



Benassi, Claudio Alves. [...] *E na música: como se dá o sentido?* In.: *Revista Diálogos (RevDía)*.
Dossiê "Como as diversas teorias e concepções de linguagens concebem a questão do sentido". v. 4, n. 2, 2016.
[<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia>]

[...] *E na música*

Como se dá o sentido?

*Claudio Alves Benassi*¹

cacbenassi@hotmail.com

cacbenassi@falangemiuda.com.br

*Como as diversas teorias e concepções de linguagens concebem a questão do sentido:
música, arte e cultura* v. 4, n. 2, 2016

¹ *Doutorando em Estudos de Linguagens e Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea. Universidade Federal de Mato Grosso. Artista pesquisador. Docente Auxiliar A. Departamento de Letras. Grupos de pesquisa Relendo Bakhtin (Rebak) e Rebak Sentidos. Editor gerente Revista Diálogos (RevDía) e Revista Falange Miuda. Cuiabá.*



O sentido é, de fato, esse "elemento de liberdade que traspassa a necessidade". Sou determinado enquanto ser (objeto) e livre enquanto sentido (sujeito). Calcar as ciências humanas sobre as ciências naturais é reduzir os homens a objetos que não conhecem a liberdade. Na ordem do ser, a liberdade humana é apenas relativa e enganadora. Mas na ordem do sentido ela é, por princípio, absoluta, uma vez que o sentido nasce do encontro de dois sujeitos, e esse encontro recomeça eternamente. O sentido é liberdade e interpretação é seu exercício: este parece realmente ser o último preceito de Bakhtin (TODOROV, 2003).

1. PRIMEIRAS PALAVRAS

A música é uma expressão humana tão antiga quanta ela mesma. Sua origem está perdida no tempo e se confunde com a origem da própria humanidade. Segundo Zimmermann (1996, p.07) a presença da música esteve ligada aos rituais e cultos do homem primitivo. Para Benassi (2013, p. 06) mesmo na antiguidade, a música tinha, além dessas, a função do entretenimento. Para Zimmermann (1996, p. 23) na idade média, por exemplo, o canto era um meio de diversão. Essa atividade levou nossos antepassados a desenvolverem o canto popular.

As mudanças quanto à finalidade e funcionalidade da música se alteraram ao sabor das práticas e mudanças sociais, principalmente, com o desenvolvimento da tecnologia e avanço científico. Para Benassi (2014, p. 06), determinadas práticas musicais foram, ao longo do tempo, abandonadas em função do esvaziamento do discurso musical, que força seus sujeitos a procurarem novas abordagens que melhor significassem sua arte.

Esse fenômeno se configura como sendo uma força que age no sentido de centralizar as práticas estetizantes sociais, elevando novas formas, enquanto uma força contrária retira velhos modelos de circulação. Para Bakhtin,

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



Desse modo, podemos afirmar que cada grupo social, situado no tempo e no espaço, desenvolve suas maneiras particulares de musicagem². Apesar do avanço da ciência e das modificações sofridas pela música ao longo das eras, a questão do sentido na mesma ainda é controversa e polêmica. Para Fubini (2008, p. 11), se recuarmos no tempo, as dificuldades em relação a essas definições aumentam na medida em que, como se sabe, o surgimento da estética como disciplina filosófica autônoma, deu-se apenas no final do século XVII.

Outro fato a se levar em consideração é de que a estética da música se desenvolve como posterior especificação da estética, somente em meados do século XIX, com o reconhecido ensaio de 1854 de Eduard Hanslick, intitulado “O belo musical”³. A partir de então, a musicagem que versa sobre a estética e o belo musical, ou seja, sobre o objeto estético musical, se prolifera e muito se diversificou sem, no entanto, resolver a questão do material, conteúdo e forma musical.

Pautado especificamente na crítica elaborada por Bakhtin em relação à estética materialista [2010 (1975)] que, para o autor, não é capaz de explicar a visão estética fora da arte, por excluir o fator social e em relação aos formalistas, Bakhtin contrapõe afirmando que o material e o seu significado ideológico são perceptíveis no objeto estético. Na visão de Medviédev [2012 (1928), p. 54], que postula que na arte o significado é absolutamente inseparável de todos os detalhes do corpo material que o encarna, Benassi (2014) apresenta a música como um enunciado e sua concepção como um ato dialógico, no qual a ação axiológica do criador, na organização do material, mediante um conteúdo ético e cognitivo, se prende à forma estética de maneira indissolúvel.

² Termo conceitual desenvolvido por Benassi, para designar o uso que se faz do sistema musical. Em outras palavras, é uma atividade estética ligada à dimensão da vida. A musicagem é concreta e pode ser entendida em relação aos atos estéticos únicos e particulares executados e ao ser-evento unitário. A musicagem carrega a expressividade estética, a atitude axiológica (valorativa) dos sujeitos em relação ao seu objeto estético (BENASSI, PADILHA, 2016, p. 245).

³ Disponível em http://www.lusosofia.net/textos/hanslick_eduard_do_belo_musical.pdf.



Conceber a música como uma enunciação e, além disso, como uma enunciação concreta, em que não se tome como simples material acústico organizado no tempo e no espaço, ou somente por um conteúdo inerente ao material ou à forma artística, ou ainda, meramente a forma artística como a forma de um dado material, é reconhecer que a obra de arte ou, melhor dizendo, o objeto estético musical, tem a capacidade inerente de exprimir uma relação axiológica qualquer, do autor e do espectador, como algo além do material [BAKHTIN, 2010 (1975), p. 19].

O autor, apesar de reconhecer que a construção de uma ciência sobre qualquer domínio da criação cultural, que mantenha toda a sua complexidade, plenitude e originalidade do objeto, seja extremamente difícil [BAKHTIN, 2010 (1975), p. 15], compreende o material como sendo capaz de exprimir as relações axiológicas do autor o do apreciador que se coloca em interação com a forma artística. Esta, para Bakhtin, refere-se a algo e está orientada sobre um valor que vai além do material, ao qual se prende e, indissolivelmente, se liga (BENASSI, 2014, p. 19).

Em relação ao conteúdo, Bakhtin o concebe como sendo o elemento que constitui o objeto estético, como sendo os juízos e as valorações que podem ser construídas e expressas em relação a um determinado conteúdo, mas que não penetra o objeto estético. No entanto, adverte que o conteúdo não pode ser puramente cognitivo, desprovido do elemento ético. Se assim fosse, a forma artística jamais poderia se realizar em relação a um conceito puro, pois o elemento puramente cognitivo permaneceria isolado na obra de arte, o que Bakhtin denomina de prosaísmo não dissolvido [BAKHTIN, 2010 (1975), p. 39].

2. A MÚSICA E O ESTRUTURALISMO

1916-2016, um século de **Curso de Linguística Geral**: uma obra para o grande tempo. A ela nossas reverências.



Os estudos relacionados à língua foram até Saussure (1857-1913), guiados pelas análises gramaticais comparativas, que buscavam estabelecer um paralelo evolutivo da língua, em um contínuo espaço-tempo. Esse tipo de análise denominada diacronia, com a qual rompe Saussure ao propor os estudos sincrônicos da língua, compreendia estudos linguísticos de caráter evolutivo ao longo do percurso histórico de uma determinada língua (THIRY-CHERQUES, 2006).

Assim sendo, os linguistas adeptos desta orientação, buscavam em suas análises comparativas, entender as possíveis relações dos fatos e fenômenos linguísticos passados com os atuais, ou seja, comparavam os fatos que provocaram mudanças no percurso de uma determinada língua. Portanto, a diacronia, concentrava-se na evolução estrutural, fonológica e morfossintática de uma determinada língua (PEREIRA, 2009).

A realização desse tipo de análise na música é totalmente possível. Um exemplo de análise musical diacrônica, seria buscar entender, ao longo do período medieval e renascentista, as mudanças estruturais que a música sofreu neste espaço-tempo. A primeira característica a ser considerada pelo musicagista⁴, é que o canto monástico era monódico, baseado nos modos eclesiásticos, que, por sua vez, eram ligados aos modos gregos⁵. A orientação teleológica do cantochão era mediar à palavra. Há de se considerar também, que a semente da transformação musical melódica, harmônica e contrapontística que se erigiu na renascença, teve origem neste tipo de organização musical.

Saussure (*In.*: BALLY, SECHEHAYE, 2006, p. 109) afirma que a diacronia supõe um fator dinâmico, pelo qual um efeito é produzido, uma

⁴ Termo conceitual, elaborado por Benassi, para designar o profissional que se ocupa do fazer musical, especificamente, o pensar sobre ele. Esse profissional é o musicista musicado nas academias (portador de diploma de curso superior), que possui conhecimento formal da música e dela se apropria musicagisticamente com o objetivo de dissecar e entender os fenômenos decorrentes da musicagem (BENASSI e PADILHA, 2016, p. 245).

⁵ Tipo de organização dos sons ou formas de organizar os sons. Os modos gregos eram o Dórico, o Frígio, o Lídio, o Jônio e o Eólio. Cada um característico de uma região da antiga Grécia, consonantes às traduções culturais e estéticas de cada uma delas. Também aparecia um denominado Mixolídio que era uma mistura dos modos Lídio e Dórico.



coisa é executada. Julga que os acontecimentos diacrônicos têm sempre caráter accidental e particular. Considera que o fator dinâmico que produz um determinado efeito não é considerado, pelo autor, como um caráter imperativo e afirma que não basta para que se aplique a noção de lei aos fatos evolutivos.

A diacronia consiste, então, em uma análise no tempo de elementos concretos [...] de estruturas que se sucedem (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 143), logo, para perceber, não a língua, mas uma série de acontecimentos que a modificam (SAUSSURE, 2006, p. 106). Por outro lado, a sincronia compreende estudos linguísticos de forma estática e descritiva, noutras palavras, estudos de língua imobilizada em um determinado espaço-tempo.

O estruturalismo tem origem na ruptura dicotômica Saussuriana e se alastra tomando os estudos linguísticos e, por conseguinte, os da área da psicologia e também da antropologia (CÂMARA JÚNIOR, 1967). Na sincronia, a língua é tida como o objeto da linguística. Nela, o estudo da língua se dá em si e nas relações que podem existir entre os elementos linguísticos de um determinado sistema linguístico de forma estática. Para Pereira (2009), a sincronia é o estudo das relações entre fatores socioculturais e evolução linguística num dado momento.

Segundo Thiry-Cherques (2006) o objeto do estruturalismo, que teve origem nos estudos Saussurianos, é o conjunto das relações interdependes de fenômenos determinados. Esse método, consiste em ordenar tais fenômenos numa perspectiva unificante. Para o autor, o estruturalismo está voltado para a identificação de um sistema relacional de elementos, de suas propriedades e do conjunto de estados e transformações possíveis, pelos quais estes elementos e relações podem passar.

Para melhor compreendermos a temática no âmbito da música, necessitamos ter clara a noção de que quaisquer aprofundamentos da concepção de estrutura determina a apreciação dos dados de sua definição. Compreendemos, então, que a análise das propriedades às quais o autor se refere, consiste em examinar as condições que tornam possíveis a



estrutura passar de um estado a outro, mediante a mudança de elementos, sem alterar o sistema estrutural (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 146).

Para Câmara Júnior (1967, p. 43) [...] o estruturalista procura integrar os fatos num feixe de relações que ponha em evidência a sua inequivocidade dentro de uma superordenação e de uma subordinação.

Fatos, para o estruturalismo, são sempre partes de um todo e só como tal, e em referência ao todo, podem ser apreciados. O princípio essencial é de que não há, para o nosso conhecimento, coisas isoladas. Há sempre uma estrutura, isto é, uma inter-relação de coisas, que dela tiram o seu sentido (CÂMARA JÚNIOR, 1967, p. 44).

Como podemos notar, os elementos de um dado sistema não podem ser apreciados de forma isolada. Assim sendo, o sentido reside na análise dos elementos em relação ao todo ao qual pertencem. Logo, a inter-relação dos mesmos, dentro de uma determinada estrutura sistêmica, constitui o sentido. Para Thiry-Cherques, (2006, p. 146), um exemplo clássico é o da transposição de uma melodia de um tom para outro: todas as notas particulares podem ser alteradas, mas a melodia (a estrutura) permanece a mesma.

Para Lévi-Strauss,

Nous pensons [...] que pour méritier le nom de structure, des modèles doivent exclusivement satisfaire à quatre conditions. En premier lieu, une structure offre un caractère de système. Elle consiste en éléments tels qu'une modification quelconque de l'un d'eux entraîne une modification de tous les autres. En second lieu, tout modèle appartient à un groupe de transformations dont chacune correspond à un modèle de même famille, si bien que l'ensemble de ces transformations constitue un groupe de modèles. Troisièmement, les propriétés indiquées ci-dessus permettent de prévoir de quelle façon réagira le modèle en cas de modification d'un de ses éléments. Enfin, le modèle doit être construit de telle façon que son fonctionnement puisse rendre compte de tous les faits observés (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 332)⁶.

⁶ Acreditamos que [...] para fazer *jus* ao nome estrutura, modelos devem atender exclusivamente quatro condições. Em primeiro lugar, uma estrutura oferece um caráter de sistema. Ela consiste em elementos tais que qualquer modificação de um deles provoca uma modificação em todos os outros. Em segundo lugar, todo modelo pertence a um grupo de transformações, sendo que cada uma corresponde a um modelo da mesma família, embora o conjunto dessas transformações constitua um grupo de modelos. Em terceiro lugar, as propriedades indicadas acima permitem prever de que forma reagirá o modelo em caso de modificação de um de seus elementos. Enfim, o modelo deve ser construído de tal forma que seu funcionamento possa dar conta de todos os fatos observados (LÉVI-





Assim sendo poderíamos conceber o seguinte exemplo:

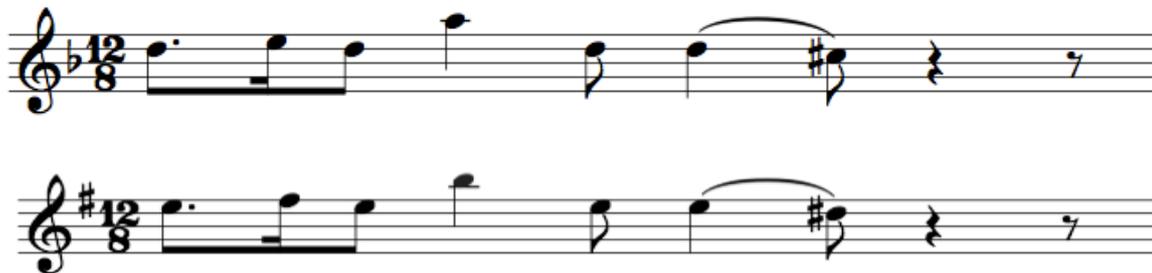


Figura 01. Fragmento do tema da Sonata in F Major G. F. Haendel, Op. 1 n. 11 (*From Alto Recorder Sonata in F Major*), transcrita para flauta doce soprano. Fonte: Suzuki (1998, p. 12)

Em primeiro lugar, admitamos que a estrutura da obra de Haendel seja composta por sons que foram organizados no tempo e no espaço, por meio do sistema tonal, o qual lhe confere características que, ao modificarmos a primeira nota do primeiro compasso do pentagrama, provocará uma mudança em todas as demais para corresponder à nova tonalidade, caso contrário, o ouvido perceberá a desarmonia do sistema, pois, na tonalidade original, as notas seguem a ordem sistêmica e estrutural imaginada pelo compositor. A tonalidade de Fá Maior, dentro do sistema tonal, possui uma ordem que lhe dá sentido.

Em segundo lugar, a tonalidade de Fá Maior é um modelo de organização própria, ou seja, se organiza por apresentar a Terça Maior (Lá) e a Quinta Justa (Dó), dentro de uma série de várias outras combinações. Isso quer dizer que, cada vez que se transpuser a obra em questão, todos os elementos dela, serão modificados para outro modelo da mesma ordem. Em terceiro lugar, compreendemos que, partindo do tom original, uma modificação para Sol Maior, é possível prever, por exemplo, que nessa tonalidade, todas as notas Fá serão alteradas meio tom acima (Fá#), pois é uma propriedade da tonalidade de Sol Maior.

Por fim, pode-se considerar que a obra foi constituída por Haendel de modo que a mesma preenche todos os requisitos de funcionamento pressupostos pelo tonalismo. Desse modo, podemos, então, afirmar que

STRAUSS, 1985, p. 332. Tradução Livre da Professora Drda. Marta Maria Covezzi [UFMT]).



existe uma relação perfeita entre os elementos elencados e arquitetados por Haendel na obra, portanto, essa característica atribui à mesma o sentido. Fora da ordem tonal, qualquer alteração que se produza na obra, descaracterizará a relação de todos os seus elementos, fazendo com que o ouvido não a reconheça como tal.

Assim sendo, o sentido da música no estruturalismo pertence à relação perfeita de seus elementos. Numa obra dada, quaisquer modificações realizadas para que se mantenha o todo da obra, ou seja, a unicidade que a torna reconhecível como tal, é necessário que todos os elementos sejam modificados também. Caso isso não aconteça, por menor que sejam as alterações provocadas na obra enquanto sistema, fará com que a mesma perca o seu sentido.

3. A MÚSICA E A TEORIA DA ENUNCIÇÃO

Benassi (2014) admite o ato criacional musical como sendo um ato dialógico, ou seja, um ato de diálogos entre enunciações. Partindo dos conceitos de exotopia (colocar-se fora de si), de responsabilidade (envolve ética no ato de fazer) e acabamento (conferência de valores aos elementos que se completam e que são inacessíveis e transgredientes), o pesquisador busca compreender a composição musical como sendo, além de dialógica, um ato exotópico, responsável e acabado em si, enquanto estrutura organizacional, e inacabado em relação à valoração outra, enquanto objeto de apreciação estética.

Rapidamente, ética e estética estão sobrepostas no pensamento Bakhtiniano. Para GEGe (2009, p. 42), são concepções impossíveis de serem pensadas isoladamente. Para o autor corporativo, o ato ético refere-se ao processo, ao agir no mundo, à necessidade de ocupar o lugar único e singular no mundo, o que se liga diretamente à realidade. Já a estética resulta de um processo que busca representar o mundo do ponto de vista da ação exotópica do sujeito (lugar de fora, ainda que um fora relativo, uma



posição de fronteira, lugar móvel, que não tenha uma delimitação preestabelecida, de onde o sujeito vê o mundo com um distanciamento, com a finalidade de transfigurá-lo na constituição do seu discurso estético), fundado no sócio-histórico (*op. cit.* p.38).

No processo de composição observado por Benassi (2014), a exotopia ficou clara quando o compositor, em processo de aquisição do discurso musical, se coloca fora de seu *locus* enunciativo, para entender, por meio da análise, o outro discurso musical, retornando assim ao seu lugar de origem para, então, reacentuar, reelaborar e reenunciar enunciados outros que, de acordo com Victório e Benassi (*In.: BENASSI, 2014*), simbiotizamos e aplicamos à nossa própria poética. Para os autores, com o decorrer do tempo, os fios sonoros alheios se tornam alheio-próprios e se materializam por meio de experiências conscientes como discurso musical próprio.

Benassi (2014) considera o percurso de frequentar lugares fora de si para adquirir o discurso musical, como sendo um percurso responsável, pois para Bakhtin ao mesmo tempo em que sou responsável pelo que faço e digo, também faço e digo em resposta a uma série de elementos presentes em minha vida como signos (GEGe, 2009, p. 90). Portanto, sou responsável por minha enunciação musical e por ela respondo, nesse aspecto está presente também o conceito de não-álibi. Ninguém pode pensar por mim, tampouco, estetizar por mim, os meus enunciados. Sendo assim, cabe a mim, exclusivamente a mim, a responsabilidade/respondibilidade pelos acabamentos que realizo aos enunciados musicais outros.

Em relação às categorias acabamento e inacabamento, ambas, segundo Benassi (2014), acontecem no processo da (re)enunciação musical. O autor considera que no extra local (local fora de si), o compositor realiza acabamentos da obra outra, embora esse acabamento seja momentâneo e esteja relacionado à estrutura organizacional da mesma. Em relação à apreciação, toda obra estética apresenta a dupla característica acabamento/inacabamento.

Acabamento em relação à enunciação concreta-apreciativa-apreciativa-irrepetível. No caso da música, o acabamento apreciativo está



relacionado ao momento de sua materialização por meio da execução e também da análise. Já o inacabamento está relacionado à vida da obra no que Bakhtin chama de grande tempo. O objeto estético, diferentemente do objeto prático, possui a peculiaridade de poder ser retomado, reacentuado, reelaborado, relido tanto pelo próprio criador, quanto pelo apreciador, nos mais variados tipos de contextos, lugares e épocas.

Nos estudos Bakhtinianos a estética é uma das principais concepções (GEGe, 2009, p. 38). Para o autor, enquanto a obra exterior se relaciona ao material, o objeto estético se prende à forma, tanto de sua composição, quanto de sua criação como um todo integrado, ou seja, sua arquitetônica. Podemos então conceber a estética, como sendo a forma do dizer na arte, a reflexão posterior e exotópica (de fora, distante) do ato, a fim de dar-lhe acabamento (*op. cit.* p. 39).

A noção de arquitetônica em Bakhtin está contida nas obras “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”, obra contida no livro “Questões de literatura e estética”, e ainda em “O autor e o herói em Estética da criação verbal”. Para o autor, a arquitetônica se refere às relações entre arte e vida, também a noção de responsabilidade. A arquitetônica é a constituição ou estruturação do discurso, de maneira sempre estável, que une e integra o material, a forma e o conteúdo (GEGe, 2009, p. 15).

De acordo com Bakhtin [(1975) 2010] a arquitetônica da visão estética organiza tanto o espaço e o tempo quanto o sentido. Um todo arquitetônico é imbuído da unidade advinda do sentido (GEGe, 2009, p. 15). Na concepção Bakhtiniana,

O “todo” em relação ao acabamento se vincula ao excedente de *visão como elemento* constitutivo basal, tanto de interação quanto da atividade autoral. As formas *arquitetônicas* (visão artística e processo de *acabamento*) determinam os procedimentos estéticos externos (as formas de composição): a ordem, a disposição, o *acabamento* (GEGe, 2009, p. 15. Destaques do autor).



Logo, poder-se-ia afirmar que na música a forma composicional seria, por exemplo, uma forma sonata⁷, que tem rigidamente suas formas de execução. Já a forma arquitetônica é a forma de relação do discurso musical dentro da composicional escolhida pelo autor. A forma arquitetônica é flexível e não rígida como a composicional. Podemos entender melhor, tomando novamente a forma sonata como exemplo. Nela, a composicional será sempre da mesma maneira, no entanto, na arquitetônica, a instrumentação pode variar e não só o discurso se torna divergente a cada obra, ainda que do mesmo autor, mas também para uma mesma formação instrumental.

Ainda sobre arquitetônica, convém pontuar que a mesma está relacionada ao encontro do querer dizer (que pertence ao enunciador) com a apreciação valorativa do auditório, ou seja, do outro, do interlocutor. É nesse encontro que o sentido se materializa. Chegamos, por fim, ao “X” da questão. Padilha (2015, p. 44) afirma que tudo o que dizemos, enfim, é criado pelo homem. E, para dizermos, criamos signos, sejam verbais ou não. Logo, entendendo o verbal em Bakhtin, de forma ampliada com “V” maiúsculo, não restrito à língua, e podemos conceber o “dizer” na música e com a música. Segundo Padilha (2015, p. 40), ao falar sobre o silêncio:

A música tem suas pausas, e sabem bem os músicos o quanto dizem as pausas numa composição. Assim como uma vírgula, numa frase. Não é só para respirar, ou por conta de uma exigência sintática, mas, na maioria das vezes, para deixar brechas aos sentidos, para fazer aflorar o botãozinho do significado tímido, preso em nosso íntimo, na forma amorfa de um discurso interior ainda em semente, em potência. (PADILHA, 2015).

Segundo a postulação da autora, podemos afirmar que, na materialização da música por meio da performance, o que Fubini (2008) chama de atualização, o encontro do querer dizer do compositor com a

⁷ Modelo formal em que o movimento é dividido em seções. Cada seção é realizada no intuito de executar discursivamente um determinado argumento musical. Pode apresentar uma introdução. A primeira seção é a exposição do material musical, composto por dois, às vezes, três temas, com estilos opostos e tonalidades que se contrastam entre si. A segunda seção é denominada desenvolvimento. Nela se exploram as possibilidades harmônicas e texturais do material musical. Por último, tem-se, então, a reexposição, seção em que o material temático retorna para a tonalidade original. Neste tipo de forma composicional, o movimento por terminar com uma *coda*, ou, simplesmente, com uma simples cadência final depois da reexposição.



compreensão (seja ela ativa ou passiva) pelo seu auditório, gera o sentido. O sentido na música, em nossa concepção, guiada pela teoria da enunciação, está dividido em várias etapas ou esferas. A primeira está ligada ao compositor e ao ato da criação musical. Como já exposto anteriormente, o ato composicional é um ato dialógico, logo, para sê-lo, é necessário que o mesmo possua suas unidades de sentido. O compositor, no momento da criação, para recriar o mundo segundo sua própria ética e visão estética, projeta seus auditórios.

Primeiramente, o auditório intérprete, que pode ser idealizado (quando escreve apenas levando em consideração a instrumentação sem conhecer os mediadores/materializadores) e real (quando escreve para um determinado intérprete, do qual conhece as possibilidades e habilidades performáticas). O auditório intérprete é o responsável pela materialização (atualização) musical, uma vez que, o compositor apenas torna sua obra visível graficamente. Na atualização da obra, nova unidade de sentido é atribuída pelo intérprete, pois atua como cocriador da obra. Assim sendo, em sua atualização, o enunciado musical passa ser concreto, sofrendo a interferência das experiências axiológicas musicais vividas pelo intérprete.

Em segundo lugar, o auditório apreciador, este sempre será idealizado. Se por um lado, o auditório intérprete tem a responsabilidade de cocriar a obra por meio da atualização, o auditório apreciador valora e valida a obra de arte. Na interação com a atualização do intérprete há o encontro final do querer dizer do compositor, que é mediado pelo intérprete ao auditório previamente projetado pelo criador, que finaliza o sentido, portanto, o sentido da música reside na interação do apreciador com objeto musical e os elementos que o mesmo pode mobilizar de suas experiências vivenciais, colocando-os em relação.

Cabe ressaltar, que o sentido da música, pelas lentes conceituais Bakhtinianas, reside na enunciação concreta, por meio do encontro do querer dizer do compositor com a apreciação valorativa de seus auditórios. Esse sentido é a relação estrutural da obra, de acordo com suas formas



composicionais e arquitetônicas musicais, contextualizadas e situadas sócio-historicamente.

Não se pode, pelo menos não ainda, afirmar que há na música um sentido único, válido para o coletivo. Concebemos esse sentido como sendo subjetivo e individual. Na interação, o sujeito esteticamente ativo, mobiliza experiências vivenciadas ao longo da vida e elementos musicais previamente internalizados e os relaciona com a obra que aprecia, para, então, atribuir um sentido, que lhe remete ao ser-evento-unitário. Assim sendo, o sentido pode corroborar o querer dizer do compositor, como também pode negá-lo. Mas, ainda que a resposta seja negativa, ou que não haja uma resposta, sempre há interação, pois o próprio silêncio é em si uma resposta.

4. ÚLTIMAS PALAVRAS

Essa discussão nos remete a uma assertiva: pensar a música enquanto estrutura, cujo sentido se realiza na perfeita interação de seus elementos dentro de um determinado sistema, é consideravelmente mais simples do que admiti-la como um fenômeno social, sobre a qual recai a axiologia de seus sujeitos, que se prende ao objeto estético e dele não se dissolve, como vimos anteriormente e é bem observado nos estudos Bakhtinianos.

Como visto, o estruturalismo resolve o problema do sentido por uma abstração que, irremediavelmente, nos levaria a esbarrar numa questão de difícil resolução, que é a do material pelo material, do conteúdo pelo conteúdo (quando admitido) ou da forma pela forma. Nesse sentido, a música perderia o posto de objeto estético, pois poderíamos admitir uma caixinha de música como sendo música (embora sua forma sonora possa ser reconhecida como tal) ou ainda, poder-se-ia admitir o canto dos pássaros como sendo música.





Apesar de ser considerada uma tarefa difícil e extenuante, estudar a música pelo viés, ou como temos dito, pelas lentes conceituais Bakhtinianas, tem mostrado resultados profícuos e prazerosos à medida que se nota a resolução de determinados problemas, como por exemplo, a questão do material, conteúdo e forma, e do sentido aqui debatido. Nas palavras de Prada (*In.*: BENASSI, 2014, p. 17),

O enfoque de Bakhtin nos assuntos estéticos colabora para o entendimento da obra de arte com uma precisão enorme e que completa as questões cruciais da forma, do conteúdo e da técnica. PRADA (*In.*: BENASSI, 2014, p. 17)



REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M.; VOLOCHINOV, V. N. [1929] **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 14. Ed. São Paulo: 2010.

BAKHTIN, M. M. [1975] **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BENASSI, C. A. **Pequeno ensaio a respeito do enunciado na obra de arte musical**: uma leitura pelas lentes bakhtinianas. Revista Diálogos (RevDia). v. 1, n. 1, 2013. Disponível em <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/2697/1830>. Consulta em 10 de jan. 2017.

BENASSI, C. A. **Texto musical dialógico**: contribuições para a composição ampliadas pelas lentes conceituais bakhtinianas. Dissertação. Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea. Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 2014.

BENASSI, C. A.; PADILHA, S. de J. **Da música o musicar e a musicagem**: concepções estéticas e éticas na mobilização de novos conceitos. In: Laboratório de Investigações Bakhtinianas Relacionadas à Cultura e Informação-LIBRE-CI. **VI CÍRCULO - Rodas de Conversa Bakhtiniana**: literatura, cidade e cultura popular. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016. 1343 p.

CÂMARA JÚNIOR, J. M. **O estruturalismo linguístico**. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n.15/16, p. 5-43, 1967.

FUBINI, E. **Estética da música**. Lisboa: Edições 70, 2008.

GEGe - Caderno de Estudos I. **Palavras e contrapalavras**: glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin. São Carlos: Pedro & João Editores, 2009.

LÉVI-STRAUSS, C. [1958] **Anthropologie structurale**. Paris: Plon. 1985.

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. São Paulo: Contexto, 2012.

PADILHA, S. de J. **A arquitetônica dos dizeres**: em todas as direções. Revista Diálogos (RevDia). v. 3, n. 1, 2015. Disponível em <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/2937/2057>. Consulta em 13 de jan. 2017.

PEREIRA, M. V. C. **Estruturalismo**: definição e origem. Disponível em <http://teorialiterariaufrj.blogspot.com.br/2009/06/estruturalismo-definicao-e-origem.html>. Teoria Literária, 2009. Consulta em 07 de jun. 2016.

PRADA, T. Correio eletrônico. Assunto: dissertação - versão para defesa. In: BENASSI, C. A. **Texto musical dialógico**: contribuições para a





composição ampliadas pelas lentes conceituais bakhtinianas. Dissertação. Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea. Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 2014.

SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. Org.: Charles Bally; Albert Sechehaye; Col.: Albert Rielinger. São Paulo: Cultrix, 2006.

THIRY-CHERQUES, H. R. **O primeiro estruturalismo**: método de pesquisa para as Ciências da Gestão. RAC, v. 10, n. 2, Abr./Jun. 2006.

TODOROV, T. **Prefácio à edição francesa**. In.: BAKHTIN, M. M. Estética da criação verbal. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VICTÓRIO, R. P.; BENASSI, C. A. Epígrafe. In.: BENASSI, C. A. **Texto musical dialógico**: contribuições para a composição ampliadas pelas lentes conceituais bakhtinianas. Dissertação. Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea. Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 2014.

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

