

Música, Arte e Cultura

Revista  
Dil 89 85

# PEQUENO ENSAIO A RESPEITO DO ENUNCIADO NA OBRA DE ARTE MUSICAL

## Uma leitura pelas lentes bakhtinianas \*

Claudio Alves BENASSI<sup>1</sup>

*Breve é a vida e longa é a arte (Hipócrates, 460-377 a.C.)*

**Resumo:** com base nos estudos realizados por Bakhtin, o presente ensaio visa estabelecer uma aproximação da música com o pensamento Bakhtiniano. Nessa perspectiva, a criação musical é vista como um ato enunciativo, onde o criador dialoga consigo e seus *eus*, com seus conhecimentos e com o mundo. Tal inferência é realizada a partir da análise da concepção da obra musical *Jardins dos caminhos que se bifurcam n.º 01*, de Cao Benassi, composta em 2010.

**Palavras-chave:** Jardins dos caminhos que se bifurcam. Cao Benassi. Bakhtin.

# PEQUEÑO ENSAYO A RESPECTO DEL ENUNCIADO EN LA OBRA DE ARTE MUSICAL

## Una lectura por las lentes bakhtinianas

**Resumen:** basado en los estudios realizados por Bakhtin, este ensayo tiene por objetivo, establecer una aproximación de la música con el pensamiento Bakhtiniano. En esa perspectiva, la creación musical es vista como un acto enunciativo, donde el creador dialoga consigo y sus *yos*, con sus conocimientos y con el mundo. Tal inferencia es realizada desde la analice de la concepción de la obra musical *Jardins dos caminhos que se bifurcam n.º 01*, de Cao Benassi, composta em 2010.

**Palabras-clave:** Jardins dos caminhos que se bifurcam. Cao Benassi. Bakhtin.

## 1. Primeiras palavras: contextualizando

A música, neste ensaio, é lida através das lentes bakhtinianas, que nos oferece um rico aporte para o entendimento da formação do enunciado na obra *Jardins dos caminhos que se bifurcam n.º 01*, 2010, doravante *JCB*, de minha autoria. Assino minhas obras com o pseudônimo *Cao Benassi*. Bakhtin ao conceituar *linguagem* nos diz que,

[...] ela é tida como atividade [...] vinculada à dimensão da vida, sendo, por isso, concreta: a *linguagem* é vista em relação aos atos únicos e singulares realizados e ao ser-evento-unitário. Com isso a *linguagem* carrega expressividade, ou seja, ela carrega a atitude valorativa dos *sujeitos* em relação ao seu objeto discursivo (GEGe, 2009: 66).

---

\*Não se refere à música em geral, mas, especificamente à obra *Jardins dos caminhos que se bifurcam n.º 01* (2010).

<sup>1</sup>Artista pesquisador. Mestrando em Estudos de Cultura Contemporânea-UFMT. Especialista em Língua Brasileira de Sinais-UNIASSELVI. Grupo de Estudos REBAK, REBAK SENTIDOS.



Ao longo dos tempos, a música teve sua funcionalidade modificada. Outrora, sua presença esteve ligada aos rituais, mitos e crenças de nossos antepassados no culto às suas divindades (ZIMMERMANN, 1996: 07). Mesmo na antiguidade, a música tinha, além dessas, a função do entretenimento. O canto popular, por exemplo, se desenvolveu na idade média como meio de diversão (ZIMMERMANN, 1996: 23).

Mas quando o mundo mergulhou num austero e sombrio domínio eclesiástico, a música da maioria das sociedades que hoje conhecemos como ocidentais teve quase que essencialmente a cátedra do culto religioso (ZIMMERMANN, 1996: 21). No entanto, não significa que a música voltada para o lazer não acontecesse. Fora dos mosteiros, esta música floresceu e, no renascimento das artes, ficou conhecida como profana.

As mudanças aconteceram na música no decorrer do tempo, fazendo com que certas práticas fossem sendo abandonadas, pois o discurso musical ia se esvaziando, forçando seus sujeitos a procurarem novas abordagens que melhor significassem sua arte - fenômeno entendido e nomeado por Bakhtin como força centrípeta, aquela que faz com que novos signos ideológicos ascendam, ocupando lugar de destaque oficial, e força centrífuga, a que os tira de circulação ou os torna obsoletos. Para Bakhtin,

[...] cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discurso na comunicação socioideológica. A cada grupo de formas pertencentes ao mesmo gênero, isto é, a cada forma de discurso social, corresponde um grupo de temas (2010 [1929]: 44).

Na música, esse fenômeno sempre acontece quando uma determinada técnica ou prática musical deixa de representar contextualmente a realidade vivida por seus sujeitos. Foi assim na Idade Média e sua música modal-vocal<sup>2</sup> essencialmente monofônica<sup>3</sup>. Mais tarde, na Renascença, com o nascimento da polifonia<sup>4</sup>, e em seguida, com o Barroco, que marcou a história da música com o florescer da música tonal<sup>5</sup>.

Griffiths (1998) afirma que as mudanças que ocorreram na música no final do período romântico foram tão significativas que levaram o tonalismo a um enfraquecimento, e que o cromatismo wagneriano<sup>6</sup> extrapolou os limites da harmonia

<sup>2</sup> Música composta a partir dos modos gregos ou eclesiásticos.

<sup>3</sup> Música composta a uma única voz.

<sup>4</sup> Refere-se à música composta a duas ou mais vozes.

<sup>5</sup> Sistema musical onde cada grau da escala exerce uma função dentro da música, estabelecendo uma hierarquia entre eles. O seu centro gravitacional gira em torno de uma tônica que resolve as tensões geradas pelo uso dos demais graus.

<sup>6</sup> Referente ao compositor romântico Richard Wagner (1813-1883).

diatônica, fazendo surgir a necessidade de uma nova arte musical. O rompimento com o velho sistema triádico<sup>7</sup> era bem-vindo, afinal a nova era tinha que se expressar em uma nova música. Tal atitude se manifestara em um período de grande agitação artística – período imediatamente anterior à guerra, na música, mas sobretudo nos manifestos de compositores associados ao movimento futurista italiano (1998: 97), constituindo o seu contexto sócio-histórico-social.

Uma grande fronteira se estabeleceu entre a música erudita e a música popular. A primeira é concebida como vanguarda, para experimentação, pesquisa, fruição entre outros; enquanto a segunda, que emprega na sua concepção a mesma técnica desde o Romantismo, subsiste comercialmente com a finalidade do entretenimento.

A obra musical que será aqui abordada foi concebida observando os preceitos da poética contemporânea, com a finalidade de experimentar as técnicas expandidas<sup>8</sup> da flauta doce, objeto de minha pesquisa acadêmica. A voz predominante nas obras é a do pesquisador, entretanto, consta ainda as vozes do criador, do intérprete, do apreciador, do aluno e a do professor. Essas vozes, por várias vezes, entraram em conflito, constituindo assim o conceito de polifonia do humanista Bakhtin. Para Amorim, o texto polifônico ou dialógico é:

[...] um conceito bakhtiniano que permite examinar a questão da alteridade enquanto presença de um outro discurso no interior do discurso. Esse conceito está em continuidade com as teorias da enunciação e, segundo Todorov, sua originalidade consiste no fato de colocar o contexto de enunciação no interior do enunciado (2001: 107).

## 2. Materiais, forma e conteúdo: entendendo a forma composicional da obra

Entender o processo de criação artística não é uma tarefa simples. Para Salles (2009), esse procedimento se divide em várias instâncias, sendo o mais importante o da percepção, pois é nele que o criador percebe o mundo, se inquieta com ele e o modifica; em outras palavras, o (re)significa segundo sua ética por meio do que a autora chama de ação transformadora. Em consonância, Faraco, ao lembrar Bakhtin, pontua,

---

<sup>7</sup> Entende-se por sistema triádico no tonalismo o princípio onde as músicas são compostas por três elementos musicais: a melodia, a harmonia e o ritmo.

<sup>8</sup> Termo utilizado para designar um conjunto de procedimentos para a execução de um instrumento, diferentes daqueles já convencionados.

[...] A atividade estética isola (recorta) elementos da realidade, ou seja, do mundo da vida e da cognição, e os transpõe para um plano externo a este mundo, dando a eles um acabamento (uma unidade intuitiva e concreta) que se corporifica numa forma composicional (FARACO, 2009: 104).

Encontrar o material sonoro ideal para (re)significar um determinado evento não é uma empreitada simples, embora pareça. Dar forma e conteúdo a sons preexistentes também não. Para Salles, há um desprazer no ato criador, pois o artista encontra ao longo do trajeto criador inúmeros desconfortos em seu devir artístico (SALLES, 2009: 85).

Em *JCB*, tinham-se os materiais advindos das técnicas expandidas – a técnica tradicional é exatamente o que Bakhtin classifica como ético, possui “materialidade” formal. Técnica expandida representa a transgressão destas, recorrendo a procedimentos totalmente estranhos aos já formatados, representando o estético. Para o autor o “ato ético refere-se ao processo, ao agir no mundo, o que se liga diretamente a realidade” (GEGe, 2009: 42), enquanto “a concepção de *estética* resulta de um processo que busca representar o mundo do ponto de vista da ação exotópica<sup>9</sup> do sujeito” (GEGe, 2009: 38). Para completar, Sobral, baseado no pensamento de Bakhtin, afirma:

Assim, à moral, entendida no sentido de conjunto formal de regras aplicáveis a toda situação, ele põe a *ética* como conjunto de obrigações e deveres concretos, naturalmente generalizáveis, porém não erigidos em camisa-de-força. Os eventos de que sou agente trazem minha “assinatura”, não a instâncias que estabelecem leis abstratas ou objetificantes, aquelas pretensamente acima da sociedade e da história e estas marcadas pela transformação dos sujeitos em objetos. [...] A concepção bakhtiniana de estético [...] resulta de um processo que busca representar o mundo do ponto de vista da ação exotópica do autor que está fundada no social e no histórico, nas relações sociais de que participa o autor (SOBRAL, 2008: 108).

Porém, existia um conflito: quais alturas usar, que forma dar, e ainda, o que e como “significar”. As respostas começaram a surgir quando recorri à astrologia e à numerologia, tramando um rede de significações no “emaranhado tecido” sonoro.

Os materiais começaram a adquirir forma e conteúdo a partir de uma tríade, composta pelas notas sol, fá e si, que foram organizadas em intervalos de uma segunda maior e uma quarta justa de distância entre si. Essas notas não são as únicas existentes na peça, no entanto, constituem o fio condutor da obra, representando, segundo a astrologia,

---

<sup>9</sup> Para observar e compreender o *outro* é necessário que eu me coloque em seu lugar e volte ao meu lugar único e singular. Somente em meu lugar poderei compreender e estabelecer relações com o meu *outro*.

os planetas Júpiter (sol), Saturno (fá) e Lua (si<sup>10</sup> e si<sup>11</sup>), tendo caráter genético e sendo, portanto, o que Langer (1980) denomina de “forma dominante”.

Essa triangulação, a qual é atribuída a um alinhamento imaginário dos planetas júpiter, saturno e a lua, está presente em toda obra, sendo que motivos mais longilíneos e horizontais fazem oposição a ela. Vários outros motivos musicais aparecem ao longo da peça, ora para gerar tensão ora para resolução das mesmas, como, por exemplo, o trítone<sup>12</sup> e o tetracorde<sup>13</sup> formado entre as notas dó, ré, mi e fá, são elementos que acontecem em oposição ao motivo gerador da obra.

Outro importante elemento que surge em *JCB* é o texto falado, que interrompe a ambiência sonora instrumental, inserindo aí a textura da voz humana falada. O poema, *Jardins dos caminhos que se bifurcam*, cuja autoria é atribuído ao Espírito Maria Dolores, “*Repousam majestosas margaridas, a beira dos caminhos, por onde passam errantes andarilhos*” é apresentado em quatro fragmentos, número também significativo dentro da estrutura energética da peça.

### 3. O enunciado em *JCB*: a arquitetônica do discurso musical

Para Bakhtin, vivemos num mundo partilhado, lidamos com o inconcluso, com uma realidade em constante formação. Esta máxima é compartilhada por Salles (2009) quando afirma que a obra de arte é um gesto inacabado: cada vez que nos depararmos com ela, emitiremos um novo olhar sobre a mesma, uma vez que, no momento em que se deu a contemplação do objeto em questão, o evento foi único; neste sentido, um enunciado conjugado numa obra de arte musical jamais estará completamente acabado. Para Bakhtin, todo enunciado se constrói a partir de um outro enunciado. Segundo Fiorin:

[...] todo enunciado é dialógico. Portanto, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem, é o princípio constitutivo do enunciado. Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado (2008: 24).

<sup>10</sup> Bemol: altera a nota meio tom abaixo.

<sup>11</sup> Bequadro: restabelece à nota a sua tonalidade natural.

<sup>12</sup> Intervalo de três tons inteiros gerado exclusivamente entre as notas fá e si naturais, de difícil afinação, cujo uso foi proibido na idade média, pois representava a divisão do Divino ao meio.

<sup>13</sup> Compreende uma série de quatro tons que preenchem um intervalo de quarta justa.

## Jardins dos caminhos que se bifurcam n.º 01

para flauta doce solo

Escrito em parceria com o espírito Maria José.  
Poema do espírito Maria Dolores.

"Repousam majestosas margaridas à beira dos caminhos  
por onde passam errantes andarilhos!"

Para flautim Cao Benassi

**Lento**  
A

Contralto

*p* *f* *ff* *p*

Figura n.º 01. Fragmento de *JCB* n.º 01 de 2010, do compositor Cao Benassi. Fonte: o autor

O enunciado é o principal ator na concepção de linguagem, isso porque a linguagem é concebida de um ponto de vista histórico, cultural e social, que inclui a comunicação efetiva e os sujeitos e discursos que nela se envolvem (BRAIT; MELO, 2008: 65). Enunciar é dirigir-se a alguém, é estar voltado para algum destinatário.

Em *JCB*, os enunciados contidos foram conjugados usando, reunindo e transmutando os conhecimentos numerológicos e astrológicos para a ambiência sonora. O trítone, que aparece uma única vez em toda obra, exprime o contato “doloroso” entre os elementos fogo e água, representando a zona da morte. O tetracorde formado entre as notas dó, ré, mi e fá é a representação do mediador entre a terra e o céu, sendo, respectivamente, o leão (poder), o boi (sacrifício e dever), o homem (fé e encarnação) e a águia (elevação) (MIRANDA, 1993).

Algumas notas na música possuem valor totalmente indefinidos, cabendo ao intérprete valorá-las de acordo com a concepção da performance, dando ao mesmo um caráter de autor. Desta forma, a cada vez que a obra for executada terá uma duração diferente. O intérprete também é livre para mudar o valor daquelas notas que têm definição de tempo, dando a ideia de um enunciado concreto, aquele que torna cada evento único.

Quanto ao elemento textual, o primeiro fragmento é constituído por apenas três palavras, *repousam majestosas margaridas*, somando um total 6, que é o número da conciliação. Emanava vibrações artísticas, representa a busca por um lar feliz e o sentir-se

útil à comunidade. A característica empregada foi a estabilidade, buscando o equilíbrio antes da perfeição.

O segundo, *a beira dos caminhos*, forma um total 3, que é o número da comunicação, da expressão e da criação. Para Guimarães (2009: 25), “todas as tradições antigas são unânimes em eleger uma trindade divina que é criadora e/ou regente do meio ambiente e de tudo que nele se desenvolve”. Neste trecho, busca-se abrir para o mundo, ser criativo e expressivo.



Figura n.º 02. Fragmento de *JCB* n.º 01 de 2010, do compositor Cao Benassi. Inserção do texto do poema que dá nome a obra Fonte: o autor

*Por onde passam* é a terceira sequência textual do poema a ser apresentado e soma um total 4, que é o símbolo da lei e da ordem. Manifestação do lado racional, é representado pelo quadrado: se por um lado é a limitação, a dureza, por outro simboliza a segurança, a estabilidade, os esforços premiados. Por último, aparecem as últimas palavras do texto, *errantes andarilhos*, que somam um total 4, com a função de criar estabilidade. Vale ressaltar que a peça tem como número o 11, que é um número mestre, cuja função é acentuar as qualidades do número 2, que, por sua vez é o mediador, o pacificador, o que busca a conciliação entre as partes, o equilíbrio entre forças opostas<sup>14</sup>.

No entanto, naqueles signos musicais contidos na partitura não há vida. Esta só existe no momento da performance, e a significação se dará a partir da entonação atribuída a ele. Um ré em uma música por si só não diz absolutamente nada, nenhuma representação pode ser construída se não houver uma entonação, que em música se dá através do parâmetro “dinâmica”. Cada signo musical carrega em si seus significados, porém, é na interação que se dará sentido contextual ao mesmo. A cada evento teremos, portanto, um novo sentido: esta é a alma da interação.

<sup>14</sup> Curiosamente, o exemplar do livro consultado não apresenta o ano de lançamento da obra. Contatos via e-mail com a autora foram realizados a fim de levantar tal informação, mas não houve retorno.



Um enunciado é constituído por uma quantidade variada e diferenciada em forma de signos que se (re)significam no momento da comunicação entre seus sujeitos. Sendo que, neste processo, o uso do recurso da entonação é, como disse Duarte, preponderante:

A entonação expressiva é um traço constitutivo do enunciado. No sistema da língua, isto é, fora do enunciado, ela não existe. [...] se uma palavra isolada é pronunciada com entonação expressiva, já não é mais palavra, mas um enunciado acabado. (BAKHTIN, 2010 [1929], citado por DUARTE, 2011: 68).<sup>15</sup>

A entonação é capaz de dar vida ao signo musical, pois é nela que o “discurso entra em contato com a vida” (BAKHTIN, VOLOSHINOV, [1926]: 10). É nela que um comunicador entra em contato com seu(s) interlocutor(es) e, segundo as palavras bakhtinianas, é social por excelência. Ela é especialmente sensível a todas as vibrações da atmosfera social que envolve o falante.

Duas performances de *JCB* feitas por intérpretes diferentes foram analisadas e consideradas diferentes uma da outra. A explicação para o fato de uma mesma música ser executada de forma que o resultado final do processo não se assemelhasse está no fato de que cada intérprete carrega ideologias, percepções e experiências musicais individuais. Cada um apreendeu a obra e, naquele evento, a finalizou de maneira diferente, peculiar. Bakhtin entende que “o modo como eu vivencio o *eu* do outro difere inteiramente do modo como eu vivencio o meu próprio *eu*; [...] e essa diferença tem importância fundamental tanto para a estética quanto para a ética” (BAKHTIN, citado por TEZZA, 2008: 197).

#### 4. Considerações finais

Do “enunciado sonoro” acabado no momento do evento perceptivo originará diversas formas de significação, oriundas das mais diversas formas de experiências cognitivas do sujeito. Para Fernandes; Pedreira; Alencar e Rios:

---

<sup>15</sup> Faça aqui um paralelo do termo acima, “palavra”, neste diálogo, como nota musical, num sentido mais estrito, “som”.

[...] as experiências musicais constituem eventos que conjugam as sensibilidades do indivíduo e da coletividade, compondo um tecido social denso de significados. Por meio dessas experiências, os indivíduos desenvolvem e estabelecem formas de conhecimento e entendimento das realidades nas quais estão imersos. E elas afetam e modificam tanto o indivíduo, seu comportamento e sua visão do mundo como o contexto sociocultural onde ocorrem (2008: 155).

Para finalizar, vale ressaltar que tais observações são válidas e posteriormente serão aprofundadas, apesar da complexidade de tentar ver e analisar um discurso não-verbal a partir de conceitos emitidos para contextos verbais, prazeroso é o envolvimento com um pensamento apaixonante, capaz de nos fazer (re)pensar as particularidades do nosso “fazer” em consonância com os seus princípios. Termina com uma pequena citação de Taylor, antropólogo britânico do século XIX:

Toda possível via de conhecimento deve ser explorada; toda porta, experimentada para ver se está aberta. Nenhum tipo de evidência precisa ser deixada intocada em nome de sua distância ou complexidade, de sua insignificância ou trivialidade (CASTRO, 2005: 44).

### Obras citadas

AMORIM, M. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas**. São Paulo: Musa Editora, 2001.

AZEVEDO, R. M. **Vivendo e aprendendo a jogar numerologia fácil**. São Paulo: Outras Palavras Produções Editora e Comércio Ltda, (?).

BAKHTIN, M. M.; VOLOCHINOV, V. N. [1926]. **Discurso na vida e discurso na arte** (sobre poética sociológica). Trad. de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. (*mimeo*).

BAKHTIN, M. M. [1929] **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. 14.ed. São Paulo: 2010.

BENASSI, C. A. **Jardins dos caminhos que se bifurcam, n.º 01, 2010**. Acervo particular.

BRAIT, B. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. *In: Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

CASTRO, C. **Evolucionismo cultural**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro: 2005.

DUARTE, A. S. **Ensino de libras para ouvintes numa abordagem dialógica: contribuições da teoria bakhtiniana para a elaboração de material didático**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) Universidade Federal de Mato: Cuiabá.

2011.

FARACO, C. A. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. *In: Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

FERNANDES, A; PEDREIRA, F; ALENCAR, M. A; RIOS, S. Música, sociabilidade e memória. *Revista Sociedade e Cultura*, v.11, n.2, jul./dez. Goiânia: 2008.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

GEGe, Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso. **Palavras e contrapalavras: glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin**. Pedro & João Editores, São Carlos: 2009.

GUIMARAES, I. N. L. **Números: as pegadas da divindade**. São Paulo: 2009.

GRIFFITHS, P. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.: 1998.

LANGER, S. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva. 1980.

MIRANDA, M. **A astrologia e a psique moderna: um astrólogo analisa a psicologia profunda**. Editora Pensamento, São Paulo: 1993.

SALLES, C. A. [1998] **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 4ª edição. São Paulo, FAPESP Annablume: 2009.

SOBRAL, A. Estética da criação verbal. *In: Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo, Contexto: 2009.

TEZZA, C. Poesia. *In: Bakhtin outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.

ZIMMERMANN, N. **A música através dos tempos**. São Paulo, Paulinas: 1996.