

## Processos de refração e dialogismo na música instrumental brasileira

Klesley Bueno Brandão

Universidade Estadual de Campinas

### Resumo

Esse artigo apresenta o dialogismo bakhtiniano como ferramenta para a identificação/interpretação de possíveis conteúdos refratados em obras musicais. Para tal, foi realizada uma análise dialógica do LP *Quarteto Novo* (1967), que é considerado um marco na história da música instrumental brasileira, buscando-se apontar possíveis conteúdos refratados nas construções composicionais e estilo empregado nesse LP. Essa reflexão, realizada a partir do referencial teórico bakhtiniano, permite averiguar as influências dos diversos campos da atividade humana em obras musicais. Trata-se de um recorte de uma pesquisa de mestrado em andamento do autor.

**Palavras-chave:** enunciado bakhtiniano, refração, dialogismo, música instrumental brasileira.

### Abstract

This article presents the Bakhtin's notion of Dialogism as a tool used to identification/interpretation of possible contents refracted in musical works. To this end, a dialogical analysis was realized of the LP *Quarteto Novo* (1967), which is considered a milestone in the history of Brazilian instrumental music, aiming to point out possible refracted contents in the compositional constructions and style of this LP. This reflection, based on the Bakhtin's theory, allows us to ascertain the influence of the various fields of human activity on musical works. This is a cut from the master's dissertation in progress of the author.

**Keywords:** bakhtinian utterance, refraction, dialogism, brazilian instrumental music.

### Introdução

Este artigo apresenta reflexões sobre refrações e dialogismos na música instrumental brasileira, tomando como exemplo uma análise dialógica do LP *Quarteto Novo* (1967). Para tal, foi adotado como referencial teórico a perspectiva da linguagem proposta pelos pensadores do chamado Círculo de Bakhtin, em especial a teoria enunciativa discursiva

por eles desenvolvida. Assim, no decorrer desse artigo a música será entendida enquanto uma forma enunciativa.

O Círculo de Bakhtin foi um grupo de pensadores provenientes de distintas áreas de conhecimento que tiveram importante produção intelectual no início do século XX na Rússia. Para a elaboração do presente artigo, utilizou-se alguns trabalhos de três integrantes do referido Círculo: o filósofo Mikhail Bakhtin (1885-1975), o músico e linguista Valentin Nikolaevich Volóchinov (1895-1936) e o jornalista literário Pavel Nikolaevich Medvedev (1892-1938). Esses três autores, segundo Sheila Grillo, “buscam uma fundamentação de abordagens filosóficas da linguagem e das artes, contrariamente ao formalismo russo que se afastou de questões filosóficas para fundamentar sua orientação em teorias linguísticas de caráter estrutural e formalista” (Volóchinov 2017: 13).

De acordo com as autoras Beth Brait e Maria Inês Batista Campos (2009: 22) as proposições dos pensadores do Círculo de Bakhtin “constituem formas de construção de uma filosofia da linguagem e da cultura, inaugurando uma concepção nova ao confrontar os estudos da linguagem, quer literária, cotidiana, visual, musical, corporal, científica”. Portanto, os pensadores do Círculo elaboraram reflexões significativas para o campo das ciências humanas, através de questionamentos das bases científicas/filosóficas de diversas correntes metodológicas de sua época, como é o caso do então modelo analítico vigente na Rússia, denominado como formalismo. Uma das principais críticas ao formalismo diz respeito à investigação de uma obra de arte entendida apenas enquanto material (no caso da música, o som) organizado, ignorando-se traços constitutivos da obra que extrapolam o material em si, ou seja, a conexão de determinada expressão artística para com a sociedade.

Para o referencial teórico aqui adotado, as artes são entendidas como fenômenos ideológicos, pertencentes a sistemas ideológicos que perfazem a sociedade, ou seja, a música, enquanto fenômeno ideológico, pertence ao sistema ideológico das artes que coexistem com outros sistemas (campos) ideológicos (influenciando e sendo influenciadas), tais como ciência, religião, moral, política, etc.

Vale ressaltar que ideológico na acepção dos autores do Círculo diz respeito a tudo o que é dotado de sentido. O que equivale dizer então que os fenômenos ideológicos possuem caráter sógnico.

### **Música como enunciado**

Segundo a teoria enunciativa bakhtiniana, os enunciados são produtos do ato de enunciar, ou seja, expressar mediante algum sistema simbólico algum conteúdo, possuem constituição sógnica, e refletem/refratam condições específicas dos diversos

campos da atividade humana o que ocorre, segundo Bakhtin (2016: 11), “não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, [...], acima de tudo, por sua construção composicional. Todos os três elementos - o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional - estão indissolivelmente ligados no conjunto do enunciado”.

Portanto, entendendo-se a música enquanto uma forma enunciativa aponta-se que essa é estruturada sobre determinadas construções composicionais, ou seja, o material sonoro é trabalhado e organizado segundo padrões e regras; possui um estilo, que se relaciona à forma como determinada música é interpretada em uma performance e que está indissolivelmente atrelada às construções composicionais empregadas; e é dotada de um conteúdo temático, passível de interpretações, que diz respeito a conteúdos musicais e extramusicais refratados em todas as supracitadas dimensões do enunciado musical. Ao apontar a música como uma forma simbólica a autora Silvia Cordeiro Nassif pontua:

A música, enquanto uma forma simbólica que produz sentidos, o faz a partir de relações e convenções sociais, as quais permanecem nas significações que lhe atribuímos, quer olhemos para o seu interior, quer olhemos para o seu exterior. Por mais formal que seja o nosso olhar, a significação musical nunca é unívoca e muito menos autônoma em relação à história. (Nassif 2015: 114)

No processo de significação musical, torna-se imprescindível a identificação do conteúdo enquanto parte constitutiva do enunciado musical, pois, segundo Bakhtin (1988: 35) “Fora da relação com o conteúdo, ou seja, com o mundo e os seus momentos, mundo como objeto do conhecimento e do ato ético, a forma não pode ser esteticamente significativa, não pode realizar suas funções fundamentais”.

Dessa forma, para o processo de significação musical, far-se-á imprescindível entender ao que determinada música “responde” enquanto enunciado. Essa resposta não se restringe apenas ao próprio campo musical, mas também, pode ser estendida aos diversos fenômenos que perfazem o contexto situacional ao qual está historicamente inserida.

Assim, o presente artigo parte da hipótese de que através do conhecimento desse contexto, é possível identificar determinados conteúdos refratados em enunciados musicais, o que se faz imprescindível nos processos de significação musical, entendidos como base da apropriação de vocabulário musical. Portanto, a partir de então, será apontado o conceito de refração.

### **Refração**

A ideia de refração proposta pelos autores do Círculo diz respeito à uma característica dos fenômenos sógnicos, os quais são capazes, no que tange a realidade, “de distorcê-la,

ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico e assim por diante” (Volóchinov 2017: 93). A esse respeito acrescenta Volóchinov:

Qualquer produto ideológico é não apenas uma parte da realidade natural e social [...] mas também, ao contrário desses fenômenos [realidade natural e social], reflete e refrata outra realidade que se encontra fora dos seus limites. Tudo o que é ideológico possui uma significação. (Volóchinov 2017: 91)

Logo, a música enquanto forma simbólica, se constitui de signos que, ao longo do seu processo de desenvolvimento histórico, passa a apontar para possíveis conteúdos musicais e extramusicais.

Segundo Volóchinov (2017: 94), “cada campo da criação ideológica possui seu próprio modo de se orientar na realidade, e a refrata a seu modo”. Nesse sentido, a realidade encontra-se refratada nas diversas manifestações artísticas, enquanto fenômenos ideológicos pertencentes ao campo da criação humana, sendo que, cada um desses fenômenos tem sua maneira específica de apontar para conteúdos artísticos/extra artísticos. No caso da obra literária, como também na música, que será averiguado ao longo do desenvolvimento do presente artigo, o autor Medviédev (2012: 71) aponta que “o horizonte ideológico, além de refletir-se no conteúdo da obra literária, exerce uma influência determinante nela como um todo”.

Assim, para os autores do Círculo de Bakhtin a criação artística é entendida como produtos sociais. Dessa maneira, para o processo de significação musical aponta-se como imprescindível a compreensão dos conteúdos refratados em determinada manifestação musical. Para a referida compreensão, será utilizado o dialogismo bakhtiniano como ferramenta metodológica.

### **Dialogismo**

O dialogismo é apresentado pelos autores do Círculo como uma característica constitutiva de qualquer enunciado. Essa característica diz respeito ao enunciado atuar sempre como uma “resposta”. Nas palavras de Volóchinov (2017: 184), “todo enunciado, [...], responde a algo e orienta-se para uma resposta. Ele é apenas um elo na cadeia ininterrupta de discursos verbais”.

Assim, uma determinada produção musical, entendida como enunciado, poderá ser entendida como resposta, tanto a outra produção musical, como também a quaisquer fenômenos que perfazem a sociedade. Para Volóchinov (2011: 150-151) “a arte é também imanentemente social. O meio social extra artístico, a influenciar a arte desde o exterior, encontra nela uma resposta imediata e interna. Na arte o que não é alheio atua sob o alheio, e uma formação social influência sobre outra”.

Logo, a música enquanto uma forma enunciativa está indissolúvelmente atrelada à sociedade, e que, ao se examinar o contexto situacional da produção de determinada obra musical, pode-se interpretar ao que determinada obra musical responde, ou seja, quais os possíveis conteúdos encontram-se refratados em sua construção composicional e seu estilo. A partir de então apresenta-se alguns exemplos de dialogismo na música instrumental brasileira.

### **Linhas da música instrumental brasileira**

Em análise realizada sobre características estilísticas que perfazem as produções da música instrumental brasileira, Acácio Piedade acredita que três termos possam representar as principais tendências sonoras (linhas) dessa produção, são eles: *brazuca*, *fusion* e *ecm* (Piedade 2003: 48). Para o referido autor, em cada linha apresenta-se a proeminência de determinadas tendências, sendo que a linha,

Mais *brazuca* aponta para dentro, para o interno, para a identidade regional dos ritmos [nordestinos] que articula, a mais *fusion* evoca uma corporalidade comum entre samba e funk, simbolizando uma viabilidade de musicalidades que aponta para a negritude e desta forma igualmente para a tradição, enquanto que a mais *ecm*, dirigindo-se diretamente para fora, para a globalidade e a intersubjetividade, aponta para a modernidade. (Piedade 2003: 50)

Importante frisar que as tendências apontadas não são exclusivas de cada linha, por isso o autor utiliza o indicador “mais” nas descrições acima. Essas três linhas, segundo Piedade (2003: 50) “são construções mentais que são articuladas e reconhecidas comunicativamente pelos nativos e que atravessam o gênero musical jazz brasileiro sem tocar nos aspectos mais profundos de sua estruturação”.

Portanto, ao se entender uma determinada produção musical como uma forma de enunciação, pontua-se seu caráter polissêmico, assim, essa leitura realizada por Piedade acerca de tendências presentes na música instrumental popular brasileira, vista enquanto uma abstração, pode contribuir para a categorização de produções musicais a partir de elementos que se repetem, no âmbito sonoro, o que pode auxiliar nos processos de interpretação de determinada obra musical estudada. Logo, nota-se que na apresentação das características de cada linha proposta por Piedade, pode-se averiguar uma descrição que aponta para as dimensões que compõem os enunciados musicais, ou seja: as construções composicionais (na linha *brazuca*, os ritmos nordestinos articulados); estilos (na linha *fusion* a corporalidade, ou seja, um swing propício para a dança); e um possível conteúdo (no caso da linha *ecm*, uma certa valoração de uma suposta atmosfera jazzística europeia). Portanto, aponta-se que essas características podem ser

interpretadas como possíveis conteúdos refratados nas dimensões do enunciado, como elementos típicos que marcam a sonoridade de cada tendência.

Para apresentar o uso do dialogismo como ferramenta metodológica para a compreensão de possíveis conteúdos refratados em um enunciado musical, será realizada uma explanação sobre o disco *Quarteto Novo* (1967). Trata-se, de um importante registro gravado pelo grupo, de mesmo nome do LP, formado pelos músicos Heraldo do Monte (1935), Aírto Guimorvan Moreira (1941), Teófilo Augusto de Barros Neto (1943) e Hermeto Pascoal (1936).

### **Refrações e Dialogismos no *Quarteto Novo***

Para Marcelo Silva Gomes esse LP “é sugerido como marco, por ser talvez o primeiro momento em que se note, de maneira mais frontal, o discurso Cepecista do nacional popular alterando conteúdos sonoros dentro do universo da música popular instrumental” (Gomes 2010: 88).

De acordo com as características das linhas da música instrumental brasileira proposta por Piedade, aponta-se a produção do grupo Quarteto Novo como inserida na denominada linha mais *brasuca*. Segundo Ismael Oliveira Gerolamo:

A proposta do Quarteto Novo estava inserida num contexto de ampla efervescência política e cultural. Tal agitação foi impulsionada por artistas e intelectuais ligados ao ideário nacional-popular vigente no Brasil naquele período; um ideário composto por representações de “povo”, “nação” e “revolução brasileira” construídas e difundidas por instituições políticas e culturais como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e o Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes, entre outros. (Gerolamo 2014:15)

O ideário nacionalista, enquanto vetor que impulsionava uma busca de novos procedimentos composicionais pautada em uma sonoridade brasileira, proposta então por segmentos de esquerda, não era um fenômeno exclusivo desse período no Brasil. Quando em 1949 o compositor Cláudio Santoro, filiado ao PCB, regressa ao Brasil, depois de participar do II Congresso de Compositores Progressistas realizado em 1948 na cidade de Praga, trouxe consigo a orientação estética proposta pelo realismo socialista que, nesse momento, apontava para a necessidade dos compositores se aproximarem de matizes musicais populares, na busca de sonoridades que fossem mais apropriadas para o povo simples. Buscava-se, portanto, através de uma música de cunho nacionalista, uma tentativa de inibir a influência do imperialismo norte-americano. Voltando ao LP *Quarteto Novo*, um músico, que foi figura central para a elaboração do Grupo, foi o compositor Geraldo Vandré, ícone da música engajada, que nesse período

estava em meio a uma turné musical relacionada a campanhas publicitárias, pautadas no ideário nacionalista, promovidas pela companhia Rhodia. Assim, “agentes ligados à ‘música popular engajada’ acabaram se relacionando com o mercado e seus aparatos publicitários” (Gerolamo 2014: 18).

Segundo Gerolamo (2014: 116) “a maneira com que o compositor influenciou o grupo parece corresponder a certo direcionamento estético ‘mais geral’”. Esse direcionamento aponta para o referido ideário nacionalista que foi buscado na sonoridade oriunda dos gêneros musicais do nordeste brasileiro.

Segundo Piedade (2003: 49) “A musicalidade nordestina articula significados importantes, como uma musicalidade de ‘raiz’ que estabelece uma ligação com um universo simbólico e o imaginário da área cultural conhecida como sertão”. Esse material musical permeia quase todo LP *Quarteto Novo*, como aponta Gerolamo (2014:124): “Um primeiro elemento a ser destacado, presente em quase todas as faixas, é uma alusão a certa “sonoridade do sertão”.

Gerolamo aponta que, apesar de ser o Baião um gênero musical representativo da sonoridade do sertão, não se encontra no LP a formação instrumental tradicional desse gênero (sanfona, zabumba e triângulo) cristalizada por Luiz Gonzaga (1912-1989).

Entretanto:

A sonoridade sertaneja do grupo parece remeter-se mais a outros fenômenos musicais da região, como as bandas de pífano e, principalmente, violeiros e cantadores repentistas. Uma das combinações timbrísticas que caracterizam o disco – viola caipira, violão e flauta – nos remete a esse tipo de música rural, mais rústica, por assim dizer. (Gerolamo 2014:124)

Logo, pode-se entender esse ideário como um conteúdo refratado tanto nas construções composicionais, como também no estilo empregado no LP *Quarteto Novo*. Assim, a escolha de instrumentos musicais (que evocam uma certa atmosfera rural) e o uso de elementos sonoros dos gêneros musicais nordestinos, dão base para que o grupo Quarteto Novo elabore uma nova proposição de procedimentos estético na música instrumental brasileira.

Vale ressaltar que outra grande contribuição do grupo para a música instrumental brasileira diz respeito à preocupação em elaborar uma nova forma de improvisação brasileira. Segundo Gomes, o LP *Quarteto Novo* buscou a valorização de uma brasilidade sonora também “numa tentativa de distanciamento do tipo de fraseado bebop, que marcava de forma explícita o ideal de estilo de improvisação jazzística até então” (Gomes 2010: 88). Logo, o LP em questão pode ser entendido como uma resposta às questões políticas e mercadológicas vigentes, trata-se, portanto, de uma ação dialógica para com o

campo político e económico da época que propicia a identificação dos conteúdos extramusicais nesse LP.

### **Conclusão**

Nota-se assim, que a partir do conhecimento do contexto situacional o qual ocorreu determinado enunciado, pode-se perceber, então, a influência de variadas proposições de diversos campos da atividade humana sobre determinado enunciado, no caso do LP Quarteto Novo, apontou-se a influência das proposições políticas e mercadológicas (publicitárias) vigentes na época em que se deu a produção do referido LP. Segundo Medviédev (2012: 60), “qualquer estrutura ideológica, refrata à sua maneira a existência socioeconômica em formação”.

Portanto, afere-se que, assim como ocorre com a literatura que “em seu ‘conteúdo’, reflete e refrata as reflexões e as refrações de outras esferas ideológicas (ética, cognitiva, doutrinas Políticas, religião, e assim por diante)” (Medviédev 2012: 60), também na música instrumental, através de análises dialógicas, é possível a constatação de tais fenómenos como possíveis conteúdos refratados em suas construções composicionais e estilo, fato que pode auxiliar nos processos de significação/compreensão de determinado enunciado musical.



## Referências

- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (1988), *Questões de Literatura e Estética*, São Paulo: Hucitec
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (2016), *Os Gêneros do Discurso*, São Paulo: Editora 34
- Brait, Beth e Campos e Maria Inês Batista (2009), “Da Rússia czarista à web” in Brait (ed.) *Bakhtin e o Círculo*, São Paulo: Contexto, pp. 15-30
- Gerolamo, Ismael de Oliveira (2014), *Arte Engajada e Música Popular Instrumental nos Anos. 60: O Caso do Quarteto Novo*, (Dissertação de Mestrado não publicada) Universidade Estadual de Campinas, Campinas
- Gomes, Marcelo Silva (2010), *Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*, (Tese de Doutorado não publicada), Universidade Estadual de Campinas, Campinas
- Medviédev, Pável Nikoláievitch (2012), *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*, São Paulo: Contexto
- Nassif, Sílvia Cordeiro (2015) “Algumas questões sobre a significação musical e suas implicações para o ensino da música”, *Revista Música Hodie*, 15(2), pp. 106-121
- Piedade, Acácio Tadeu de Camargo (2003), “Brazilian Jazz and the Friction of Musicalities” in Atkins (ed), *Planet Jazz: Transnational Studies of the “Sound of Surprise*, Jackson: University Press of Mississippi, pp. 41-58
- Volóchinov, Valentin Nikolaevich (2011), “A Palavra na vida e a na poesia: Introdução ao problema da poética sociológica” in Brito, Brito e Miotello (ed), *Palavra própria e palavra outra: na sintaxe da enunciação*, Campinas: Pedro & João Editores, pp. 147-181
- Volóchinov, Valentin Nikolaevich (2017), *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*, São Paulo: Editora 34