

No século XVIII, as artes se dividiram em artes do tempo e artes do espaço, sendo que a música, ao se aceitar esta classificação, deve ser enquadrada, sem dúvida alguma, às artes do tempo, cujas formas de expressão têm como matéria o tempo. Fubini explica que o compositor – artista que tem no seu fazer musical a concepção desta arte – deve, antes de tudo, ser dotado de um elevado grau de competência e, portanto, uma especialização mais elevada em relação, por exemplo, a um literato. Para o autor,

[...] a música, para ser atualizada após a sua criação, necessita sempre do intérprete, figura aliás presente em outras artes, como o teatro. Mas evidentemente que o intérprete musical tem características que o distinguem de qualquer outro tipo de intérprete, dada a dificuldade da sua tarefa, o alto nível de especialização exigido, a delicadeza e responsabilidade de que é investido a partir do momento que lhe é confiada a missão de fazer viver a própria obra musical e de a transmitir ao público, pois sem ele a obra musical é muda e de facto inexistente (FUBINI, 2008, p. 14-15).

O ofício de músico foi sim o grande responsável por gerar uma realidade, de fato, separada das outras artes, pois a atividade do fazer musical era considerada servil e indigna de um homem livre. Enquanto o pensar e refletir sobre ela era reservado aos filósofos, “na medida em que ele entende que essa é relevante, do ponto de vista educativo, para o homem e para a sociedade” (FUBINI, 2008, p. 19). Existindo, portanto, dois tipos de música: “uma que se ouve com os ouvidos e outra que não se ouve”, sendo esta última digna de um filósofo (FUBINI, 2008, p. 75).

Nos textos antigos, o valor da música é entendido como sendo um projeto de organização ética da sociedade humana. Esse pensamento é revelado nas obras *República* de Platão e *Política* de Aristóteles. O interesse do filósofo se concentra nos problemas psicológicos individuais do sujeito, sendo que a música torna-se objeto de estudos científicos, em virtude da sua natureza físico-acústica e de suas possibilidades consoladoras para a alma humana. Há de se considerar ainda o caráter pedagógico dado à música pela Igreja na idade média e a relação estreita com a matemática estabelecida principalmente por Pitágoras.

2. A TEORIA DOS AFETOS

“O pensamento sobre a música dos Gregos é dominado pelo tema da relevância ética, positiva ou negativa, da música na sociedade” afirma Fubini (2008, p. 70). Um dos principais conceitos é o de harmonia. Baseado na metafísica, o pitagórico Filolau afirma

que “harmonia só nasce dos contrários; porque a harmonia é unificação de muitos termos mesclados e acordo de elementos discordantes” (FUBINI, 2008, p. 71).

Outro conceito importante na concepção dos seguidores do pensamento de Pitágoras é o da catarse. Segundo eles, a música tem o poder de restabelecer a harmonia perturbada da nossa alma. Fubini relata que:

Daqui nasce um dos conceitos-chave de toda a estética musical, e não só musical, da antiguidade, isto é, o conceito da catarse. Purificação significava essencialmente remédio para a alma; a ligação da música com a medicina é antiquíssima e a crença no poder mágico-encantatório da música remonta a tempos anteriores a Pitágoras; este conceito encontra-se em outras regiões culturais e sobreviveu até aos nossos tempos em muitos povos. Todavia, os pitagóricos têm o mérito de precisar esse conceito conferindo-lhe uma dimensão manifestamente ética e pedagógica. Esta concepção catártica da música deve ser relacionada com a doutrina da harmonia como conciliação e equilíbrio de contrários (FUBINI, 2008, p. 72).

Segundo a teoria dos afetos, atribui-se, com base num conceito de imitação, efeitos da alma humana a determinadas melodias, ritmos ou harmonias. Aristóteles retoma o pensamento de Pitágoras a respeito da música, não descarta a teoria de que a música se relaciona direto com a alma e admite que em certas melodias há imitação de disposições morais. Segundo o mesmo, algumas melodias conduzem à melancolia e ao recolhimento, enquanto outras inspiram sentimentos voluptuosos.

A intenção de se afirmar que a música significa ou representa algo é muito antiga: ora é retomada, ora refutada e abandonada. A expressão dos afetos por meio da música foi criticada por Galilei e por outros pensadores da Camerata de Bardi, pois acreditavam que a polifonia³ fazia a música prevalecer sobre a palavra e que o discurso musical não podia ter como finalidade representar algo, nem imitar afetos.

Descartes, Leibniz e Euler de Rameau também fizeram suas defesas, baseados na tradição pitagórica da música como linguagem perfeitamente autossuficiente, na medida em que seu fundamento e a razão de ser se encontram nos substratos naturais e eternos da harmonia tonal. Tendência que, segundo Fubini (2008, p. 106), recupera o sentido da autonomia da música, sendo mais acentuada no âmbito do protestantismo do que no católico latino.

³ Em música, polifonia é um texto musical escrito a várias vozes. A música, nesse período, abandonara o princípio da monodia, ou seja, uma melodia que se repetia em todos os naipes de um coro, passando a ter, além de várias vozes simultâneas, contrapontos de ritmos e textos, fazendo com que o cérebro não fosse capaz de processar o que chegava por meio do ouvido. Existem relatos de que havia obras musicais em que se tinha, numa única peça, o texto em cerca de seis línguas diferentes.

No barroco, floresceu o pensamento da expressão dos sentimentos na música, sendo que esta se estabelece como a linguagem dos sons e tem seu coroamento da música de J. S. Bach. Segundo Fubini (2008, p. 109). Kircher afirma que a alma humana “apresenta características que dependem do temperamento inato do indivíduo e é em virtude do mesmo que o músico tem mais tendência para um tipo de composição do que outro”.

Johann Mattheson, compositor, crítico e teórico de Hamburgo, retoma em sua obra *Das neu-eröfnete* (1713) a teoria dos afetos e a aplica aos instrumentos e seu timbre⁴, atribuindo uma tonalidade emotiva particular a cada instrumento. Scheibe aplica a teoria dos afetos com o nome de *Figurenlehre*, doutrina das figurações, atribuindo às figuras (grupos de notas) determinados intervalos ou acordes harmônicos, grupo de acordes, um tipo de afeto.

Já J. P. Rameau concebeu a música como uma linguagem privilegiada, capaz de expressar não só as emoções e os sentimentos individuais, como também a divina e racional unidade do mundo. Este pressuposto de Rameau inspirou o pensamento romântico, prenunciando em particular nas últimas obras musicais daquele que foi o último período eivado de uma tonalidade mística.

3. CRISE NA LINGUAGEM MUSICAL E A ESTÉTICA DO SÉCULO XX

Na Itália, o pensamento musical se desenvolveu baseando-se principalmente na estética crociana⁵ e também na gentiliana⁶. Fora desse território, predominou os postulados hanslickianos. Segundo Fubini (2008, p. 138), Torrefranca considerava a música o primeiro momento intuitivo do espírito, por um lado; por outro, atividade germinal do espírito. Já Alfredo Parente centra o seu pensamento na unidade das artes, na música enquanto expressão lírica do sentimento, síntese do conteúdo e forma, idêntica a qualquer outra expressão artística e também no valor da técnica.

Outros musicólogos italianos também abordam a problemática da estética musical, adaptando-os ao ideal do pensamento crociano. Tais pensadores propõem duas soluções: uma baseando-se na função do intérprete, enquanto reproduzidor de modelos dados, e outra, na função criativa.

⁴ Conceito que em música denota a qualidade sonora de um instrumento ou de determinada voz, ou seja, a identidade sonora de determinado objeto.

⁵ Refere-se a Benedetto Croce (1866-1952), historiador, escritor, filósofo e político italiano.

⁶ Refere-se a Giovanni Gentile (1906-1944), professor de História da Filosofia, nascido em Florença-IT.

O formalismo hanslickiano tem como seu principal expoente o músico e compositor Stravinsky. Para ele, inspiração, arte e artista são temas ambíguos. Ele salienta o valor da dimensão temporal do fenômeno musical, concebendo-a como sendo uma certa organização do tempo. Stravinsky afirma que a música é impotente para exprimir o que quer que seja e que a expressão não foi nunca propriedade da música.

Para Giselè Brelet, pensadora francesa, o ato criador só toma consciência de si próprio no momento em que descobre um imperativo estético que o orienta para a realização de determinadas possibilidades. Para a autora, existe uma espécie de diálogo entre a matéria e a forma, o artista aspira a um modo de vida original que pressupõe a forma e a realiza. Com este enunciado, trazemos à tona, então, o pensamento bakhtiniano a respeito do diálogo, quando afirma que o diálogo não se reduz apenas às formas verbais, tampouco a possibilidades interacionais entre humanos.

Schloezer mantém seus estudos focados nas estruturas linguísticas da música. Para ele, o significado é imanente ao significante, o conteúdo, à forma. Música, em sua concepção, não tem um sentido, é um sentido, uma linguagem simbólica peculiar. Seu pensamento se difere da maneira de Brelet refletir a música. Para Brelet, a música é a imagem do devir, enquanto, para Schloezer, a forma musical é essencialmente atemporal.

Para a fenomenologista Susane Langer, a música é linguagem artística emblemática de caráter abstrato e não representativo. É um tipo de símbolo que se auto representa, cujo significado é implícito e jamais fixado por convenção. Em sua concepção, a arte e música, são símbolos originários não analisáveis, portanto, não decomponíveis.

Símbolo, neste contexto, pode ser tomado por manifestação sígnica, que, para Bakhtin, está ligada “aos demais tipos de manifestações e de interação de natureza semiótica, à mímica, à linguagem gestual, aos gestos condicionados, etc.” (BAKHTIN, 1926, p. 43). A música é, por certo, uma manifestação semiótica, ou seja, constitui-se de códigos que representam concretamente o que se manifestam no abstrato. Por exemplo, a escrita musical. No exemplo abaixo, temos alguns desses signos que um leitor de música pode identificar rapidamente, as notas – e demais signos musicais escritos – podendo ser materializados por meio do solfejo⁷ ou da “voz” de um instrumento.

⁷ Prática de cantar em *boca chiusa* (boca fechada) ou com adição de uma sílaba qualquer, as notas musicais.



Figura n.º 01. Fragmento da obra musical *Jardins dos caminhos que se bifurcam nº 01 – 2010*, de Cao Benassi. Acervo particular.

Segundo Fubini (2008, p. 145-146), Meyer, em seus estudos a respeito da estética musical, se afasta dos fundamentos filosóficos até então utilizados. Mantém sua atenção nas estruturas psicológicas da fruição e afirma que o significado da música é a própria música. Para ele, o significado da música está na própria música e surge nas resoluções das tensões geradas na música, modelo que se adapta ao tonalismo⁸.

A linguagem musical no final do período Romântico passa por crise de intensa transformação e renovação musical e no século XX, surgem novos problemas no pensamento musical face à revolução “linguística” da música. Segundo os novos paradigmas da nova música, Adorno afirma que a música pode ser expressão ou forma, consoante a função que assume na sociedade. Assegura que a música moderna envelheceu, isso porque acredita que os novos procedimentos de concepção da música já nascem fadados ao seu próprio fim.

Um importante aspecto na forma de pensar a música se consolida: o compositor passa a escrever ensaios filosóficos sobre a própria obra. Como Bakhtin, que concebe a linguagem verbal a partir do sujeito, a música começa a inserir no cenário da criação musical o sujeito que a concebe. Suas angústias, preocupações, inseguranças, ambições, inteligência, visão e compreensão, fatores que, segundo Salles (2009) e Faraco (2009), são elementos que são transpostos para um plano externo ao mundo real, e nele o artista lhes dá acabamento, que se corporifica numa forma composicional.

As vanguardas e a estética musical contemporânea são marcadas por uma intensa revolução linguística nos domínios da música. Neste ínterim, nasce a Linguística como disciplina. O conceito de linguagem musical é negado veementemente, pois não é possível definir, estabelecer um léxico musical, ou seja, se na linguagem verbal a junção dos fonemas C+A+S+A resulta na palavra CASA, cujo significado se aproxima de um local que pode ser habitável, em música, é impossível conectar notas e atribuir-lhe significado.

⁸ Sistema musical em que 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.

Com o nascimento da Semiologia como disciplina, um novo horizonte para as discussões em torno do tema linguagem musical se descortina ante os olhos dos “pensadores musicais”. Para o semioticista Ruwet, música é linguagem, pois considera que falar é exercer e compreender códigos culturais. Ruwet entende a linguagem como fato social e cultural e não apenas como uma capacidade de comunicar ou de expressão algo. Seus estudos estão focados na estrutura e não na comunicação. Nessa perspectiva, as discussões a respeito desta problemática, podem alcançar melhores resultados (FUBINI, 2008, p. 153).

4. RELENDO BAKHTIN⁹: PERCORRENDO OS MEANDROS DA CRIAÇÃO MUSICAL

O ato criador é uma ação solitária que às vezes envolve uma aura de sofrimento. Para Salles, há um desprazer no ato criador, pois o artista encontra, ao longo do percurso autoral, inúmeros desconfortos em seu devir. Ainda para a autora, a obra de arte, com seu conteúdo e formato, nasce da necessidade de expressão do artista, daí a intimidade que ele mantém com sua forma (SALLES, 2009, p. 85).

A obra de arte surge como uma reorganização criativa da realidade e não apenas como seu produto ou derivado [...]. Esse processo recebe diferentes descrições: decomposição, mesclagem, transfiguração ou decantação. O que está sempre presente, como se pode perceber, são os elementos mediador transformador (SALLES, 2009, p. 99).

O percurso criador deixa transparecer o conhecimento guiando o fazer, ações impregnadas de reflexões e de intenções de significado. Salles (2009), ao citar Bakhtin, diz que a criação de uma obra de arte não surge do nada, do acaso, mas esta pressupõe a realidade do conhecimento, que a liberdade do artista apenas transfigura e formaliza.

[...] 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, p. 104).

Para isso ele se utiliza da linguagem. Quer por meio da fala, de imagem ou de sons, expressamos aquilo que queremos dar significação. Ela apresenta, ou antes, é tomada de posição do sujeito no mundo de suas significações (MEARLEAU-PONTY, 1999, p. 262).

⁹ Relendo Bakhtin – REBAK, Grupo de pesquisa vinculado ao Programa de Pós-graduação – MeeL, da Universidade Federal de Mato Grosso, coordenado pela professora doutora Simone de Jesus Padilha.

Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar do sentir e do apalpar. Somos uma espécie tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem (SANTAELLA, 1983, p. 10).

Parafraseando Santaella (1983, p.13), a música é uma linguagem e, como toda linguagem, ela está inserida no mundo e nós na música. Para Bakhtin, toda e qualquer atividade humana está diretamente ligada ao uso da linguagem (Bakhtin, 2003, p. 261). O autor 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, p. 66).

Uma importante e grande conquista da humanidade, derivada da necessidade de se comunicar, foi sem dúvida o desenvolvimento da linguagem oral. Porém, não convém ilusoriamente crer que a oralidade, bem como sua revelação verbal ou escrita, seja a única forma de conhecimento, de saber e de interpretação do mundo (SANTAELLA, 1983, p. 11). Na música, o conhecimento se manifesta na escrita musical, sendo materializado por meio da ação do intérprete. Sendo assim, os saberes se reúnem em múltiplas vozes que se somam para que a música seja concebida, primeiramente como texto. 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 (AMORIM, 2001, p. 107).

A linguagem é um dos mais valiosos recursos para que o artista revele suas inquietações. A arte, desde a sua concepção, é dialógica, isto é, o criador dialoga com o mundo no qual está inserido para criar e traz obras de arte a ele, para o seu outro – o apreciador – que dialoga com a mesma segundo sua própria experiência e visão de mundo.

“As composições não são nada mais que respostas ao gênero, soluções de quebra-cabeças técnicos e o compositor é a única pessoa que está em condições de decifrá-los e compreender sua própria música” (ADORNO, 1974, p. 38). Falar de criação artística não é uma tarefa fácil. Cada criador tem seus próprios métodos e princípios para

o devir de sua arte, “pois há uma profunda verdade que o inquieta interiormente que ele procura expressar integralmente” (SALLES, 2009, p. 142)

Como nos chama atenção Adorno (1974), uma criação musical só pode ser compreendida em sua totalidade pelo seu idealizador. Isso porque, do evento onde o criador percebe e apreende o mundo e também se inquieta com ele ao gesto artístico final idealizado como arte, um longo, solitário e subjetivo processo intelectual envolve o artista.

O processo de criação em arte está dividido em cinco etapas. São elas: ação transformadora; percepção artística; recursos criativos; movimento tradutório e processo de conhecimento. “O ato criador aparece, desse modo, como um processo inferencial, na medida em que toda ação, que dá forma aos sistemas ou aos “mundos” novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo” (SALLES, 2009, p. 92).

Podemos relacionar este postulado de Salles (2009) com a afirmação de Bakhtin sobre a inexistência de um enunciado adâmico, ou seja, todo e qualquer enunciado, seja qual for a forma enunciativa, discursiva ou dialógica, sempre recorrerá a um ponto anterior assimilado que será reelaborado, reacentuado e reenunciado. No primeiro estágio de criação, Salles (2009, p. 92) afirma que “a natureza inferencial do processo significa a destruição do ideal de começo e de fim absolutos.” Sendo, portanto, segundo a autora, impossível determinar o ponto de partida, como também são indeterminados os últimos elos. Trata-se de uma cadeia, um processo contínuo em que é sempre possível identificar um elemento como mais próximo do ponto inicial e toda parada, por assim dizer, “é, potencialmente, uma nova partida.”

“A percepção artística, como atividade criadora da mente humana, é um momento em que se percebe ações transformadoras,” disserta Salles (2009, p. 94). Nesta etapa, um postulado de Bakhtin se insere: forma arquitetônica. A primeira está ligada ao estético – aquilo que se vê.

Quanto aos recursos ou procedimentos criativos, Salles afirma que “são estes meios de concretização da obra. Em outras palavras são os modos de expressão ou formas de ação e manipulação e, conseqüentemente, transformação da matéria” (SALLES 2009, p. 108). Aqui se insere a forma composicional pensada por Bakhtin, que diz respeito ao processo de transformação de um determinado material, para atender um conteúdo ou, melhor dizendo, uma visão estética. Esses recursos estão ligados ao contexto sócio-

histórico-social em que se vive. Nesta fase, o diálogo com as tradições acadêmicas, científicas e artísticas se torna mais evidente.

No movimento tradutório, segundo Salles (2009, p. 119), “o ato criador que tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico.” O movimento tradutório é uma etapa da construção do objeto estético, onde há uma transmutação de códigos de uma linguagem a outra, e as relações estabelecidas entre essas linguagens dão unicidade ao processo de criação artística. “O percurso criador deixa transparecer o conhecimento”, assegura Salles (2006, p. 126), olhando o processo de criação em arte pela perspectiva do conhecimento que gera. Assim sendo, criar arte exige do artista pesquisa, aquisição de informação, obtenção de conhecimento, que se manifesta na obra de arte segundo a ética e estética do próprio artista.

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, p. 108).

5. ENUNCIADO E DIÁLOGO

Como disse anteriormente, a língua oralizada não é a única forma existente para se conhecer o mundo. Bakhtin chama a nossa atenção para o fato de que todo campo da atividade humana está ligado à linguagem e que cada campo se utiliza de seus tipos de enunciados, sendo que estes são particulares e individualizados (BAKHTIN, 2003, p. 262).

Todo enunciado – oral ou escrito, primário ou secundário e também em qualquer campo da comunicação discursiva (*reitchevóie obschênie*)* é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual (BAKHTIN, 2003, p. 265).

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” (FIORIN, 2008. p. 24).

Ao construir qualquer forma de discurso, seja por meio de palavras, imagens, sons ou nas mais diversas formas de expressão que utilizamos para nos comunicar, enunciamos recorrendo a enunciados anteriores, guardado em nossa memória por meio da interação. Estes enunciados trazem consigo a sua expressão e o seu tom valorativo, que assimilamos, reelaboramos e reacentuamos (BAKHTIN, 2003, p.295).

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 e MELO, 2008, p. 65). Enunciar é dirigir-se a alguém, é estar voltado para algum destinatário.

Para Bakhtin, o sentido de um enunciado se constrói com o outro. Este outro não precisa ser necessariamente um indivíduo da mesma espécie que a minha, muito menos ter materialidade física. Conforme Bakhtin, o ato do contato com outro se estrutura sob alguns elementos, sendo eles: um sujeito que age, um lugar onde este sujeito age e um momento em que age. Esta tríade representa a lógica da interação, assim sendo, cada signo serve às relações sociais existentes entre os sujeitos, à necessidade de interação, ao ato de agir, do real, do concreto, à relação que se firmar entre o meu eu e o outro, colocando-se no campo dialógico.

O diálogo não é apenas uma maneira de se comunicar, também não é somente o contato verbal entre dois ou mais indivíduos. Pode-se, segundo Bakhtin, estabelecer diálogos nas mais diversas formas de comunicação, utilizando-se de variadas formas de linguagem. O diálogo não é somente uma forma de comunicação, tampouco o contato verbal entre dois ou mais indivíduos. O diálogo, para Bakhtin, é a alma da interação, portanto, da compreensão ativa entre os interlocutores, é a própria intimidade da interação e a da comunicação entre os homens.

Se o meu outro, segundo Bakhtin, pode ser ou não como eu, possuir ou não um corpo físico, um diálogo pode ser travado entre pessoa *x* pessoa(s), pessoa *x* objeto(s), pessoa *x* animal(ais), e assim por diante. Posso estabelecer um diálogo com uma obra de

arte, tendo compreensão ou não das intenções enunciadas pelo autor. Até mesmo a incerteza, a dúvida e não identificação com a obra de arte, para Bakhtin, é certamente resultado em uma interação.

Esse diálogo poderá também existir no meu eu ou, melhor dizendo, *nos meus eus* interiormente, quando estabeleço relações de uma área de conhecimento com outra. Tomo este também como um dos muitos espaços onde ocorre o diálogo, “onde há confrontação das mais diferentes refrações¹⁰ sociais expressas em enunciados de qualquer tipo e tamanho postos em relação” (FARACO, 2009, p. 62).

O diálogo não consiste somente numa forma de comunicação ou em um simples contato verbal entre os interlocutores. Este é, para Bakhtin, a alma da interação, ou seja, da compreensão ativa entre os interlocutores, é a própria intimidade da interação e da comunicação estabelecida entre o eu e o outro.

6 ÚLTIMAS PALAVRAS: APLICANDO OS CONCEITOS NA OBRA DE ARTE MUSICAL

Os conceitos de enunciado e de diálogo seriam então aplicados na criação musical quando o artista, percebendo uma realidade que o inquieta, lança seu olhar sobre um determinado material e nele vê uma forma arquitetônica. Em seu devir artístico, o criador manipula esses materiais, dialogando com as diversas áreas do conhecimento, transformando-os em uma forma composicional, como, por exemplo, a física – em *Cenizas*, obra composta para quinteto de cordas, por Cao Benassi em 2010, o compositor pede que cada instrumentista fique no palco à distância de 1,5 metros na seguinte ordem: no centro os dois violoncelos, ao lado, na direita a viola, e duas nas extremidades os dois violinos; isso porque há uma melhor propagação do som.

Nessa obra, há ainda a manifestação do conceito de polifonia de Bakhtin, pois o compositor, no segundo movimento, pede que cada músico toque um pequeno trecho de uma melodia conhecida, e noutro, pede que todos retomem um motivo muito conhecido de uma obra de Mozart.

Em *Jardins dos caminhos que se bifurcam nº 01*, do mesmo autor, datada de 2010, para flauta doce contralto solo, o compositor realiza um diálogo da música com a numerologia e com a astrologia para compor seus enunciados, contextualizando, por meio

¹⁰ Ver *Refração* em BAKHTIN - Mikhail. M. O Discurso no Romance. In _____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002c, p. 71-210.

da obra, o momento em que buscava explicitar os resultados de sua pesquisa acadêmica, as técnicas expandidas da flauta doce.

Vejam, ainda, outro exemplo, presente na obra *Pachivà – Microséries para flauta doce e piano*, obra composta em 2010 e publicada em 2011, no álbum de partituras *Projeto DuoBrasil, música erudita brasileira para flauta doce e piano*. No primeiro movimento da obra, há um intenso diálogo com forças abstratas, caracterizadas pela religiosidade do compositor, sua fé e suas crenças. O motivo gerador desta parte da obra foi ditada pelo *Espírito Maria José*. Na segunda parte da obra, o autor busca nos enunciados de seu orientador o motivo para a geração do seu segundo movimento e dialoga com a inteligência que seu mestre anteriormente usara.

Trazendo à baila o pensamento bakhtiniano sobre linguagem, notamos que o autor se afasta um pouco do conceito tradicional dicionarizado, em que linguagem assume a denotação de capacidade de expressar ou de comunicar algo. Para Bakhtin, linguagem é uma atividade humana ligada à dimensão da vida, sendo, portanto, concreta. A linguagem é vista pelo autor em relação aos atos únicos e singulares realizados e ao ser-evento-unitário, carregando, portanto, a valoração do sujeito. No contexto verbal, o autor afirma que a linguagem é materialização do pensamento humano e perpassa todos os campos do conhecimento humano.

A música é também perpassada pela linguagem verbal, pois é por meio dela que o sujeito pode demonstrar os sentidos nela construídos, ou seja, estabelecer relações lógicas através de análises especializadas ou, simplesmente, aplicar uma atitude valorativa do sujeito para o objeto. Logo, não é a música, mas o sujeito que a faz significar.

Esse significado é construído pelo sujeito de acordo com sua historicidade, vivência e visão de mundo. Ao ouvir uma música – cujas pretensões de significação não vão além daquelas que em si se encerram, numa partitura, por exemplo, onde os signos nela escritos são uma mera codificação daquilo que se pretende materializar em música: um ritmo, uma determinada harmonia, uma melodia ou o tempo musical –, o sujeito pode atribuir significações efêmeras ou, para um ouvido treinado, identificar a natureza física de cada som e até a inteligência do pensamento musical por trás de uma composição.

Quando o semiótico Rewet conceitua a fala como sendo um ato de exercer e compreender códigos e corrobora Bakhtin com seu entendimento do que seja linguagem – uma atividade humana ligada a dimensão da vida –, podemos emitir novos olhares

sobre a problemática acerca do conceito de linguagem musical. Quando pensamos como esses autores, estamos, de fato, nos afastando da tal “capacidade de expressar”, ou seja, nos afastando daquilo que em música nos faz refutar a concepção de linguagem musical: capacidade da música de expressar – sentimentos, por exemplo – ou significar o que quer que seja.

Afastando-nos de tal pressuposto, podemos, então, entender que a música não expressa nossos sentimentos, não apresenta valor denotativo e/ou conotativo como a palavra, portanto, a ela não se fixa significado, sendo que este, se existir, é, única e exclusivamente, subjetivo. Tal significado depende do indivíduo e de suas construções simbólicas, suas experiências musicais anteriores e valoração do objeto musical em si. Este indivíduo, como sendo um ser responsável, atribui respostas ao evento musical. Não havendo, portanto, compreensão musical totalmente passiva.

Pressupõe-se que, ao compor uma música, o compositor busca relacionar ou, melhor dizendo, dialogar com as diversas faces do conhecimento para, por meio da escrita musical, manifestar o seu pensamento, a sua inteligência musical. Tal atividade só teria razão de ser se ela fizer algum sentido para o sujeito nela envolvido.

Entender-se-ia pelos pressupostos aqui apresentados que música - olhada por um prisma que reflita, mas também que refrate a subjetividade do indivíduo - seria uma *linguagem*, fato social e cultural e não uma capacidade de expressão do objeto, em que o sujeito tem a capacidade de exercer e compreender seus códigos internos, não sendo traduzível em nenhum outro tipo de linguagem. Logo, a externalização dos sentidos nela construídos necessitaria da mediação da linguagem verbal. Vygotsky salienta que a linguagem não depende da natureza do material que se utiliza e ressalta que o meio não é importante, mas sim o uso funcional que se faz de cada signo.

Não podemos, no entanto, oferecer subsídios para solucionar o problema do significado em música, também não ambicionamos tal façanha. Propomos lançar sobre a temática um novo olhar através das *lentes conceituais bakhtinianas*. Talvez não consigamos explicar os fenômenos que envolvem a criação artística musical, mas temos a certeza de que mais uma pergunta foi lançada no emaranhado de dúvida que circundam o tema.

Parafraseando Taylor, toda e qualquer manifestação do conhecimento deve ser explorada, nenhuma porta deve deixar de ser experimentada para ver se está aberta. Toda

e qualquer evidência precisa ser tocada, mesmo que esteja distante ou que seja demasiadamente complexa, por mais insignificante ou trivial que possa parecer.

Vale evocar, ainda, mesmo que superficialmente, algumas contribuições dadas por dois epistemólogos do passado. David Hume afirma que nada é eterno, que não existe verdade absoluta, portanto, não há metodologia que não seja questionável. Todo conhecimento se constitui por meio dos cinco sentidos. Paul Feyerabend, “o anarquista”, revela que vale tudo na ciência, seja qual for o método. O importante é o pesquisador delinear qual é o melhor para sua pesquisa.

OBRAS CITADAS

- ADORNO, T. W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas**. São Paulo: Musa Editora, 2001.
- 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] **Estética da criação verbal**. 4ª.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BRAIT, Beth. MELO, Rosineide de. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: **Bakhtin conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2008.
- FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- _____. **O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal**. In: **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.
- FUBINI, Enrico. **Estética da música**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- GEGE, Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso. **Palavras e contrapalavras: glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2009.
- HANSLICK, E. **O belo musical**. Covilhã: Lusofia Press, 1854.
- LANGER, S. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- SALLES, C. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 4ª edição. São Paulo: FAPESP Annablume, 2009.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SOBRAL, A. Ético e estético. In: **Bakhtin conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2008.

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

