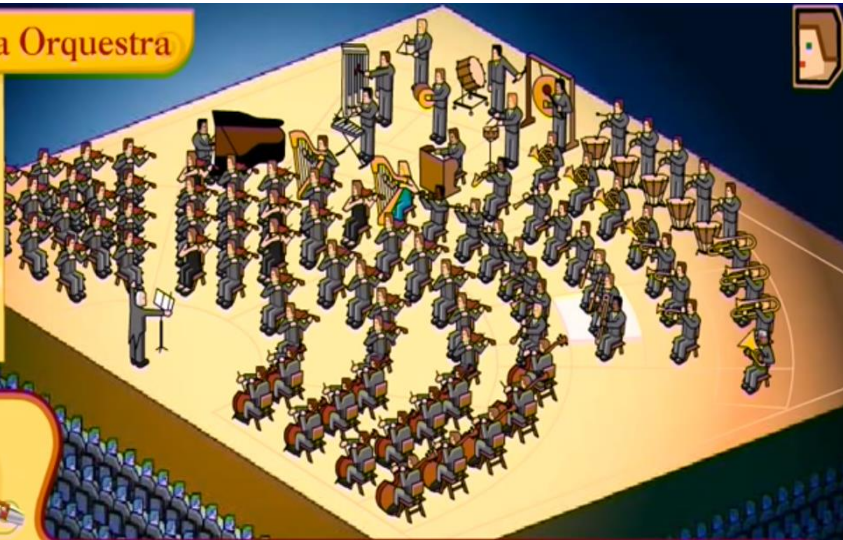
Madeiras

Instrumento de sopro da família dos clarinetes, também conhecido como clarinete baixo, de som mais grave. Tem dimensões maiores, forma cilíndrica mais acentuada e boquilha curvada na forma de pescoço de cisne, semelhante ao saxofone. Foi inventado em 1793 e introduzido na orquestra em 1836.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Flauta
Metais	Flautim
Percussão	Oboé
Cordas	Corne-inglês
Outros	Clarinete
	Clarone
	Fagote
	Contra-fagote



Fagote

Madeiras



Instrumento de sopro, de madeira, com tubo cônico, longo e dobrado, e palheta dupla como a do oboé. Possui 21 chaves e seis orifícios descobertos, cinco na parte superior e um na inferior. Tem som grave e encorpado, semelhante ao de um cantor de timbre baixo.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Flauta
Metais	Flautim
Percussão	Oboé
Cordas	Corne-inglês
Outros	Clarinete
	Clarone
	Fagote
	Contra-fagote



Contra-fagote

Madeiras



Também de madeira, é mais grave e mais possante que o fagote comum. Seu papel principal é reforçar o baixo. Seus efeitos são idênticos aos do fagote.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras

Metais

Percussão

Cordas

Outros

Trompa

Trompete

Trombone

Tuba





Trompa

Metais

É oriunda de um instrumento de chifre de carneiro, boi ou búfalo chamado chofar (palavra da língua hebraica), conhecido há cerca de seis mil anos. A trompa atual é de metal e mede 52 centímetros de altura. O comprimento do tubo enrolado atinge até 5,9 metros. O trompista toca comprimindo os lábios contra o bocal e soprando com maior ou menor intensidade. As quatro válvulas são movidas pelos dedos da mão esquerda.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras

Metais

Percussão

Cordas

Outros

Trompa

Trompete

Trombone

Tuba





Trompete

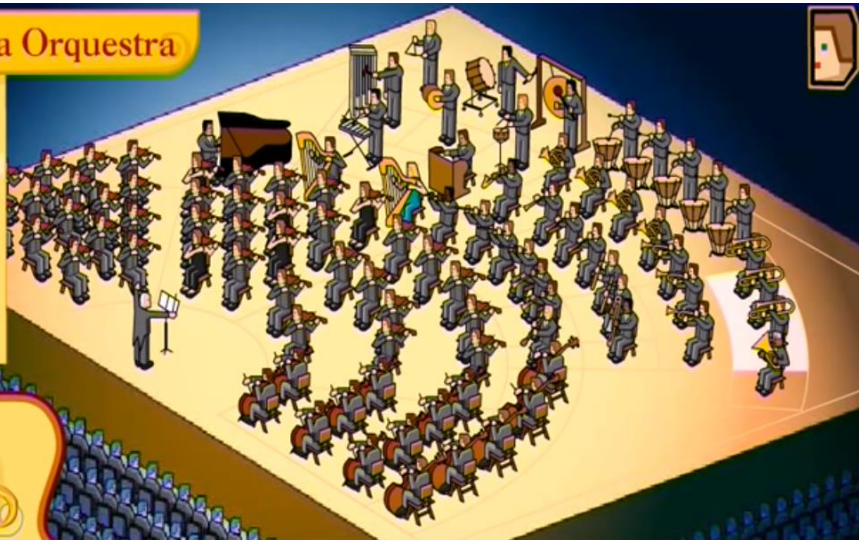
Metais

Na época medieval, o trompete era usado em acontecimentos militares ou cerimônias. Foi incorporado à orquestra em óperas e música sacra, para reforçar as passagens que expressassem estados de espírito como alegria ou triunfo. Antes do sistema de pistões, era um pouco limitado, pois restringia-se a notas naturais da série harmônica. Hoje, são usados vários trompetes nas orquestras.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Trompa
Metais	Trompete
Percussão	Trombone
Cordas	Tuba
Outros	



Trombone

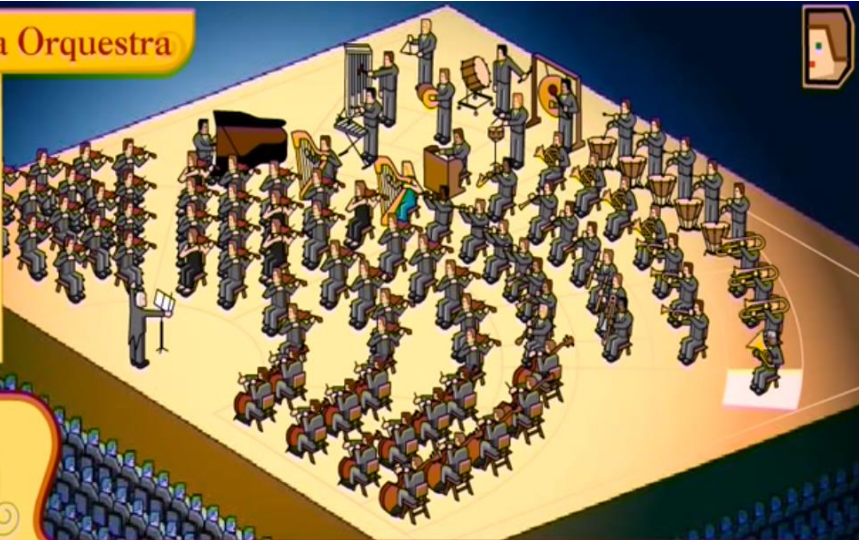
Metais

Este instrumento de metal parece ter sido inventado no ano 685 a.C. Pode ser de vara e de pistões. O de vara é usado com frequência nas orquestras. O trombone tenor é o tipo fundamental, porque sua extensão sonora reproduz a voz do homem, sendo dotado de todo o vigor, timbre suave e brilhantismo.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Trompa
Metais	Trompete
Percussão	Trombone
Cordas	Tuba
Outros	



Tuba

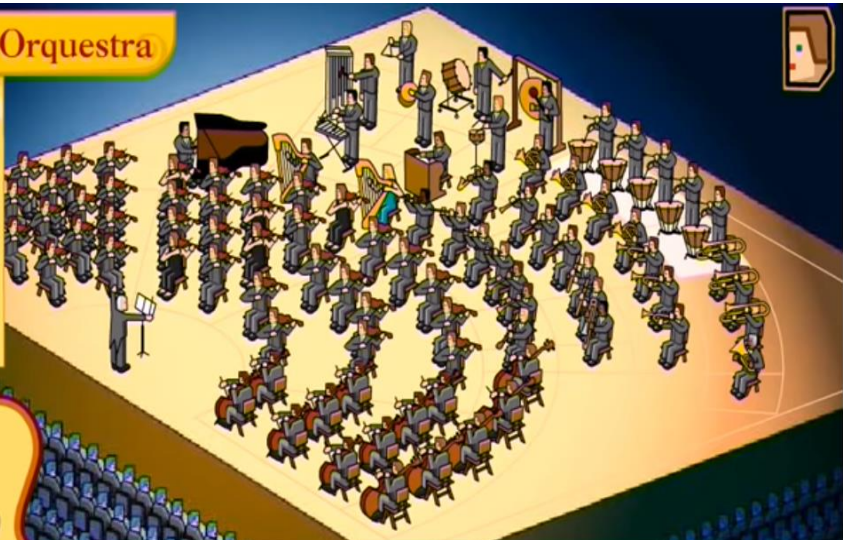
Metais

Instrumento de sopro que consiste num tubo cilíndrico recurvado sobre si mesmo e que termina numa campana em forma de sino. É dotada de um bocal e possui de três a cinco pistões. Desde o seu aparecimento, na primeira metade do século XIX, foi incorporada às orquestras sinfônicas.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Tímpanos
Metais	Xilofone
Percussão	Triângulo
Cordas	Pratos
Outros	Sinos
	Tan-tan ou gongo
	Caixa
	Bombo



Tímpanos

Percussão

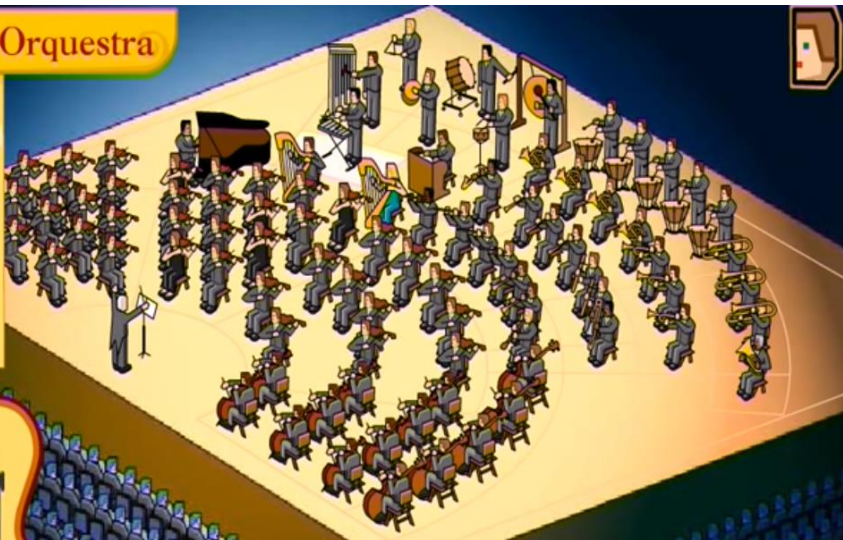


São hemisférios de metal sobre os quais se estica uma pele. Por meio de parafusos, obtém-se sua afinação em determinadas notas. São úteis na acentuação do ritmo, obtenção de certos efeitos e acréscimo de colorido. A percussão é feita por duas baquetas e bilros de extremidade arredondada revestida de feltro, algodão, couro, esponja ou madeira.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Tímpanos
Metais	Xilofone
Percussão	Triângulo
Cordas	Pratos
Outros	Sinos
	Tan-tan ou gongo
	Caixa
	Bombo



Xilofone

Percussão

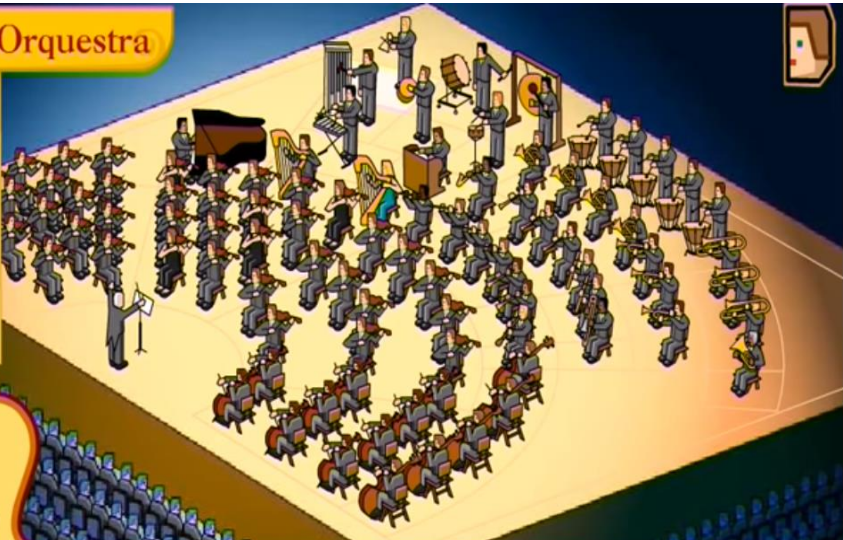


Instrumento formado por 37 blocos de madeira, de tamanhos diferentes, colocados uns ao lado dos outros em fileiras horizontais. Esses blocos estão relacionados a 43 tubos verticais, de tamanhos diferentes, proporcionais à altura do som e que servem como caixa de ressonância. A percussão é feita por meio de duas baquetas ou martelinhos.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Tímpanos
Metais	Xilofone
Percussão	Triângulo
Cordas	Pratos
Outros	Sinos
	Tan-tan ou gongo
	Caixa
	Bombo



Triângulo

Percussão

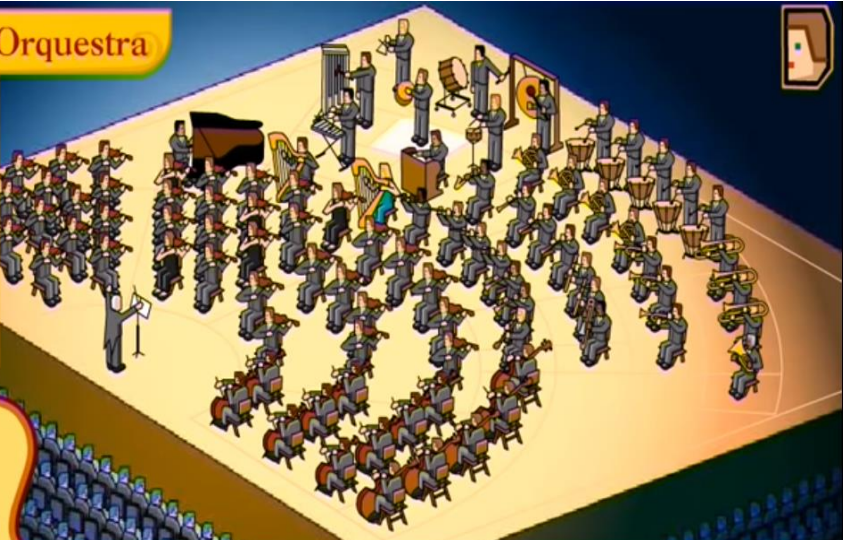


Peça metálica com forma triangular, que se faz soar com uma pequena barra, também de metal.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Tímpanos
Metais	Xilofone
Percussão	Triângulo
Cordas	Pratos
Outros	Sinos
	Tan-tan ou gongo
	Caixa
	Bombo



Pratos

Percussão



São discos de metal que se batem um de encontro ao outro, para obter mais efeito em determinada passagem da música.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Tímpanos
Metais	Xilofone
Percussão	Triângulo
Cordas	Pratos
Outros	Sinos
	Tan-tan ou gongo
	Caixa
	Bombo



Sinos

Percussão

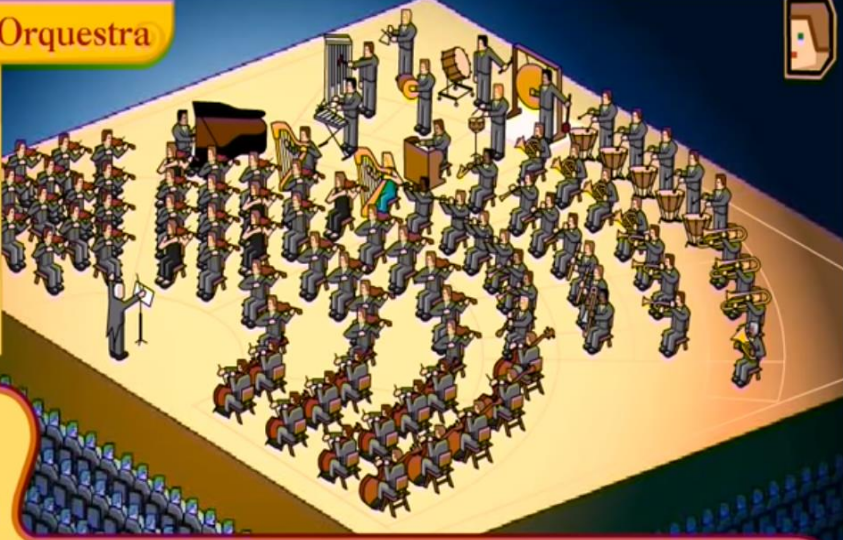


Os sinos usados na orquestra sinfônica são 20 e têm a forma de tubos de aço, dispostos verticalmente e enfileirados, percutidos com um martelo.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Tímpanos
Metais	Xilofone
Percussão	Triângulo
Cordas	Pratos
Outros	Sinos
	Tan-tan ou gongo
	Caixa
	Bombo



Tan-tan ou Gongo

Percussão

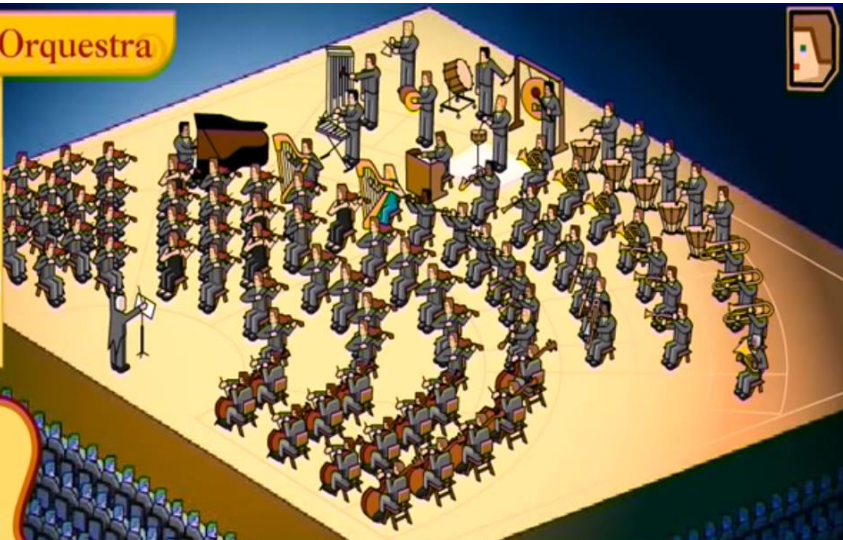


Instrumento oriundo da China, em forma de disco metálico, é percutido por meio de uma baqueta revestida de feltro na extremidade dilatada.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Tímpanos
Metais	Xilofone
Percussão	Triângulo
Cordas	Pratos
Outros	Sinos
	Tan-tan ou gongo
	Caixa
	Bombo



Caixa

Percussão

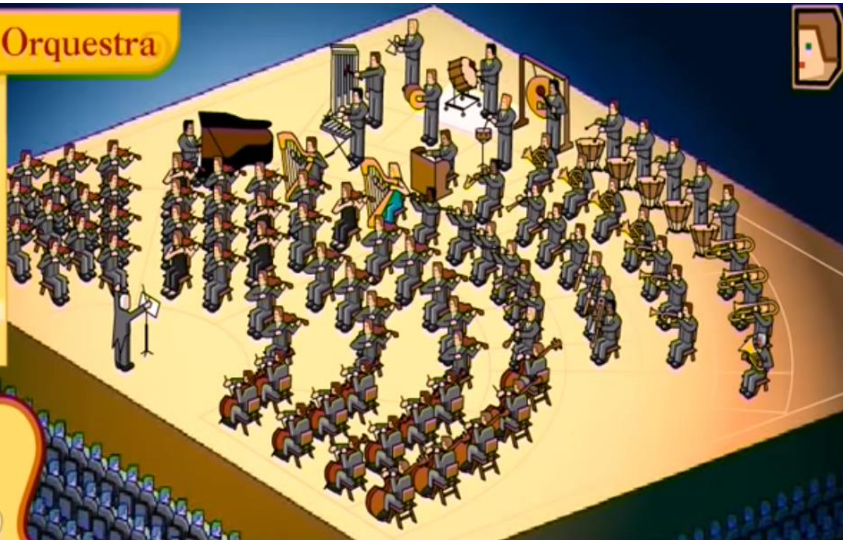


Instrumento de percussão que tem uma caixa cilíndrica de madeira ou metal, cujas bases são revestidas de pele tensa e percutidas com baquetas ou macetas.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Tímpanos
Metais	Xilofone
Percussão	Triângulo
Cordas	Pratos
Outros	Sinos
	Tan-tan ou gongo
	Caixa
	Bombo



Bombo

Percussão



Tambor de grandes dimensões e sonoridade grave, é tocado com as peles em posição vertical.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras

Metais

Percussão

Cordas

Outros

Violino

Viola

Violoncelo

Contrabaixo



Violino

Cordas



O violino apareceu na Itália na primeira metade do século XVI. O instrumentista segura-o do lado esquerdo, entre o ombro e o queixo. As cordas podem ser vibradas com arco ou dedilhadas (pizzicato). O arco é uma vareta de madeira, ao longo da qual são esticados mais de 200 fios de crina de cavalo, que devem ser untados com breu para maior aderência às cordas. Sua caixa de ressonância é de extraordinária importância para a sonoridade do instrumento. O timbre sonoro do violino é muito variado.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras

Metais

Percussão

Cordas

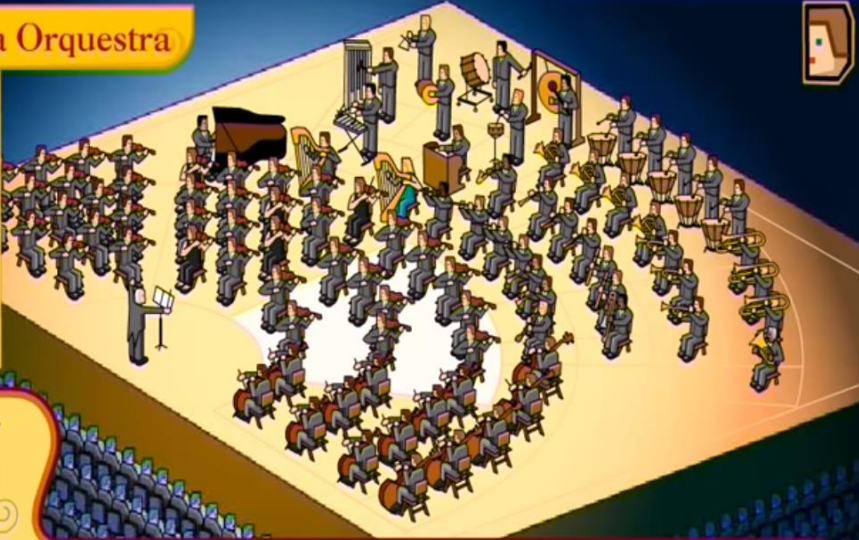
Outros

Violino

Viola

Violoncelo

Contrabaixo



Viola

Cordas



Tem tamanho um sétimo maior que o do violino, é ligeiramente mais pesada e tem cordas mais grossas. Como o violino, é colocada embaixo do queixo, mas, por ser mais comprida, requer que o instrumentista estenda um pouco mais o braço esquerdo para tocá-la. Seu som é mais grave, situado entre o do violino e o do violoncelo. A viola é mais antiga do que o violino, mas não tem tanta variedade de timbres sonoros quanto ele.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras

Metais

Percussão

Cordas

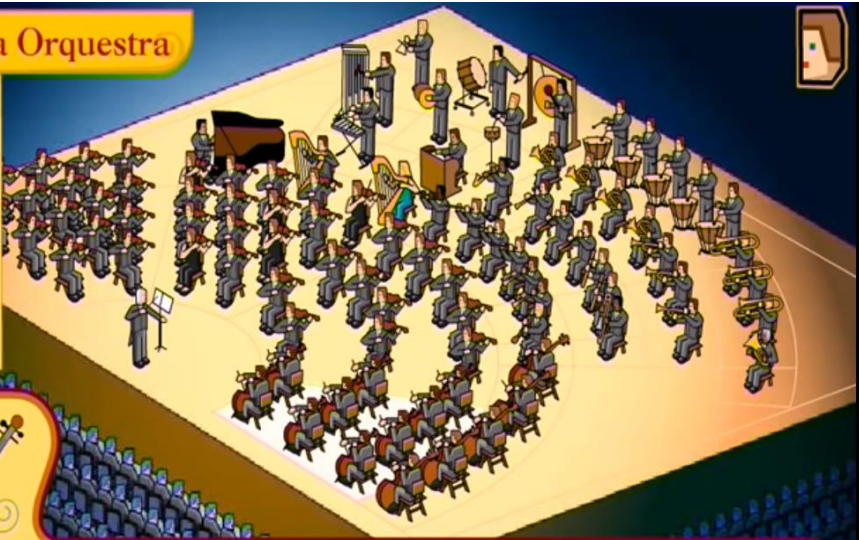
Outros

Violino

Viola

Violoncelo

Contrabaixo





Violoncelo

Cordas

Também é conhecido por cello, diminutivo do nome, em italiano. Apóia-se no solo por uma vareta regulável de metal, chamada espigão. O violoncelo tem a maior extensão sonora de todos os instrumentos de cordas. Com cordas mais longas e grossas, seu som é encorpado e penetrante.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras

Metais

Percussão

Cordas

Outros

Violino

Viola

Violoncelo

Contrabaixo





Contrabaixo

Cordas

É o mais longo instrumento da orquestra sinfônica, medindo dois metros de altura. Seu arco tem 60 centímetros de comprimento. É também o mais profundo. Possui grande número de sons harmônicos naturais e artificiais e é um instrumento de conjunto, formando a base sonora da orquestra, em que lhe é confiada a parte grave da harmonia.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras

Metais

Percussão

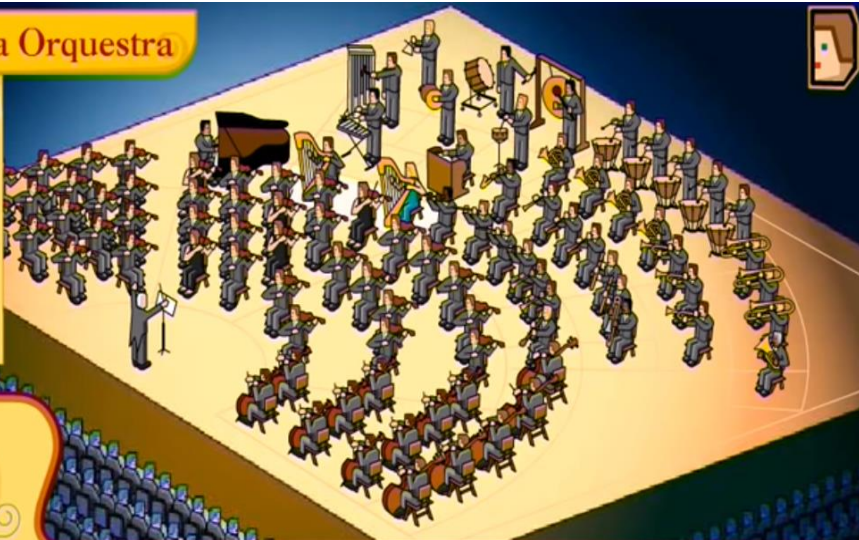
Cordas

Outros

Harpa

Piano

Celesta



Harpa

Outros



Símbolo da mais bela estética da orquestra sinfônica, posiciona-se de forma destacada entre as cordas. É um dos instrumentos mais antigos do mundo. Feita de jacarandá, tem de 46 a 47 cordas e seus sete pedais contam com dispositivo que permite elevar o som de forma que cada corda produza três sons diferentes, possibilitando executar música em todas as tonalidades. Suas cordas são coloridas, diferenciando as notas musicais.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras

Metais

Percussão

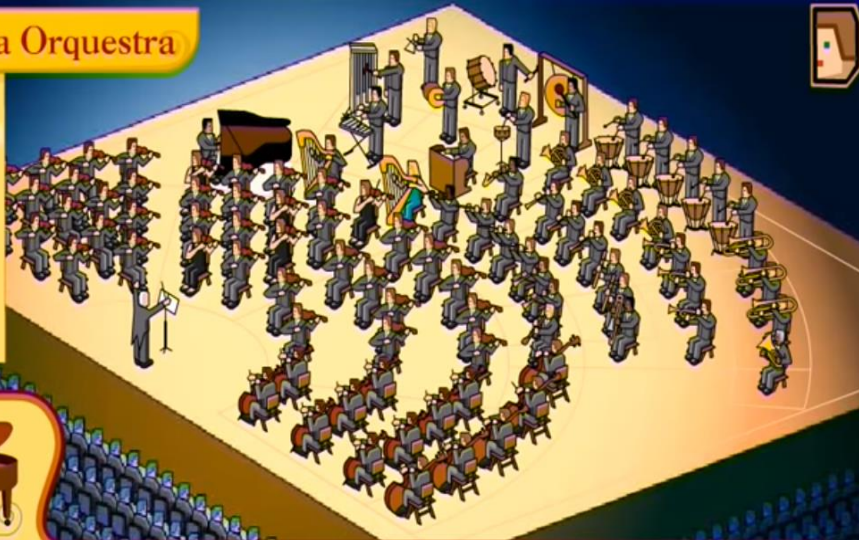
Cordas

Outros

Harpa

Piano

Celesta



Piano

Outros

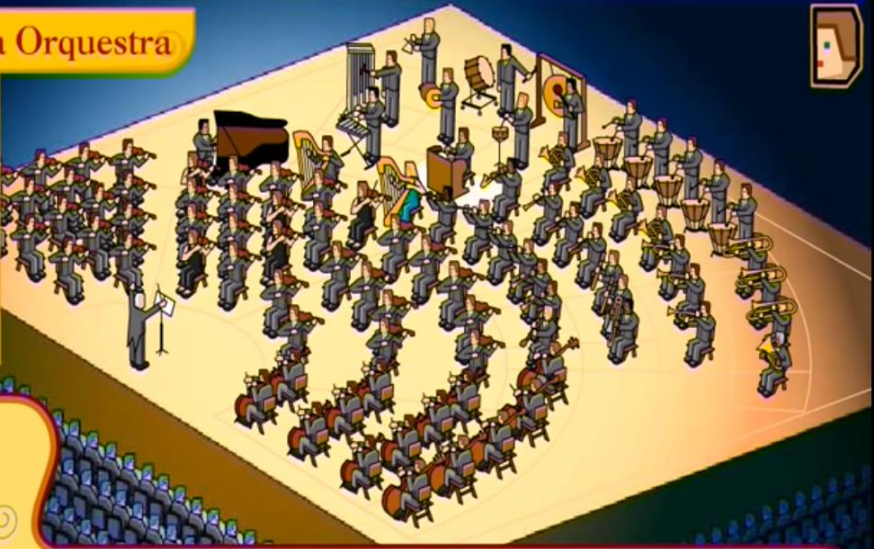


Instrumento de variada sonoridade, que possui quatro elementos essenciais: cordas, mecanismo, caixa de ressonância e caixa externa. As cordas são de aço e de espessura que varia de acordo com a região do piano. Tem a capacidade de cobrir quase todos os sons utilizados na música. Os pianistas podem tocar como solistas ou como parte da orquestra.

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

Instrumentos da Orquestra

Madeiras	Harpa
Metais	Piano
Percussão	Celesta
Cordas	
Outros	



Celesta

Outros



Também chamada de tirofone, foi inventada em 1886. Lembra um piano pequeno, inclusive por causa do teclado de 49 teclas brancas e pretas. O som é obtido por lâminas de aço dispostas horizontalmente, ligadas por um mecanismo semelhante ao que existe no piano. O pedal serve para sustentar os sons emitidos.

GRUPO ADRIANO E FILHOS LTDA

Fonte: www.youtube.com/userjeremiasnicaciovideo

ANEXO C – Integrantes dos Círculos⁷³

N.	MEMBROS DOS CÍRCULOS	FOTO	BIOGRAFIA	FORMAÇÃO	CÍRCULOS		
					1- NEVEL	2- VITEBSK	3-LENINGRADO
1	Mikhail Mikhailovitch BAKHTIN		1895-1975 *ORIËL +enfisema pulmonar e ostiomielite	Filósofo e crítico literário			
2	Valentín Nikoláievitch VOLOCHINOV		1895-1936 *São Petersburgo +tuberculose	Graduado em Etnologia e Linguística. Pós-graduado no Instituto de Literaturas e Línguas Ocidentais e Orientais (ILIAZV)			
3	Pável Nikolaievitch MEDVIEDEV ⁷⁴		1892-1938 *São Petersburgo +fuzilado pelo NKVD-URSS	Acadêmico da área do Direito, jornalista literário. Reitor da Universidade Proletária			
4	Ivan Ivánovitch KÁNAEV		1893-1983 *São Petersburgo	Biólogo, filósofo e historiador da ciência. Diretor da Biblioteca em Leningrado			
5	Matvei Isaevitch KAGÁN		1889-1937 *NEVEL +angina	Doutor em Filosofia			

Fonte: Villarta-Neder, 2023d

⁷³Quadro elaborado por Villarta-Neder, 2023. Mimeo.⁷⁴ Condenado à morte (VMN – ВМН - высшая мера уголовного наказания – Vyssháia Méra Ugolovnovo Nakazania – Medida Máxima de Punição Criminal [pena de morte por fuzilamento])pela OSO (Осо – Особое совещание Ossoboe Sovieshanie - reunião geral) da NKVD (Народный комиссариат внутренних дел СССР – Naródnýi Komissariat Vnutrennikh del URSS - Comissariado Popular dos Assuntos Internos da URSS).

N.	MEMBROS DOS CÍRCULOS	FOTO	BIOGRAFIA	FORMAÇÃO	CÍRCULOS		
					1- NEVEL	2- VITEBSK	3-LENINGRADO
6	Lev Vasilievitch PUMPIÁNSKI ⁷⁵		1891-1940 *VILNIUS +câncer de fígado	Professor da Faculdade de História e Filologia da Universidade de São Petersburgo			
7	MARIA Veniaminovna IUDINA		1899-1970 *NEVEL +diabetes	Pianista e professora			
8	Konstantín Konstantinovitch VÁGUINOV ⁷⁶ (Wagengein)		1899-1934 *São Petersburgo tuberculose	Poeta, bibliólogo e filólogo			
9	Iván Ivánovitch SOLLERTÍNSKI		1902-1944 *VITEBSK +infarto	Músico, crítico e professor de história do teatro			
10	Borís Mikhailovitch ZUBÁKIN ⁷⁷		1894-1937 *São Petersburgo +fuzilado pelo NKVD-URSS	Poeta e escultor			

Fonte: Villarta-Neder, 2023d

⁷⁵ Participou, juntamente com Mikhail Bakhtin do Círculo Omphalos, liderado pelo irmão mais velho de Mikhail, Nikolai Bakhtin. Participou, também do Grupo Ressurreição (Vascressenie), tendo sido preso por um breve período.

⁷⁶ Pertenceu também ao Círculo OBERIU (бъединение реального искусства – Bedinenie Realnovo Iskusstva - Associação de Arte Real - Leningrado – 1927/início dos anos 1930), juntamente com Daniil Kharmis, Alexander Vvedensky, Nikolai Zabolotsky, Konstantin Vaginov, Yuri Vladimirov, Igor Bakhterev, Doyvber Levin.

⁷⁷ Condenado à morte (VMN – ВМН - высшая мера уголовного наказания – Vyssháia Méra Ugolovnovo Nakazania – Media Máxima de Punição Criminal [pena de morte por fuzilamento]) pela OSO (Осо – Особое совещание Ossoboe Sovieshanie - reunião geral) da NKVD (Народный комиссариат внутренних дел СССР – Náródnyi Komissariat Vnutrennikh del URSS - Comissariado Popular dos Assuntos Internos da URSS).

N.	MEMBROS DOS CÍRCULOS	FOTO	BIOGRAFIA	FORMAÇÃO	CÍRCULOS		
					1- NEVEL	2- VITEBSK	3-LENINGRADO
11	Mikhail Israilevitch Tubianski ⁷⁸		943 +fuzilado pelo NKVD- URSS	Filósofo e especialista em cultura tibetana, budismo, antiga literatura indiana e bengali, em línguas indianas e mongóis			
12	Nikolai Kliouev		1884-1937	Poeta			
13	Borís Vladimirovitch Zaleski		1897-1966 *KAZAN	Geólogo petrolífero			

Fonte: Villarta-Neder, 2023d

⁷⁸ Condenado à morte (VMN – ВМН - высшая мера уголовного наказания – Vyssháia Méra Ugolovnovo Nakazania – Media Máxima de Punição Criminal [pena de morte por fuzilamento])pela OSO (Осо – Особое совещание Ossoboe Sovieshanie - reunião geral) da NKVD (Народный комиссариат внутренних дел СССР – Narodnyi Komissariat Vnutrennikh del URSS - Comissariado Popular dos Assuntos Internos da URSS).

N.	MEMBROS DOS CÍRCULOS	FOTO	BIOGRAFIA	FORMAÇÃO	CÍRCULOS		
					1- NEVEL	2- VITEBSK	3-LENINGRADO
14	A n a S		1887-1958	Médica estreitamente ligada aos círculos literários, artísticos e, em especial, musicais			
15	Vladimir Zinoviévitch Ruguévitch	 Слева направо: Борис Карпович Шенников, Иван — и Зинаида Ивановна, Иван Карпович Шенников, Борис Ругуевич — Шенников, Дмитрий Григорьевич Шенников. 1930-е.	1894-1937 fuzilado pelo NKVD	Engenheiro do Instituto Estatal de Projeto de Equipamentos de Transporte para a Indústria Florestal			

Fonte: Villarta-Neder, 2023d