

RESUMO: A interdisciplinaridade, na composição, fundamenta-se parcialmente numa forma dialógica, em que elementos constitutivos interdisciplinares do trabalho artístico se integram e se fragmentam numa alternância contínua, gerando, dentro de um arcabouço histórico, uma *estrutura-que-se-abre*.

O DIALOGISMO NA COMPOSIÇÃO INTERDISCIPLINAR

Roseane Yampolschi

Este ensaio discute algumas das idéias centrais que serviram de suporte para a composição de *Diálogos-I* (1994) e *Diálogos-II* (1996), obras interdisciplinares de minha autoria. Esta discussão abre caminho para duas reflexões: primeiro, para uma introdução ao conceito de interdisciplinaridade artística que desenvolvi em minha tese de doutorado; e segundo, para um entendimento de como *Diálogos* possui uma perspectiva histórica interdisciplinar oposta à que engloba o discurso musical monotemático e fechado de obras com base na tradição clássica europeia.

O crítico literário russo Mikhail M. Bakhtin concebe linguagem como fenômeno dialógico e social. Em seu ensaio *The Problem of Speech Genres*, Bakhtin aponta para dois fatores-chave no processo de comunicação: o contexto social particular de cada enunciação e a atitude participativa do ouvinte em relação ao seu interlocutor (1986). Ao focalizar o primeiro fator, Bakhtin define enunciado como um fenômeno sócio-cultural que poderá ser apreendido funcionalmente de acordo com seu *conteúdo sócio-ideológico* e sua *forma estilística*. Enunciados são atos de fala individuais e *genéricos*¹ (1986: 67-71). Para o autor, a sociabilidade da língua e sua evolução histórica geram "uma pluralidade de mundos concretos, [...] de perspectivas [...] ideológicas e sociais, fechadas". Isto é, elementos da língua, semânticos, sintáticos etc., adquirem, mais ou menos fortemente, "o perfume específico dos gêneros dados", adequando-se "aos pontos de vista específicos, às atitudes, às formas de pensamento, às nuances e às entonações" de gêneros profissionais, gêneros literários, gêneros de determinados grupos sociais, dentre outros (1998:96). Deste modo, cada mundo concreto poderá ser identificado por seu conjunto de gêneros.

Ao se concentrar no segundo fator, isto é, no papel que o ouvinte possui dentro do diálogo, Bakhtin desenvolve o conceito de dialogicidade, baseando-se numa perspectiva de trocas intersubjetivas de comunicação entre os participantes. Todo discurso orienta-se em relação a uma determinada resposta e "sofre uma influência profunda do discurso da resposta antecipada" (1998:89). Essas trocas de significado lingüístico entre o enunciado, de quem fala, e o discurso-resposta, de quem ouve, são mediadas por um "fundo" psicológico (*background*), que constitui o *horizonte sócio-ideológico* dos participantes. Assim, em seus vários caminhos até o objeto, estes discursos ou enunciados se entrecruzam e se interagem numa relação viva

¹ O enunciado inclui tudo aquilo que o locutor tem a dizer até o momento de sua pausa, por iniciativa própria ou por interrupção do parceiro. Por gênero, o autor entende o perfil particular, intencional, sócio-ideológico de uma enunciação.

e tensa de significados já ditos, de apreciações e de pontos de vista contraditórios:

[...] [the utterance's] actual meaning is understood against the background of other concrete utterances on the same theme, a background made up of contradictory opinions, points of view and value judgments [...] (1981: 281).

A inter-relação entre os interlocutores ocorrerá, então, do seguinte modo: o ouvinte deixará transparecer, em sua resposta, o seu horizonte sócio-ideológico - fundo de pre-concepções contraditórias - a partir e em oposição ao qual, o falante construirá, então, o seu enunciado. Nesta forma que entrelaça os sentidos, a perspectiva dialógica da linguagem vem a ser determinada, portanto, por aquela visão de sociabilidade da língua, de sua "estratificação" em mundos sócio-ideológicos fechados. Estes mundos criam porções de realidade revestidas de nuances, expressões e acentos próprios de determinados grupos sociais.

Daí, infere-se que, para Bakhtin, os discursos dos interlocutores, falante e ouvinte, contêm um conjunto de elementos necessários para o acontecimento de uma verdadeira *performance* de comunicação. Isto é, em seu perfil particular, sócio-ideológico (genérico), uma determinada linguagem presentifica-se por meio da expressão oral, composição da fala, dos interesses, pontos de vista do falante, gestos corporais, indicando significados específicos e, também, por meio de uma percepção imediata da atitude, resposta antecipada de seu ouvinte (p. 281). Em suma, na visão de Bakhtin, a linguagem constitui-se como um encontro psicológico, tenso e intersubjetivo, em que a enunciação - verbo do *sujeito* e expressão do *mundo* - projeta-se de forma dominante, em relação ao fundo de opiniões e ideais contraditórios, num esforço momentâneo de auto-evidência.

Já no diálogo entre culturas distantes, a comunicação dialógica resulta de uma relação recíproca de abertura, onde participantes vão de encontro um ao outro, e aprendem, com outros olhos, a recriar suas próprias tradições (p. 282). Neste sentido, o diálogo entre culturas distantes acontece como um processo de compreensão criativa da realidade exterior e de auto-conhecimento. Quem aprende uma nova língua, incorpora e compreende a dimensão que o outro, em sua *diferença histórica*, ocupa dentro de si.

Esta visão do diálogo entre culturas distantes fundamenta parcialmente as composições *Diálogos-I*, escrita para música e movimentos (sax soprano, fagote e tuba) e *Diálogos-II*, para música, texto e movimentos (ator/narrador, violino, clarinete e trombone). Nestas obras, determinados elementos compositivos fragmentam, subvertem o próprio discurso musical, compreendido como estrutura estética integrada, fechada. Em *Diálogos-I*, por exemplo, uso elementos musicais e pequenos gestos para encenar uma série de diálogos de confrontação. Por outro lado, com o objetivo de estabelecer uma ruptura com este contexto dialógico, emprego movimentos mais amplos, circulares - *criados em função deste contexto, mas não a partir dele*. De um ponto de vista estratégico, esta ruptura resulta de certa ênfase na historicidade - força referencial - dos movimentos circulares em oposição ao contexto dialógico dominante, centrado na música. Esta oposição produz uma tensão interna entre os elementos interdisciplinares compositivos. Assim, música e pequenos gestos se articulam, formando uma estrutura única, esteticamente fechada. Já os movimentos circulares resistem tornar-se parte

desta estrutura, à medida que sinalizam, dentro da composição, outras esferas semânticas. Para dentro da obra, estes movimentos trazem um determinado universo exterior àquelas partes que formam um Todo.

De outro modo, esta conjuntura artística aponta para a existência de duas categorias estéticas. Isto é, a concepção de uma estrutura estética, em que predomina o sentido de "diálogo" musical e a idéia de resistência a esta estrutura, através de uma tensão interna, dialógica, entre elementos constitutivos da obra interdisciplinar, pressupõe uma categoria que direciona os eventos artísticos para dentro da obra e outra que referencia o mundo em sua historicidade. A primeira integra funcionalmente elementos compositivos interdisciplinares, levando-os a uma interdependência estética, unificante. Já a segunda, salienta a diversidade, contingência e fragmentação interna, e marca positivamente a historicidade latente de determinados elementos da obra. Em suma, uma categoria que direciona para dentro, que leva à *unificação*; e a outra que aponta para fora, que alude ao mundo em sua historicidade, e que leva à *fragmentação*.

De um ponto de vista histórico, a categoria da *estética da unidade* deriva-se de - mas não está limitada a - valores humanísticos cultivados na tradição estética germânica do século XIX. Dentre estes valores, destacam-se dois paradigmas das concepções e teorias estéticas do Romantismo, no século XIX: o ideal da obra de arte orgânica, centrado no discurso formal de dependência hierárquica entre "todo" e "partes", e a valorização do artista como sujeito de talento excepcional e personalidade hipersensível (cf. Abrams, 1971:204-206). Já no século XX, apesar da ênfase nas condições sociais da linguagem levar à superação da crença no mito da "genialidade" do artista, o ideal da forma orgânica continuou a exercer marcada influência nas diversas tendências artísticas deste século, como o abstracionismo nas artes visuais e o formalismo nas letras. Deste modo, esta categoria aponta para o ideal de unidade estética (orgânica ou formalmente construída), e pode também indicar desenvolvimento orgânico, transcendência histórica, e representação simbólica.

A categoria da *estética da fragmentação*, por sua vez, deriva-se de premissas e processos inovadores criados por artistas europeus e norte-americanos deste século, como Marcel Duchamps, Kurt Schwitters, John Cage e Robert Rauschenberg, com a aparente finalidade de transformar demarcações convencionais entre arte e praxis do cotidiano. Vale lembrar que as noções de "equivalência" e "reciprocidade", defendidas pelos artistas Dadá do Cabaret Voltaire, em suas atividades multidisciplinares em Zurich e França (1916-1922), obviamente abriram caminho para a exploração de novas técnicas e métodos de trabalho neste século. Estas noções implicam o desejo de abolir as hierarquias sócio-ideológicas e ético-formais, e emparelhar, lado a lado, valores contraditórios do dia a dia. Assim, o domínio ideológico e formal da estética da fragmentação permite o destaque de características compositivas, tais como: a diversificação ideológica, a simultaneidade ou justaposição de elementos constitutivos, incongruência das partes e contingência histórica.

Em *Diálogos-I*, procurei subverter meu sistema estético através de um conflito não-resolvido entre arte - entendida como estrutura fechada, unificadora - e história - entendida em sua dimensão ideológica. Desde uma perspectiva histórica, a aproximação conflitante entre arte

e história gera um sentido de abertura, que poderá ser percebido por meio de uma dinâmica da obra em si: um processo que alterna uma estética da unidade e uma estética da fragmentação. Daí, evolui uma estrutura interdisciplinar flexível, um processo dialógico que se abre e se fecha alternadamente na experiência aperceptível de seu leitor.

Nos parágrafos seguintes, procuro ampliar o conceito de interdisciplinaridade artística e, então, situá-lo numa idéia de oposição a um contexto mais abrangente de práticas e premissas ideológicas. Novamente, as idéias de diálogo de comunicação de Bakhtin abrem caminho para esta tarefa.

Para o pensador, o diálogo de comunicação inicia-se no contato e na experiência conflitante com o outro. Em sua diversidade histórica, sua *exterioridade*, esta relação dialógica poderá, então, desencadear uma reflexão crítica em seus participantes. O diálogo, compreendido como experiência dinâmica, intersubjetiva, apoiado naquele *jogo* entre visões de mundo, possibilita a reflexão e o auto-crescimento. Nele, "o outro", como agente social, intervém na constituição de identidade. Nos diálogos onde a distância cultural predomina, este processo de individuação permite que, através de pontos de contato, se possa ir ao encontro do outro, aprender com ele nos termos dele, sem reduzi-lo. Neste caso, é possível ampliar-se a própria tradição, recriando-a (1986:7).

A idéia de uma alteridade construída, derivada deste diálogo intersubjetivo de vozes, se opõe à visão dialética Hegeliana, na qual o filósofo alemão (1770-1831) constrói um sentido universal da história. O segundo momento desta dialética, que exprime a particularidade do conceito universal, não traz, para dentro do conceito, uma exterioridade alheia a si mesmo. Ao contrário, o movimento histórico - cujo fim resultará no Saber Absoluto - constitui-se, neste segundo passo, num processo de autodeterminação do conceito universal que se concretiza, ele mesmo, dentro de uma realidade logicamente organizada do mundo em transformação (cf. Vaz, 1982:68). Fatos históricos, ideais políticos e princípios morais, por exemplo, particularizam uma determinada realidade situada historicamente. No entanto, desde a perspectiva teleológica e evolutiva de Hegel, a trajetória dialética da consciência que apreende racionalmente a sua realidade objetiva, resultará, posteriormente, numa síntese abstraída ou simbólica do mundo em questão. Isto é, um Todo intersubjetivo que supera a si, enquanto sentido lógico, positivo e articulado concretamente. Deste modo, Hegel condiciona, em princípio, todo conflito inerente à verdade factual a uma pré-concepção metafísica e totalizadora do universo (cf. Bornheim, 1983:49-54). Para o filósofo, toda distância concreta e temporal será preenchida por uma consciência racional e tautológica que não pensa um sentido de exterioridade.

Deste modo, o dialogismo na composição interdisciplinar, como o compreendo, não visa a alcançar uma reconciliação das diferenças; ou abolir as distâncias temporais; ou ainda constituir uma não-identidade - o outro - que seja inerente a esta própria identidade. Ao contrário, aquela estrutura que alterna uma *estética da unidade* e uma *estética da fragmentação*, processo formal que pode ser percebido em sua dinâmica de abertura e fechamento, é mediado historicamente por um conflito interno e não-resolvido entre os elementos constitutivos do trabalho interdisciplinar em questão.

Neste sentido, o conceito de diálogo, como forma de incorporação do outro - *em sua diferença social e histórica* - se opõe às formas discursivas dominantes, monotemáticas, e, muitas vezes, tautológicas. Cito, como exemplo desses atributos, o discurso analítico de Heinrich Schenker (1868-1935), em que o processo de desconstrução dos elementos tonais que compõem as diversas camadas harmônicas permanece condicionado à busca de uma única estrutura universal. Já no Brasil, a nossa bibliografia sobre história da música, por exemplo, parece impregnada de discursos monotemáticos e dominantes. Estes, em geral, não parecem incorporar perspectivas conflitantes, que possam servir de alicerce para questionar seus próprios princípios.

No que se refere a nossa produção musical, esta perspectiva dialógica diverge, por exemplo, das formas orgânicas de composição ou de outros sistemas fechados e monológicos que foram inportados da Europa ou Estados Unidos. Neste contexto, vale assinalar que tal sentido de abertura de um trabalho interdisciplinar não equivale àquele que se discute atualmente a respeito de obras como a *Sonata no 3*, de Boulez, ou o *Klavierstück no 11*, de Stockhausen, o *Vai e Vem* e *Blirium C-9*, de Gilberto Mendes, ou ainda àquele dos *happenings*, muito explorado nos Estados Unidos na década de 60. A idéia de uma estrutura processual *que se abre*, só realizar-se-á plenamente numa visão interdisciplinar, que deriva daquela dinâmica conflitante entre arte e história.

Portanto, a interdisciplinaridade na composição não está associada a uma proposta dialógica, em que o conflito participa de uma dinâmica estética totalmente inerente ao próprio sistema gerador da obra. Esta seria uma visão dialética, e não *dialógica* da composição. Por outro lado, o dialogismo, na composição, só se realiza plenamente no campo interdisciplinar, pois é neste campo que a incongruência entre elementos compositivos de uma certa obra poderá se destacar como fator de diferenciação histórica. Tal dialogismo ocorrerá, dentro de um arcabouço histórico, como um processo que ora enfatiza a articulação entre elementos constituintes, ora ressalta a resistência entre eles. Defino Interdisciplinaridade na composição, portanto, como *estrutura processual que se abre*, alternando momentos de articulação e momentos de resistência, ou unidade e fragmentação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABRAMS, Meyer Howard. **The Mirror and the Lamp**. London: Oxford University Press, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail M. Response to a Question from Noyv Mir. In: EMERSON, Caryl, HOLQUIST, Michael, orgs. **Speech Genres and Other Late Essays**. Tradução de Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.
- _____. Discourse in the Novel. In: HOLQUIST, Michael, ed. **The Dialogic Imagination**. Tradução de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- _____. **Questões de literatura e de estética**. Tradução de Aurora Fornomi Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior et al. 4 ed. São Paulo: UNESP, 1998.
- BORNHEIM, Gerd A. **Dialética: teoria, práxis**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1983.
- VAZ, Henrique C. Lima. Por que ler Hegel hoje?. **Boletim Seaf**, Belo Horizonte, n.1, p.61-76, 1982.
- YAMPOLSCHI, Roseane. **Standing and Conflating: A Dialogic Model for Interdisciplinarity in Composition**. Dissertação (Doutorado em Composição) - University of Illinois at Urbana, 1997.