

Entre letras, música & prosa:  
a produção de sentidos e da obra musical por  
autores e ouvintes co-criadores<sup>1</sup>

Patrícia Wazlawick  
Kátia Maheirie

Lyrics, music & prose: production of meaning and  
production of musical work by authors and by  
audience as co-creators

**Resumo:** Este trabalho pretende discutir a temática da construção/produção de sentidos em relações estéticas junto ao fazer musical, por sujeitos sempre em relação, situados sócio-histórica e culturalmente. À luz dos horizontes teóricos de Bakhtin e Vygotski, apresentamos e discutimos a respeito de uma canção – e das narrativas/discursos tecidos sobre ela - dos músicos e cantores gaúchos Kleiton e Kledir, a saber, *Fonte da Saudade*. Quando um sujeito se relaciona de modo est(ético) com um objeto que a ele se apresenta também estético, não só é convidado, mas faz-se seu co-criador, inaugurando um movimento dialógico onde constrói sentidos para a música/canção e suas relações com ela, (re)criando a si mesmo e as suas relações, neste incessante e inacabado devir vida.

**Palavras-chave:** Música. Canção. Produção de sentidos.

**Abstract:** This paper will discuss the theme of construction / production of aesthetic senses in relationship to make music together, by subject always on, situated socio-historical and culturally. In light of the theoretical horizons of Bakhtin and Vygotski, present and discuss about a song - and the narratives / discourses on her fabrics - the musicians and singers and gauchos Kleiton Kleder, namely “*Fonte da Saudade*”. When a subject is related to so is (ethically) with an object that he is also aesthetic, not only is invited, but it is his co-creator, inaugurating a movement directions for dialogue where constructs the music / song and relations with her, (re) creating yourself and your relationships, and this incessant becoming unfinished life.

**Keywords:** Music. Song. Production of meaning.

WAZLAWICK, Patrícia; MAHEIRIE, Kátia. Entre letras, música & prosa: a produção de sentidos e da obra musical por autores e ouvintes co-criadores. *Informática na Educação: teoria & prática*, Porto Alegre, v.10, n. 2, p.49-67, jul./dez. 2007.

*A prática musical brasileira sempre esteve associada à mobilização melódica e rítmica de palavras, frases e pequenas narrativas ou cenas cotidianas. Trata-se [...] de uma espécie de oralidade musical em que o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às formas lingüísticas inaugurando o chamado gesto cancional. Tudo ocorre como se as grandes elaborações musicais estivessem constantemente instruindo um modo de dizer que, em última instância, espera por um conteúdo a ser dito. (TATIT, 2004, p. 70).*

*[...] Cantar é também dizer algo, só que de um modo especial [...]" (TATIT, 2004, p. 73).*

*"[...] essa força estranha, a música. Ela está em algum lugar entre o silêncio e as palavras" (WISNIK, 2004, p. 182).*

## 1 Alguns “temas”<sup>2</sup> teóricos: entre palavras e músicas

Tomando como base um DVD gravado ao vivo pelos músicos gaúchos Kleiton & Kledir (2005)<sup>3</sup>, é possível destacar a parte do “show com comentários”, onde, acima da imagem do show e do áudio das músicas cantadas e tocadas, os dois, Kleiton e Kledir, vão conversando entre si e com o ouvinte, contando as histórias de cada uma daquelas músicas. Esta parte inicia com a apresentação dos dois músicos por eles mesmos. Kledir inaugura o discurso de apresentação e junto com Kleiton tecem um breve diálogo:

*A gravação deste DVD que vocês estão vendo aí tem um conceito muito claro de um show despojado, é uma banda básica, baixo, bateria, teclados e guitarra, e nós ali violão e violino. O que se ouve é o que se tocou no palco, sem over-dubs de Studio. (KLEDIR).*

*[E aí vem o Kleiton]: É, o negócio é valorizar a música, a gente pensou muito na canção, na essência de cada música. E este trabalho foi valorizado, dentro da nossa reflexão, pelos instrumentos, pelo violino, pelos violões, violão de aço, e a banda neste tipo*

*remete também um pouco ao Almôndegas, que era essencialmente acústico. (KLEITON).*

*[Volta o Kledir]: Isso aí, nós temos feito muitos shows assim visualmente exuberantes, com danças, cenários, bonecos, corais, orquestras; agora este registro aqui é um show despojado de tudo isto, sem adereços, o foco é a música, na sua forma mais pura, na sua forma mais simples (KLEDIR). [Os dois falam isto enquanto tocam a primeira música do show: ‘Canção da meia noite’, uma música da época em que faziam parte do grupo ‘Almôndegas’, que existiu na década de 70, em Porto Alegre, RS.]. (KLEITON; KLEDIR, 2005).*

Este diálogo inicial é apenas para apresentar brevemente o que acontecerá em termos musicais neste show. Nosso foco de discussão neste trabalho recai sobre enunciados que apresentaremos na seqüência, entre letra & música, ou seja, a canção, & a prosa, a partir de uma transcrição das falas dos dois músicos, da parte comentada do show, no DVD citado.

A canção, como nos apresenta Tatit (2004), é o gênero musical ou prática artística musical que se consolidou e disseminou no Brasil durante o séc. XX, tendo presença marcante, em suas mais variadas formas, na construção da identidade sonoro-musical brasileira. É a canção um gênero musical que “[...] traduz os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra” (TATIT, 2004, p. 11).

Melodia e letra, ou poderíamos dizer sons, ritmo, melodia, harmonia, isto é, música & palavras, é o enlace que compõe canções, ou pelo qual as canções são compostas. Este enlace, historicamente, que inaugura o “[...] estilo brasileiro de compor” (TATIT, 2004), é resultado de um entrecruzamento sonoro-musical que no Brasil vêm se encontrar: das práticas nativas, ou seja, da rítmica música indígena de encantação – “[...] magia, religiosidade, rito propiciador de espíritos, defuntos e trabalhos

coletivos” (p. 20); com a presença da música portuguesa, mais melódica que rítmica, onde se fazia ouvir, onde ressoava o canto gregoriano do medievo europeu, hinos católicos de celebração e catequese, e também cantos coletivos de lazer; junto à percussão e a dança das músicas africanas. Deste encontro é que começa a se configurar a canção como gênero musical, com todo seu processo histórico, e, segundo Tatit (2004) “[...] jamais se interrompeu o fluxo de criação e perpetuação das formas cantáveis da fala, gerando no Brasil uma das tradições cancionais mais sólidas do planeta” (p. 72). Wisnik (2004), em relação à música no Brasil, conta-nos que:

[...] o uso mais forte da música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, ou da ‘música desinteressada’, como dizia Mário de Andrade, mas o uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma, a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa. (p. 177).

Formas cantáveis da fala, eis uma peculiaridade na história da canção: as melodias e versos eram retirados da própria fala cotidiana. Os primeiros compositores, se assim podemos chamar, das canções, “[...] serviam-se das entoações que acompanham a linguagem oral e das expressões usadas em conversa” (TATIT, 2004, p. 34). Como uma prática oral, a canção falava/cantava sobre os assuntos do dia-a-dia, seus *leitmotivs* vinham da fala que se “perde” todos os dias, na/da acontecência do cotidiano, além de serem veículos diretos de comunicação, pois seus autores:

Mandavam recados aos amigos e aos desafetos, criavam polêmicas e desafios, faziam declarações ou reclamações amorosas, introduziam frases do dia-a-dia, produziam tiradas de humor,

‘dizendo’ tudo isso de maneira convincente, com as inflexões entoativas adequadas e, no entanto, conservando a musicalização necessárias à estabilidade do canto (TATIT, 2004, p. 42).

Pequenas peças que articulam palavras e sons musicais: é a canção popular, tecendo sínteses entre letra & música. Tatit enfatiza que “[...] o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala”, chama ainda a canção de “canto falado” (2004, p. 41). No entanto, o autor salienta que não é um mero deslocamento de palavras faladas a palavras cantadas, em modo linear, que faz com que surja a canção. A canção encontra na oralidade, no discurso e suas temáticas, na musicalidade da fala, a sua matéria-prima, mas esta matéria-prima deve ser “transformada” em canção:

De fato, por meio da linguagem oral cotidiana, veicula-se um conteúdo abstrato que depende da base acústica inscrita nos fonemas e nas entoações, mas não há necessidade de preservação dessa sonoridade. Por isso, selecionamos e organizamos as palavras da melhor forma possível e convocamos as melodias entoativas para produzir ênfases aqui e ali no fluxo discursivo, sem outro tratamento especial que não o exigido pelo texto verbal. Não deixa de haver, mesmo nessa fase, algumas regras de condução melódica das frases, que as fazem parecer afirmativas, interrogativas, suspensivas etc. e que já pertencem ao repertório intuitivo dos falantes. Entretanto, esse ‘acompanhamento’ sonoro não merece um arranjo especial – elaborações de rimas ou de reiterações entoativas, por exemplo, pois será descartado assim que for transmitida a mensagem. Ao se transformar em canção, a oralidade sofre inversão do foco de incidência: as entoações tendem a se estabilizar em ‘formas musicais’, na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que as-

seguram a definição sonora da obra; a letra, por sua vez, liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliterantes. (TATIT, 2004, p. 41-42).

Alguns temas teóricos estão postos: letra, música e prosa, para compor canções, um breve tema a respeito do gênero canção. Todavia, não queremos fazê-los soar separados, pois em nossos pensamentos imaginantes eles estão todos entreverados<sup>4</sup>, entrelaçados, ora despontando um, ora despontando outro, mas todos articulados e apontando em uma mesma direção, convergindo em um processo que se dá no tempo e que é histórico para, a partir de relações estéticas, permitirmos a produção/construção de sentidos para as músicas/canções que nos tocam. E, além do entrevero do ouvir, há também o(s) entrevero(s) da criação que certamente vivem e experienciam os músicos compositores – de letra e música -, e que também convergem para a objetivação de uma obra de arte, um produto musical: a canção, uma criação estética. Os músicos são, aí, autores-criadores agentes em uma estética de criação (BAKHTIN, 2003), a qual vai se processar nos movimentos dialógicos entre arte e vida (VYGOTSKI, 1999), entre o acontecer dos discursos na vida e sua transfiguração para os discursos na arte (BAKHTIN, 1976). Mas esta mesma estética de criação requer e necessita, por sua vez, para a objetivação da obra de arte, relações estéticas e produção de sentidos, sentidos outros que, então, se encarnam no material estético objetivado – objetivado em ondas sonoras que atravessam nossos corpos, nossos pensamentos e nossos sentires, e nos colocam em movimento, o movimento de (re)criar a obra, como co-

autoras, em uma estética da recepção (BAKHTIN, 2003), em uma síntese criadora secundária (VYGOTSKI, 2001). Nós e muitos outros ouvintes que, a estas músicas, darão passagens de entrada em suas vidas, em suas histórias de relação com a música (WAZLAWICK, 2004, 2006), em um criar e (re)criar contínuo, sempre em devir, vir-a-ser, numa trama de relações entre vida & arte, entre arte & vida, e que compõe, além de arte, sujeitos, nessas inter(ações) com o outro, nessas inter(ações) de atividades criadoras.

Acontecem, dessa forma, não dicotomias entre o discurso na vida e o discurso na arte, como diz Bakhtin (1976), ou entre o mundo da vida e o mundo da arte, como diz Vygotski (1999), mas sim, que o autor-criador retira do vivido, da materialidade da vida, o(s) material(ais) que será(rão) matérias-primas para a objetivação da atividade criadora. Sendo assim, a vida e seus discursos se encontram na arte, mas de uma forma transfigurada, (re)criada pelo autor.

O milagre da arte lembra antes outro milagre do Evangelho – a transformação da água em vinho, e a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor, aquela mesma inquietação, quando suscitadas pela arte, implicam o algo a mais acima daquilo que nelas está contido. E este algo supera esses sentimentos, elimina esses sentimentos, transforma a sua água em vinho, e assim se realiza a mais importante missão da arte. A arte está para a vida como o vinho para a uva – disse um pensador, e estava coberto de razão, ao indicar assim que a arte recolhe da vida o seu material mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material (VYGOTSKI, 1999, p. 307-308).

Por esse viés, também precisamos diluir as dicotomias entre discurso verbal e música, tão presentes em muitos momentos da história da música ocidental e nas obras de muitos compositores (mas esta temática não é nosso enfoque neste trabalho). Na canção, o discurso verbal está presente, e também de uma forma transfigurada, não há dicotomia entre discurso verbal e as músicas e suas letras. Canções são, como diz Tatit (2004), pequenas peças musicais compostas de letra e música, compostas entre palavras, narrativas, cantadas e contadas, recontadas, que vêm, historicamente, da oralidade, do discurso verbal falado e conversado entre as pessoas na cotidianidade, e que se transfiguram em música. Ou seja, pela atividade criadora daquele que compõe, passam a compor a trama rítmico-melódico-musical, onde palavras estão junto de música. Palavras e música (en)formam a forma musical canção, e configuram movimentos dialógicos, como dizem Bakhtin e Voloshinov (2006):

Nenhum dos signos ideológicos específicos, fundamentais, é inteiramente substituível por palavras. É impossível, em última análise, exprimir em palavras, de modo adequado, uma composição musical ou uma representação pictórica [...] Todavia, embora nenhum desses signos ideológicos seja substituível por palavras, cada um deles, ao mesmo tempo, se apóia nas palavras e é acompanhado por elas, exatamente como no caso do canto e de seu acompanhamento musical. (p. 38).

Letra e música, palavras, discurso verbal e música não se imiscuem, mas figuram juntos, tecem juntos, como fios que se entremeiam, a canção. Tal como salientam Bakhtin e Voloshinov, “[...] todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais - banham-se no discurso e

não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele” (2006, p. 38).

## 2 Um *leitmotiv*<sup>6</sup> em letra, música e prosa(s)<sup>6</sup>

“A música é signo em ação” (SEKEFF, 2002, p. 119).

Selecionamos um episódio para “pensá-lo” a partir de conceitos apresentados por Vygotski e Bakhtin no que concerne à atividade criadora, produção estética, produção de sentidos, e outras categorias relacionadas a estas: refere-se à canção “*Fonte da saudade*”, gravada originalmente no disco “*Kleiton & Kledir*”, de 1980, e (re)gravada no CD/DVD “*Ao vivo*” (2005). Eis:

### Fonte da saudade

(Kledir Ramil)

Esse quarto é bem pequeno  
Pra te suportar  
Muito amor, muito veneno  
Pra pouco lugar  
O teu corpo é uma serpente  
A me provocar  
E teu beijo a aguardente  
A me embriagar  
Essa boca muito louca  
Pode me matar  
Se isso é coisa do demônio  
Eu quero pecar  
Fecha a luz, apaga a porta  
Vem me carinhar  
Diz aí pra minha tia  
Que eu fui viajar  
Diz que fui pra Nova York  
Ou pra Bagdá  
E que isso não é hora  
De telefonar  
Eu já sei que qualquer dia  
Tudo vai dançar

Mas a Fonte da Saudade  
*Nem o tempo vai secar.* (RAMIL, 2005).

Esta é a letra da canção. Abaixo a “prosa” entre os dois músicos-cantores, conforme o “show com comentários” do referido DVD, em relação a esta canção e um pouco de sua história.

*Aí temos ‘Fonte da saudade’, o Kleiton fazendo este vocalize no início. ‘Fonte’ é uma canção e o título remete a um bairro do Rio de Janeiro* (KLEDIR).

*Que, aliás, foi o primeiro lugar que a gente morou no Rio quando chegou com o Almôndegas, né* (KLEITON).

*Foi exatamente* (KLEDIR).

*Foi na Saudade* (KLEITON).

*Musicalmente esta música tem uma levada que é uma evolução da milonga<sup>7</sup>, o nosso ritmo, milonga é um ritmo típico gaúcho, é o meu jeito de tocar violão, eu gosto de acentuar o 3, 3, 2 dentro do compasso quaternário. As minhas canções em geral lembram um pouco esta levada meio milonga, meio bolero, é um vício que eu tenho de ter morado na fronteira, né, de ter nascido perto da fronteira, coisa de gaúcho. Mas é uma milonga só na célula rítmica, porque na verdade é uma balada<sup>8</sup>, soa como uma balada. Enfim, uma canção de um gaúcho contemporâneo vivendo no Rio de Janeiro. Acho que é isso, né, Kleiton?* (KLEDIR).

*É... [riem]. Um negócio que eu lembro também é que a gente estava, na hora da gravação, eu dentro do aquário, o Kledir junto com a banda, eu estava fazendo a voz guia que é aquela voz que conduz a banda, não é a voz definitiva, e o tom era muito grave para mim, e eu também senti que o pessoal estava com uma certa preguiça, tava meio arrastado, aí comecei a improvisar este vocalize, que acabou dando certo, ficou super legal e ajudou a banda a conduzir com um pouco mais de pique, uma linguagem mais pop, mais moderna, que também a gente buscava desde aquela época.* (KLEITON).

*É, aquilo na realidade foi um achado né, deu um pante, deu um vigor naquela introdução e ficou de forma definitiva, virou inclusive uma marca da música.* (KLEDIR).

*E há poucos dias, viajando aí pelo Brasil, aconteceu uma situação muito interessante, depois eu contei para o Kledir e nos divertíamos a beça. Uma garotinha de uns quatro anos mais ou menos veio muito séria falar comigo dizer ‘Tá errada a letra dessa música’, ‘Como assim tá errada?’, e muito bonitinha ela diz ‘É, não é, tá errada a letra, não é fecha a luz, apaga a porta, é fecha a porta e apaga a luz’. Todo mundo riu a beça na volta, e a gente tentou explicar pra ela, dentro daquela linguagem infantil que o cara tava meio tonto e tal e trocou tudo.* (KLEITON).

*Mas tu sabe que, é, isso são coisas do processo de criação, porque na verdade eu quando estava escrevendo a letra queria dizer exatamente fecha a porta e apaga a luz, mas não encaixava isto na melodia, essa letra não encaixava na melodia, então tinha um problema de prosódia<sup>9</sup> ali, e o que eu fiz foi justamente inverter esta idéia e ficou poeticamente mais bonito, e inclusive passa mais ainda a idéia do cara que está enlouquecido de amor e que está trocando tudo na volta.* (KLEDIR).

*E é interessante que, numa experiência de um cara que tá doidão, viajando por uma série de questões, aí pode funcionar como despertador para muita gente, porque esta letra, o trecho desta letra é comentado no Brasil inteiro, no mundo inteiro, a gente viaja, é impressionante como as pessoas se ligam nesta frase.* (KLEITON).

*Claro, principalmente as garotinhas quando percebem o erro, né* (KLEDIR). [Riem]. (KLEITON; KLEDIR, 2005).

Analisar a letra da música, seu “conteúdo” e esgotar as idéias que apresenta, ou dar um ponto final para os sentidos impregnados em uma letra, impossibilitaria que as idéias de Vygotski e de Bakhtin pudessem

nos auxiliar na leitura da obra. A produção de sentidos sob a ótica destes autores se processa enquanto rede, como a teia, a semiose<sup>10</sup> e inter-semiose, a cadeia infinita de produção de enunciados e de sentidos, quando as obras de arte – neste caso musicais –, vivem e atravessam quando nos contatos, embates e relações com os sujeitos que com elas se relacionam esteticamente, que delas se apropriam. De acordo com Geraldí (2006)<sup>11</sup>, para Bakhtin, não podemos colocar “a última palavra”, pois existe uma relação vivificadora no infinito processo interativo de leitura(s).

Marília Amorim (2002), fundamentada em Bakhtin, afirma que a vida do texto é a circulação<sup>12</sup> e, desta mesma forma, as obras de arte, os trabalhos que se objetivam esteticamente têm sua vida ampliada quando “caem” nas mãos, no olhar e na escuta dos ouvintes-contempladores, que a eles constroem sentidos outros, quando entram na vida de pessoas nem sequer imaginadas pelo autor-criador, em outros tempos e outros espaços. Estes outros, outros momentos, horas distantes, completam as possibilidades do “para quê esta obra existe”, o que só se realiza no devir e porvir, no vir-a-ser da obra em relação com sujeitos. Ou seja, para o trabalho de arte estar vivo ele tem de circular.

Poderíamos entender o que Kledir diz acima, que o ritmo desta canção é uma (re)criação da milonga, uma (re)criação feita por ele. Diz que a milonga é um ritmo musical típico argentino e gaúcho, que é “o seu jeito de tocar violão”, pois se apropriou deste ritmo, o qual impregna de vida musical as suas canções, e que o ritmo desta canção em específico é “[...] *meio milonga, meio bolero* [...]”. Segue dizendo que “[...] *é um vício de ter morado na fronteira, ter nascido perto da fronteira, coisa de gaú-*

*cho*”. Percebemos que não é um “vício” literalmente, mas uma forma musical que está presente com ele e em suas objetivações musicais, porque ele, em sua história de vida, construiu uma história de relação com a música, se apropriou musicalmente destas levadas, destes idiomas musicais, desta musicalidade presente em sua terra de origem, que por ordem do nascimento era próxima da fronteira, no extremo sul do Rio Grande do Sul. Ele salienta a presença da milonga – uma milonga já transformada pela música nativista gaúcha –, a presença do bolero, dizendo que a música é uma milonga só na célula rítmica<sup>13</sup>, pois é uma milonga transformada, que na verdade soa como uma balada – e balada já é outro ritmo musical. Ele conta que é transformada e marcada por um “gaúcho contemporâneo que vive no Rio de Janeiro”, revelando suas andanças na vida, seus encontros, relações, embates com a alteridade, alteridades que aqui também são presentes por estas objetivações rítmico-musicais com as quais ele dialoga, em diferentes momentos da vida, os quais ele se apropria e (re)forma, transforma e (re)cria, totalizando esta canção. De acordo com Bakhtin (2003; BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2006) a alteridade é fundante do sujeito. Barros (1996) enfatiza que o “outro” é imprescindível para a concepção de sujeito em Bakhtin, uma vez que “[...] é impossível pensar no homem fora das relações que o ligam ao outro” (BARROS, 1996, p. 26). Segundo Bakhtin, “[...] o homem é uma equação do *eu* e do *outro* [...]” (2003, p. 99). Sabemos que, ao longo da obra de Vygotski isto também está posto<sup>14</sup>. Nestes dois autores o sujeito é processos de relações.

Bakhtin (1976) diz que “[...] o poeta adquire suas palavras e aprende a entoá-las *ao longo do curso de sua vida inteira* no proces-

so do seu contato multifacetado com seu ambiente [...]” (p. 15). Aqui, poderíamos entender estes músicos autores-criadores como poetas também, uma vez que articulam em suas produções palavras em versos, letras de canções, onde há poesia, onde há criação verbal-literária, que mais que sua sonoridade enquanto palavras, precisam se relacionar com as sonoridades musicais, que a forma canção sugere/impõe. Este músico-poeta-cantor, conforme a fala de Kledir, está contando algo a respeito de como foi adquirindo suas palavras-palavras, suas palavras-músicas, sua musicalidade e aprendendo a entoá-las, seja como milonga-milonga, seja como milonga-bolero-balada – e também suas “contra-palavras” (BAKHTIN, 2003) -, ou seja, como foi as transformando ao longo do curso de sua vida.

Desse modo, vamos notando também, ou podemos começar a notar a presença da dialogia, dos diálogos que se dão nas interações verbais (e nas interações musicais, também, por mais que entenda que o verbal e o musical não se excluem), entre sujeitos, e que permitem construir a linguagem e construir os sentidos para as linguagens. A interação é a relação de um eu com um tu a propósito de um ele, conforme Geraldini (2006)<sup>15</sup>, onde este ele não anula o eu e o tu, mas enriquece os sentidos destes. E, no vir-a-ser permite ir construindo uma cadeia, uma corrente infinita de enunciados. Poderíamos pensar a constituição do músico a partir das incessantes relações/inter(ações) verbais-musicais, ou seja, relações/inter(ações) sógnicas com a alteridade, que vão construindo, por meio do diálogo, o próprio sujeito autor-criador de músicas e canções e a própria obra musical?

Barros (1996), a partir de diálogos com

Bakhtin diz que “[...] os falantes no diálogo se constroem e constroem juntos o texto e os seus sentidos” (p. 31). É por este mesmo processo que a música vai sendo construída. A música é também um texto, é também enunciado, assim como a canção. É preñado de signos ideológicos (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2006), é preñado de diálogos com outros textos musicais, formas, gêneros, tem citações rítmicas, melódicas, harmonias que advêm de relações na intertextualidade com outras músicas, ritmos, melodias, seqüências harmônicas, escalas e tonalidades, que são construídas historicamente. O sujeito músico, ao produzir e articular tudo isto em suas atividades musicais, constitui-se sujeito, transforma e reforma, (re)cria a si mesmo, neste intrincado processo.

Bakhtin [...] considera o dialogismo o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Insiste no fato de que o discurso não é individual, nas duas acepções de dialogismo mencionadas: não é individual porque se constrói entre pelo menos dois interlocutores que, por sua vez, são seres sociais; não é individual porque se constrói como um ‘diálogo entre discursos’, ou seja, porque mantém relações com outros discursos. (BARROS, 1996, p. 33).

Isto nos remete a pensar que os acontecimentos concretos da vida são únicos e irrepetíveis - os momentos do cotidiano onde a vida acontece -, e são tecidos pelos discursos. Clark e Holquist (1998) pontuam que o discurso “[...] não reflete uma situação extraverbal do mesmo modo como um espelho reflete um objeto. Ao contrário, seja na vida, seja na arte, é ativo, é produtivo [...] O discurso não reflete uma situação; ele é uma situação” (p. 225). Nestas situações discursivas de acontecimento<sup>16</sup>, o outro músico personagem de nossos episódios, em re-

lação à canção “*Fonte da saudade*”, comenta uma situação vivida quando estavam gravando-a em estúdio.

Sabemos que a composição musical, assim como as demais obras de arte, carregam os momentos vividos e experienciados pelos músicos compositores em seu processo de criação, uma vez que é nesta própria processualidade que a configuração da objetivação criadora se dá (VYGOTSKI, 2003). Neste sentido, Kleiton comenta que a canção já estava pronta, estavam gravando-a em estúdio, mas nos momentos do “trabalho acústico”<sup>17</sup> (ARAÚJO, 1999) podem surgir questões que se impõem e no acontecer sugerem modificações que, pela ação (est)ética dos músicos, dão outro direcionamento, ou acrescentam elementos à objetivação da obra musical: o tom para o músico-cantor que fazia a voz guia era muito grave, e num determinado momento ele improvisa vocalmente, seu vocalize “sai” em intervalos musicais mais agudos, e tudo isto se dá enquanto os músicos estavam cansados – talvez a monotonia no trabalho que, em fase de gravação, precisa-se repetir muitas vezes. Com o vocalize improvisado, a partir de certa percepção daquele músico, de seu sentir aquele momento, permite produzir algo que acaba se tornando característico da canção, que a marca, e que faz com que o trabalho retome o “pique”, construindo, a partir de sua responsabilidade e responsividade (BAKHTIN, 2003), uma “[...] linguagem mais pop, mais moderna”, como dizem. Ou seja, estes eram momentos e movimentos do processo de criação. Durante os períodos de gravação a canção recebeu seu acabamento pelos músicos. Houve ali embates com a alteridade, alteridade configurada pelos músicos da banda, pelo próprio-irmão cantor no momento vivido, também pela voz guia que Kleiton gravava, que se torna “outra” de sua própria voz,

configurando uma voz que guiará a gravação dos músicos, mas que não é a voz definitiva que ficará registrada nesta canção ao ser “presa” nos sulcos de um disco, ou ao ser digitalizada na mídia de um CD. As várias “versões” da própria canção, da música, ao longo do processo de gravação também se tornam alteridades com as quais os músicos se relacionam até a versão final da gravação, pois a obra musical em objetivação que vai ali se configurando, já é um outro, uma outra presença que figura no mundo, com a qual os músicos e cantores “dialogam”.

Este acabamento – a música canção - forma acabada da obra de arte, define a forma para abrir horizontes de possibilidades, possibilidades de construção de sentidos por parte de um contemplador. Por estar acabada, por ter acabamento, a obra de arte se abre para vários sentidos. Na relação estética, ao produzir sentidos, um contemplador pode ser fazer coautor desta mesma obra (GERALDI, 2006)<sup>18</sup>.

Em relação à música, isto pode ser afirmado também segundo as palavras de Sekeff (2002):

Se a partitura musical, que é codificação e simbolização racional, não nos coloca lado a lado com escapes, no processo da escuta podemos nos dar conta do ouvinte criando os plurais sentidos ali expostos. Mesmo porque o discurso musical é lacunar, já o sabemos, e essa lacunosidade [...] se posta a serviço da escuta, favorece processos secundários na percepção do ouvinte, que, como receptor, completa a obra. Temos aí a presença do outro (texto) e também desse outro dentro de nós, assinalando o exercício da música como uma forma de comportamento. (p. 126-127).

“Nossa” canção recebeu um acabamento dos músicos que foram seus autores-criadores, mas não estava completa. Quan-

do chega aos ouvidos, à percepção, à recepção por parte de um ouvinte-contemplador, este na relação com a obra, pode produzir sentidos que permitem (re)criá-la. Para isto é necessário um distanciamento, um movimento de exotopia (BAKHTIN, 2003), o sair “para fora” do “lugar”. A menina de quatro anos estranhou, mas estranhou orientada pelas regras do discurso que já ouve e têm como “certas” na linguagem que apreende-compartilha na coletividade em seu contexto – as “alteridades” fundantes do sujeito. Em seu ouvir, ela destacou na letra cantada o que, segundo ela, “estava errada”, pois “[...] *não é fecha a luz e apaga a porta, é fecha a porta e apaga a luz*” (sic.).

Esta concordância é o que reza a gramática formal da língua portuguesa, mas no verso da canção ela está transformada, recebeu um acabamento poético por parte de um músico compositor. Ele mesmo diz que

[...] *quando estava escrevendo a letra queria dizer exatamente fecha a porta e apaga a luz, mas não encaixava isto na melodia, a letra não encaixava na melodia, então tinha um problema de prosódia ali, e o que eu fiz foi justamente inverter esta idéia e ficou poeticamente mais bonito, e inclusive passa mais ainda a idéia do cara que está enlouquecido de amor e que está trocando tudo na volta.* (KLEDIR). (KLEITON; KLEDIR, 2005).

Kledir partiu de um enunciado compartilhado no contexto pragmático da vida, de um “dito” no contexto da vida, e transformou-o para se fazer presente em um discurso sonoro-musical-verbal (a canção) no contexto da arte. Bakhtin diz, em relação ao discurso na arte, que “[...] o poeta [...] seleciona palavras não do dicionário, mas do contexto da vida onde as palavras foram embebidas e se impregnaram de julgamentos de valor [...]”

(1976, p. 10), ou seja, no discurso da vida pululam os germes para o discurso na arte. O “dito” de Kledir, agora no contexto da arte carrega a presença de um “não dito” (presumido) de um ‘*cara que está enlouquecido de amor e está trocando tudo a sua volta*’.

A menina de quatro anos não estava, naquele momento, compartilhando dos “não ditos”, os presumidos que aquele verso da canção veiculava, e que enredam e são enredados pelos “ditos” nessa letra de canção. No entanto, os ditos da canção estão para além do emprego gramatical da língua, estão figurando por meio de palavras em trans(formação). Uma transformação que advém da ação criadora do autor-compositor já que compunha tendo no horizonte a forma musical canção, onde a prosódia se faz condição material de sua existência.

Além da menina de quatro anos que estranhou a letra da música, o autor-criador teve um estranhamento no momento de compor, um distanciamento, pois a regra “oficial” da gramática formal de sua língua foi desafiada pela prosódia imposta pela música/canção, que se impõe como materialidade para ele, pois é e se torna onda sonora que se propaga até chegar a nossos corpos táteis e ouvintes. Foi um estranhamento, uma ruptura com o jeito tradicional de ver e ouvir, conceber a linguagem e suas regras gramaticais – que alteradas pelo autor-criador, sensível à imposição da prosódia criada para aquela música (uma prosódia construída por ele mesmo na rítmica de sua melodia), inverteu as palavras, mais especificamente, os verbos e seus complementos (objetos), e registrou uma presença poética. Para ele, ficou mais interessante, produziu um novo sentido, inseriu-o na letra da canção, e deixou impregnado para que ouçamos, estranhemos ou não, e possamos

produzir os nossos sentidos ao ouvir esta canção. Segundo Martinez (2005) esse pode ser caracterizado como um daqueles momentos em que

“[...] a linguagem verbal [...] se aproxima da música ao ponto de perder a referencialidade que a caracteriza funcionalmente, isto é, quando o verbal se torna poesia” (p. 79). E o autor-compositor diz: “[...] são coisas do processo de criação [...]” (KLEDIR) (KLEITON; KLEDIR, 2005).

Trazendo a voz de Kleiton, ele comenta na seqüência do diálogo: “[...] e é interessante que, numa experiência de um cara que tá doidão, viajando por uma série de questões, aí pode funcionar como despertador para muita gente [...]” (KLEITON) (KLEITON; KLEDIR, 2005). Observamos, então, que os músicos compositores, enquanto autores-criadores, inseriram na materialidade da canção esta poética nova resultante do nó prosódico que construíram rítmica e melodicamente. Está aí o acabamento dado por eles, pelo qual são responsáveis na forma desta canção, pois, ao se depararem com esta imposição da prosódia criada, poderiam tê-la abandonado e criado outra, onde este nó não figurasse. Mas eles respondem por sua existência, pois a levaram adiante, simpatizaram com ela, gravaram-na, fizeram-na presença contínua em seus discos, shows, deram a ela uma *performance*, e divulgaram-na pelo mundo afora, tocando em rádios, em casas e vidas de pessoas em momentos os mais inusitados do cotidiano. Ela saiu de seus domínios, dos momentos cantados por suas vozes e tocados pelos acordes de seus violões, e atingiu historicamente o coletivo, soando e ressoando em muitos ouvidos, corpos e relações. Eles nos dizem que agora esta frase é comentada por pessoas no Brasil inteiro, que vêm falar com eles em suas

viagens – são ouvintes-contempladores, terceiros na relação triádica da criação estética – que entram em relação com a obra e lhe conferem sentidos: sentidos de ser um “despertador” para muita gente, sentidos de “esta letra estar errada”, sentidos de figurar como um *leitmotiv* sonoro-musical entre letra, música & prosas.

Vozes de Bakhtin e de Vygotski podem nos dizer que a arte ou o artístico têm sua tônica<sup>19</sup> em uma ou muitas relações, pressupondo e requerendo relação(ões) que pautam os cenários dos discursos figurantes entre arte e vida, relações polifônicas e polissêmicas, relações sempre multifacetadas. Barcellos e Santos (1996), musicoterapeutas brasileiros, destacam que existe uma polissemia<sup>20</sup> na música, e que precisamos “[...] captar esta pluralidade de caminhos abertos na relação sonoro-musical” (p. 18).

Vygotski nos diz que “[...] as relações entre arte e vida são muito complexas” (1999, p. 316). Podemos afirmar que estas complexidades se tornam bases, pilares, conteúdos-formas-materiais, imagens, sons, significados, sentidos e horizontes daquilo tudo que é artístico, daquilo tudo que é estético, ou que pode vir-a-ser. Neste sentido Bakhtin pontua que:

[...] o ‘artístico’ na sua total integridade não se localiza nem no artefato nem nas psiques do criador e contemplador consideradas separadamente; ele contém todos estes três fatores. O artístico é uma forma especial de interrelação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte [...]. O que caracteriza a comunicação estética é o fato que ela é totalmente absorvida na criação de uma obra de arte, e nas suas contínuas re-criações por meio da co-criação dos contempladores, e não requer nenhum outro tipo de objetivação. Mas, desnecessário dizer, esta forma única de comunicação não existe isoladamente; ela participa do fluxo uni-

tário da vida social, ela reflete a base econômica comum, e ela se envolve em interação e troca com outras formas de comunicação. (1976, p. 3-4).

A objetivação artística envolve, então, (inter)relações complexas entre o artefato (herói), o autor-criador e o contemplador, seja ele ouvinte anônimo ou ouvinte presencial – ou ainda chamados, respectivamente de, “destinatário suposto” e “destinatário real”, como veicula Amorim (2002). Por isso triádica (BAKHTIN, 1976, 2003). E por ser continuamente re-criada por meio das ações e produções de sentidos de contempladores que se fazem co-autores, esta (inter)relação se torna e se constrói ao mesmo tempo o terreno fértil onde se gere, se forja e se engendra a produção cultural, ou seja, a produção de leituras, de interpretações, de relações estéticas e, concomitantemente, de sujeitos que se fazem por estas mesmas ações ético-estético-cognitivas (BAKHTIN, 2003).

### 3 “Variações”<sup>21</sup> sobre o mesmo tema: construção de sentidos e canções

Anteriormente dissemos algo, fazendo soar a voz de Bakhtin, a respeito de que nos enunciados da fala da vida e das ações cotidianas “[...] já estão embutidas as bases, as potencialidades da forma artística” (BAKHTIN, 1976, p. 4). Partindo deste “tema”, ressoam palavras da Prof<sup>a</sup> Andréa Zanella (2007)<sup>22</sup>, de que para Bakhtin, as diferenças entre o discurso cotidiano e o discurso na arte não estão no material, nos recursos utilizados, mas nas funções e dispositivos diferentes para as mesmas palavras.

Com esta discussão tecida em torno da construção de obras musicais por autores-criadores, e de sua (re)criação por meio de ouvintes-contempladores (co-autores),

percebemos que a arte nos desafia a colocarmo-nos no movimento de sentir-pensar-agir, no movimento de colocarmo-nos em pensamento, pensamentos estranhantes, para sermos produtores de sentidos que nos levem a outras posturas ético-estéticas. Est(éticas). Martinez (2005), acerca da construção da significação musical, fundamentado em temáticas da Semiótica da Música, nos brinda com a idéia de que “[...] da mesma forma como a eletricidade não reside nos circuitos metálicos, o pensamento não está em nós, mas somos nós que estamos em pensamento” (p. 81). Estamos em pensamento e percepção justamente por estarmos em semiose, estarmos tomados pela ação dos signos, que nos constitui e a qual constituímos, articulamos por toda esta infinita cadeia inter-semiótica, que colocamos em movimento e que, simultaneamente, nos coloca em movimento. Para Bakhtin e Voloshinov (2006), e logo em seguida um de seus interlocutores:

[...] compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de outros signos. E essa cadeia de criatividade e de compreensão ideológicas, deslocando-se de signo em signo para um novo signo, é única e contínua [...]. (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2006, p. 34).

Não haveria outro modo de Bakhtin explicitar esta interação infinita e permanente senão com a metáfora do *eterno diálogo* que permeia todo o universo semiótico que nos assiste e do qual somos parte constitutiva (KESKE, 2004, p. 7).

Pondo em relação signos musicais e verbais, costurando fios ora musicais, ora de letras & palavras, Tatit (2004) e Wisnik (2004) remetem-se à canção como portadora de re-

cados. Tatit analisa e faz um estudo histórico da produção de canções no Brasil, durante o século XX, e destaca que em muitos momentos e em muitas canções “cantava-se também para mandar recados” (2004, p. 123). Além disso, ele considera que “[...] as intenções profundas do canto, em última análise, supõe a transmissão de ‘coisas ditas’ de um indivíduo a outro” (TATIT, 2004, p. 123). Dialogia? Cadeia de signos? Semiose e inter-semiose? Wisnik (2004) escreve também acerca desta temática, e vale a pena transcrever um trecho de um texto seu:

Salve o prazer e salve-se o compositor popular: ele passa um recado, que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra, nem uma palavra de ordem, mas uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem. O conto ‘*O Recado do Morro*’, de Guimarães Rosa, apresenta um mito que, além de bonito, oferece um modelo figurado que serve para interpretar melhor isso que estou falando agora: ali, há um ‘recado’ ouvido por um eremita, recado que vem do fundo da terra, de ‘debaixo do barro do chão’, e que passa de boca em boca de forma ininteligível por sete personagens marginais (visionários, crianças, débeis mentais), o sétimo dos quais lhe dá a forma acabada de uma canção – é o cantor popular. Graças à progressiva transmissão do recado, que passa dos estágios de fragmentárias intensidades dionisíacas até sua apolínea forma final, o herói toma consciência de que está sendo vítima de uma cilada, e se salva da morte. Não conheço descrição melhor. A música popular é uma rede de recados, em que o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a *simpatia animica*, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem. (p. 170).

Pensar a canção como uma rede de recados, uma teia de recados. Recados postos pelo compositor (autor-criador), recados recebidos e transformados pelos ouvintes, seus co-autores, que podem permanecer, acatar este recado para si, do jeito como foi endereçado ou (re)inventando, de acordo com suas vivências, experiências e os seus sentidos, e que pode também reenviar estes recados a muitos outros. Rede de recados cheia de significados e sentidos constituída/constituídos por sujeitos, que tem enraizamento na cultura. Neste viés diz Vygotski (1999) que “a arte é o social em nós”:

[...] a arte é uma técnica social do sentimento, um instrumento da sociedade através do qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser. Seria mais correto dizer que o sentimento não se torna social mas, ao contrário, torna-se pessoal, quando cada um de nós vivencia uma obra de arte, converte-se em pessoal sem com isto deixar de continuar social. (VYGOTSKI, 1999, p. 315).

Este “social em nós” da arte, que Vygotski esclarece tão bem, é uma cadeia de enunciados estéticos objetivados que parte de um, ou uns, alguns, o sujeito autor-criador, mas que pertence a todos, pode tocar a todos, soar em várias vozes – por exemplo, a canção. A arte nas suas mais diversas formas, assim como a canção, “diz de nós” sujeitos. Dizem de nós, pois nos apropriamos delas, tornamo-las próprias, enredam nosso vivido e constituem (constituímos com elas) sentidos pelos quais buscamos entender e significar a nós mesmos, nossas relações, nossas ações no mundo. “*Certas canções que ouço / cabem tão dentro de mim / que perguntar carece / como não fui eu que fiz*” (“*Certas canções*”, Tunai e Milton Nascimento)<sup>23</sup>.

Canções tornam-se nossas, passíveis de (re)criação, assumem novas formas, (re)produzidas em solos, duetos, quartetos... tornam-se novamente únicas. Isto aponta também para o uso e trabalho com canções na Musicoterapia, pela técnica da “Re-Criação Musical”<sup>24</sup> Chagas (2001), musicoterapeuta brasileira, diz que:

Seu co-autor, o cliente cantor, pode transgredir a qualquer forma já estabelecida de acompanhamento, de harmonia, de prosódia. A canção popular torna-se viva, re-criada, improvisada tanto pelo cliente como pela musicalidade clínica do musicoterapeuta que irá perceber novos sentidos e novas possibilidades de encaminhamentos musicais na conhecida canção popular. (p. 122).

Eis o *métier* da arte: ela reivindica que cada sujeito faça a sua própria leitura, ela exige que cada sujeito a (re)invente. Fernando Lindotte (2007)<sup>25</sup>, artista plástico, diz que a obra de arte é como uma máquina de sentidos. Ela nos coloca um repertório, mas não nos dá nada, quer que tenhamos uma participação ativa na construção de seu existir polissêmico, que admite várias possibilidades de leitura. Na relação estética – ao permitirmo-nos estar em relação estética -, é a obra de arte ou objeto estético que pergunta, questiona, provoca-nos, impacta-nos, coloca-nos em cheque. Nesses movimentos e momentos a arte se realiza, se realiza sempre na relação com seus interlocutores. Por questionar é que ela nos faz produzir sentidos.

Ao (re)inventar a arte, por meio de relações estéticas, e nas relações com músicas e canções, como no texto que ora tecemos, ao produzir leituras e sentidos outros, cada ouvinte-contemplador, que se faz co-criador da obra, oferece e coloca na roda as suas contra-palavras. Como no caso da menininha de quatro anos. Como no caso tam-

bém dos próprios músicos que aqui citamos. A trama é contínua e infinita. A musicalidade e os trabalhos musicais de Kleiton & Kleidir são forjados pela relação com todas as objetivações musicais que eles têm como referência, e com as suas próprias. Relações nas quais, musicalmente – não só musicalmente, mas ética, estética e cognitivamente eles se apropriam de elementos sógnicos para construir suas “contra-palavras” (BAKHTIN, 2003).

Contra-palavras brindam sempre possibilidades de diálogo(s). Diálogos repletos do vivido e do experienciado sócio-histórico-cultural de sujeitos. Segundo Bakhtin, “[...] *criamos a forma musical não no vazio axiológico nem entre outras formas igualmente musicais (a música entre a música)*, mas no acontecimento da vida, e só isso a reveste de seriedade, de significação de acontecimento, de peso” (2003, p. 186). Nos acontecimentos, nos embates de alteridades, onde o sujeito se constitui músico por meio de seu fazer, e se constitui músico por meio de infinitas possibilidades dialógicas, de respostas e (re)criações, de intertextualidade, com outros sujeitos músicos e suas objetivações sonoro-rítmico-musicais, datadas e situadas histórico-culturalmente. Lembrando que o foco não é apenas sobre os músicos, mas sim a todo e cada sujeito que se relaciona com a música de sua cultura, e que também se faz co-criador de obras musicais, como aqui entendemos.

O sujeito, na compreensão de Bakhtin, e também na compreensão de Vygotski, é um sujeito que está em contínua relação e se constitui na/pela linguagem e os discursos, em permanente interação entre o eu e o outro discursivos. É um sujeito que dialoga com as diferentes vozes sociais de seus

pares, de seus outros. É um sujeito concreto, contextualizado em espaços-tempos sociais-históricos e ideológicos. É, fundamentalmente, um sujeito:

[...] constituído pelas *palavras do outro*; é visto através dos *olhos do outro*; realiza-se *no outro* [...] Trata-se do permanente diálogo entre um 'eu' que, por sua vez não é *solitário*, mas *solidário* com todos os 'outros' que com ele interage; e com todos os demais que ainda estão por vir [...]. (KESKE, 2004, p. 12-13).

O sujeito, então, constituindo-se pelas palavras do outro, nessa interação, toma a palavra alheia, apropria-se dela – encorpa em si, para torná-la alheia própria, e constituir suas contra-palavras. Sempre de modo intrincado, nos embates, nas negociações, nas tensões da existência, e não de modo linear. E quanto mais se vivencia e se torna esta vivência em experiência, quanto mais categorias se tem para dialogar, para compreender, sempre se constituindo nestas relações, e construindo novas possibilidades, incrementa-se o repertório de contra-palavras. Assim, o viver é sempre enriquecer-se na relação. As “[...] ‘palavras alheias’ são reelaboradas dialogicamente em ‘minhas-alheias palavras’ com o auxílio de outras ‘palavras alheias’ [...] e em seguida [nas] mi-

nhas palavras” (BAKHTIN, 2003, p. 402). Palavras alheias que se tornam apropriadas e viram anônimas, para constituir minhas contra-palavras. Toda palavra é uma contra-palavra de palavras outras. E assim, cada canção que articula letra & música pode ser uma contra-palavra a muitas músicas, canções, diálogos, sentidos e discursos outros que figuraram em relações ao longo da processualidade histórica de um sujeito, seja ele compositor ou não, pois todas as pessoas têm algum tipo de relação com as músicas e as expressões sonoro-musicais de sua cultura.

Palavras, signos, contra-palavras, materialidade musical. Letra, música & prosa. Foi com estes materiais que intentamos planejar e construir este texto, à luz de idéias e compreensões de Bakhtin e de Vygotski. Um texto que se movimenta por meio de palavras, música & prosa. E se for fato que não se coloca a última palavra, como diz Bakhtin - e aí pensamos também que nesta composição musical toda consonante/dissonante que vivemos também não se coloca a última nota musical -, para as festas de renovação (BAKHTIN, 2003) convidamos todos a ouvirem nossa canção tema *Fonte da Saudade*, de Kleiton & Kledir, e de todos aqueles que a escutam, a (re)criam, a (re)inventam...

## Referências

- ALONSO PIMENTEL, S. *Vocabulário da música e espectáculos*. Lisboa: Pontevedra, 1988.
- AMORIM, Marília. Vozes e silêncio no texto de pesquisa em ciências humanas. *Cadernos de Pesquisa*, n. 116, p. 7-19, jul., 2002.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. Discurso na vida e discurso na arte. Sobre poética sociológica. Publicada em Volochinov, *Freudismo*, New York. Academic Press. Tradução para o português: Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, 1926/1976.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARCELLOS, Lia Rejane Mendes; SANTOS, Marco Antonio de Carvalho. A natureza polissêmica da música e a musicoterapia. p. 5-18. Em: *Revista Brasileira de Musicoterapia*, ano I, n. 1, UBAM, Rio de Janeiro, 1996.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. p. 21-42. Em: FARACO, Carlos A.; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1996.
- CHAGAS, Marly. Cantar é mover o som. p. 119-122. Em: *Anais do Simpósio do III Fórum Paranaense de Musicoterapia, Encontro Paranaense de Musicoterapia e II Encontro Nacional de Pesquisa em Musicoterapia*. Curitiba: AMT-PR, 2001.
- KESKE, Humberto Ivan. *Dos sujeitos enunciadore e seus contextos dialógicos: Bakhtin e seu outro*. Trabalho apresentado no IV Encontro de Pesquisa da Intercom – XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Porto Alegre, 2004. Disponível na internet.
- MAHEIRIE, Kátia. *Sete mares numa ilha: a mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva*. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.
- MARTINEZ, José Luiz. Cognição, pensamento e semiótica musical. p. 78-81. Em: *Anais do 1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais (SINCAM)*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2005.
- MILLECO FILHO, Luís Antônio; BRANDÃO, Maria Regina E.; MILLECO, Ronaldo P. *É preciso cantar. Musicoterapia, cantos e canções*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2001.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica. De Platão à Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.
- SEKEFF, Maria de Lourdes. *Da música: seus usos e recursos*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editoria, 2004.
- VIGOTSKI, Lev S. Manuscrito de 1929. *Revista Educação & Sociedade*. Trad. brasileira do russo. Campinas: Cedes, 71: 21-45, 2000. (Originalmente publicado em 1929).
- VYGOTSKI, Lev S. A educação estética. p. 323-363. Em: VYGOTSKI, Lev S. *Psicologia Pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- VYGOTSKI, Lev S. Arte e vida. p. 303-329. Em: VYGOTSKI, Lev S. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- VYGOTSKI, Lev S. *La imaginación y el arte en la infancia*. 6. ed. Madrid: Ediciones Akal, 2003. (Publicado originalmente em 1930).

WAZLAWICK, Patrícia. *Quando a música entra em ressonância com as emoções: significados e sentidos na narrativa de jovens estudantes de Musicoterapia*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2004.

WAZLAWICK, Patrícia. *Vivências em contextos coletivos e singulares onde a música entra em ressonância com as emoções*. Em: *Psicologia Argumento*, v. 24, n. 47, 73-83, out./dez., Curitiba, 2006.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. p. 169-196. Em: WISNIK, José Miguel. *Sem Receita. Ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

#### Notas

<sup>1</sup> Este artigo tem como base o trabalho apresentado à disciplina “Constituição do Sujeito e Arte em Vygotski e Bakhtin”, do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Agradecemos as Professoras Dr<sup>a</sup> Andréa Vieira Zanella e Dr<sup>a</sup> Sílvia Zanatta Da Ros pela leitura crítica do trabalho, possibilitando sua futura transformação em um artigo.

<sup>2</sup> Tema (música): exposição de uma idéia numa composição musical (Alonso Pimentel, 1988).

<sup>3</sup> Trata-se do DVD gravado na cidade de Porto Alegre, no “Salão de Atos da PUC”, no dia três de setembro de 2005, com uma lotação de 1800 pessoas.

<sup>4</sup> Entrevero [em homenagem à Prof<sup>a</sup>. Sílvia Z. Da Ros, que deu este nome muito instigante a como se dá esta trama] significa “do dicionário” mistura, desordem, confusão, entre pessoas, animais e objetos (Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, versão eletrônica).

<sup>5</sup> Leitmotiv (música): ou motivo condutor. Expressão criada por Wagner para caracterizar, em seus dramas musicais, certos personagens, acontecimentos ou situações, por meio de motivos sonoros. O leitmotiv wagneriano possui um sentido simbólico (Alonso Pimentel, 1988).

<sup>6</sup> “Prosa” é entendida aqui no sentido de “a maneira natural de falar ou de escrever, sem forma retórica ou métrica; conversa” (Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, versão eletrônica). Também consideramos que seja entendida como o “discurso teórico” que aqui apresentamos.

<sup>7</sup> Milonga: [Do quimb. *milonga*, ‘palavras’, pelo esp. plat. *milonga*]. 1) Canto e dança do tipo da habanera e do tango andaluz, popular nos subúrbios de Montevidéu e Buenos Aires nos fins do séc. XIX, e que vieram a ser absorvidos pelo tango; 2) Bras. RS. Espécie de música platina dolente, em ritmo binário, cantada ao som do violão (Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, versão eletrônica).

<sup>8</sup> Balada: [Do provenç. ballada, ‘dança’]. 1) Canção para dançar, de estrutura variável (Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, versão eletrônica).

<sup>9</sup> Prosódia: [Do gr. *prosodía*, “acento que se põe sobre as vogais”, pelo lat. *prosodia*]. 1) A variação na altura, intensidade, tom, duração e ritmo da fala; 2) O estudo dessas variações; 3) O estudo da pronúncia correta das palavras; ortoepia. Prosódia musical. Mús. 1) Ajuste das palavras à música e vice-versa, a fim de que o encadeamento e a sucessão das sílabas fortes e fracas coincidam, respectivamente, com os tempos fortes e fracos dos compassos (Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, versão eletrônica).

<sup>10</sup> “A interpretação de um signo é, assim, um processo dinâmico na mente do receptor. Peirce (CP, 5.472) introduziu o termo semiose para caracterizar tal processo, referido como ‘a ação do signo’. Também conceituou semiose como ‘o processo no qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete’ (CP, 5.484)” (Nöth, 1995, p. 66).

<sup>11</sup> Anotações de aula da disciplina “Linguagem e Sujeito: entre a ética e a estética – Bakhtin”, ministrada pelo Prof. Dr. João Wanderley Geraldi, dia 11 de setembro de 2006, no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

<sup>12</sup> “...todo texto demanda que alguém o leia e que alguém dele se ocupe, e que a vida de um texto reside exatamente na sua circulação...” (Amorim, 2002, p. 9).

<sup>13</sup> “Motivo melódico ou rítmico que pode aparecer isolado ou fazer parte de uma textura temática” (Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, versão eletrônica). Célula rítmica são os elementos rítmicos, as figuras musicais, um arranjo entre som e silêncio, notas rítmicas e pausas, que configuram “o ritmo” de cada um dos ritmos musicais existentes. São os padrões rítmicos construídos para cada ritmo existente. Por exemplo, as células rítmicas que compõe características do ritmo padrão do jazz, do blues, dos vários “rocks”, da valsa, da marcha, da guarânia, do rock balada, do reggae, do samba, do tango, da bossa nova, e por aí vai.

<sup>14</sup> Uma das obras que poderíamos citar é o “Manuscrito de 1929” (Vygotski, 1929/2000).

<sup>15</sup> Anotações de aula da disciplina “Linguagem e Sujeito: entre a ética e a estética – Bakhtin”, ministrada pelo Prof. Dr. João

Wanderley Geraldi, dia 11 de setembro de 2006, no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

<sup>16</sup> Acontecência: “termo que em Bakhtin significa o processo ou as potencialidades do acontecer” (N. do T.) (Bakhtin, 2003, p. 108).

<sup>17</sup> “Forma de trabalho que desvela dialogicamente as múltiplas relações estabelecidas entre seres humanos ao fazer música, bem como as demais relações subjacentes a esse fazer e as noções de valor que o permeiam, em compreender o uso de instrumentos de trabalhos mais diversos, das unidades mais simples de um determinado código musical aos instrumentos mais propriamente materiais de produção sonora” (Araújo, 1994, p. 10).

<sup>18</sup> O termo “tônica”, em música, significa - o primeiro grau de uma escala diatônica qualquer; a nota que dá o seu nome ao tom sobre o qual se constrói essa escala; num acorde, a nota fundamental. E ainda: o ponto a que se dá maior realce, em que se insiste mais, no tratamento ou debate de um tema, de um problema, de um assunto qualquer (Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, versão eletrônica).

<sup>19</sup> A polissemia da música nos contextos da Musicoterapia: “A possibilidade de atribuição de vários sentidos ao fenômeno musical, considerando aqui tanto a audição de uma música composta anteriormente como a criação sonoro-musical na própria sessão de Musicoterapia, pode ser estudada sob diferentes ângulos, que podem caracterizar o que tem sido chamado a natureza polissêmica da música. Polissemia significa, segundo o Aurélio, “o ter uma palavra muitas significações”. Concordamos com autores como Even Ruud e Helen Bonny [*ambos musicoterapeutas, ele norueguês, e ela norte-americana – nota acrescida pelas autoras deste trabalho*] a respeito da utilidade de aplicar à música este conceito para indicar a possibilidade de atribuição de diferentes sentidos a uma produção musical” (Barcellos e Santos, 1996, p. 15). Marília Amorim (2002) define polifonia e polissemia, fundamentada nos escritos de Bakhtin. “A polifonia é da ordem do discurso e, portanto, do acontecimento: outras vozes se fazem ouvir, num dado momento, num dado lugar, dando origem a uma multiplicidade de sentidos. A polissemia é da ordem da língua como sistema abstrato e remete, portanto, a um universo de possibilidades de significação” (p. 12-13).

<sup>20</sup> Variação (música): metamorfose ou mudança na forma de um tema musical (Alonso Pimentel, 1988).

<sup>21</sup> Informações provenientes de anotações em sala de aula, Disciplina Optativa “Constituição do Sujeito e Arte em Vygotski e Bakhtin”, ministrada pelas Prof<sup>as</sup>. Andréa V. Zanella e Sílvia Z. Da Ros, aula do dia 17 de abril de 2007, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Mestrado-Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

<sup>22</sup> Citado por Milleco Filho, Brandão e Milleco (2001).

<sup>23</sup> A “Re-Criação Musical” é uma técnica utilizada na Musicoterapia. “Quando uma pessoa canta, no *setting* musicoterapêutico, ele ou ela não reproduz simplesmente a canção, mas se apropria dela. A canção torna-se sua, passível de improvisos: recriação. Utilizada como uma atividade projetiva, a canção toma uma nova forma, instantânea, produzida ali pelo indivíduo ou pelo grupo, não é possível de ser repetida, é única. Não se confunde com a sua gravação oficial. Não objetiva a qualidade técnica ou estética” (Chagas, 2001, p. 122).

<sup>24</sup> Fernando Lindotte, artista plástico catarinense, informações e anotações do “Workshop sobre Arte Contemporânea”, ministrado em 20 de março de 2007, no Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Mestrado-Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Recebido em outubro de 2007

Aceito para publicação em outubro de 2007

Patrícia Wazlawick

Instituto Brasileiro de Pós-Graduação e Extensão,  
IBPEX, Brasil

Kátia Maheirie

Faculdade de Psicologia, UFSC