



## **O *Trenzinho do caipira*: uma proposta dialógica de apreciação musical**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Silvia Cordeiro Nassif*  
USP/RP – [scnassif@terra.com.br](mailto:scnassif@terra.com.br)

*Jorge Luiz Schroeder*  
UNICAMP – [schroeder@unicamp.br](mailto:schroeder@unicamp.br)

**Resumo:** Neste trabalho apresentamos um recorte de uma pesquisa em andamento sobre apreciação musical cujo objetivo principal é desenvolver uma abordagem que, integrando aspectos estruturais e contextuais, possa permitir uma apropriação consistente da linguagem musical e, ao mesmo tempo, ser acessível a um público de não músicos. Ancorados no Círculo de Bakhtin e em autores da semiologia da música (Molino, Nattiez e outros), e usando como exemplo uma música de Villa Lobos, procuramos mostrar alguns aspectos que vêm sendo trabalhados, entre os quais destacamos as relações dialógicas que podem ser estabelecidas entre determinadas músicas.

**Palavras-chave:** Apreciação musical. Discurso musical. Dialogia.

### **O *Trenzinho do caipira*: A Dialogic Proposal of Music Appreciation**

**Abstract:** In this paper we present an extract of an ongoing research on music appreciation whose objective is to develop an approach which, by integrating structural and contextual aspects, allows for a consistent appropriation of music language and, at the same time, is accessible to a public of non-musicians. Having the Bakhtin Circle as a reference, as well as music semiology authors (Molino, Nattiez and others), and making use of a Villa Lobos song, we seek to show some aspects that have been explored, among which we highlight the dialogic relations that can be established in certain songs.

**Keywords:** Music appreciation. Music discourse. Dialogy.

### **1. Palavras iniciais**

A apreciação musical vem ganhando, nas últimas décadas, especial atenção por parte dos educadores, pensadores da educação musical e autores da música que, de algum modo, colocam em discussão a questão do conhecimento musical<sup>1</sup>. Se antes vigorava a ideia de que o fazer musical consistia apenas em tocar um instrumento, cantar ou compor, atualmente defende-se que uma escuta atenta, ampla e ativa é parte importante das práticas musicais educativas.

Na verdade, propostas de apreciação musical sempre existiram, mas não apenas não eram consideradas parte integrante de qualquer currículo de ensino de música, como muitas se pautavam em uma concepção de ensino bastante tradicional e reproduziam, ainda que de modo simplificado e parcial, no âmbito da apreciação, os mesmos conhecimentos e valores presentes, por exemplo, nas aulas de harmonia ou composição. Em outras palavras, muitas propostas de apreciação se restringiam a fornecer análises técnicas das músicas,

tomadas do ponto de vista predominantemente composicional: mostravam-se temas, desenvolvimentos, cadências, modulações etc.

Além desse modelo de apreciação, e talvez mais difundido do que ele, havia também as propostas de natureza mais contextual, ou seja, ao invés de apresentar as músicas de um ponto de vista interno e composicional, estas eram cercadas de informações históricas e mostradas em suas relações puramente externas, contextuais. Assim, considerava-se que apreciar uma música seria, por exemplo, identificar quem a compôs, quando, em qual estilo etc.<sup>2</sup>

Embora esses dois modelos buscassem (e ainda busquem, visto que continuam ativos), cada um a seu modo, uma ampliação do conhecimento musical do ouvinte, consideramos que ambos se mostram restritivos, na medida em que o primeiro parte de uma concepção mais estruturalista de música e, portanto, mais fechada, desconsiderando, entre outros fatores, a bagagem pessoal e cultural interpretativa do ouvinte; e, o segundo, se limita a fornecer informações que pouco contribuem para o desenvolvimento de uma escuta musical mais consciente, já que não se preocupa em trabalhar questões musicais propriamente ditas, e não faz nenhuma referência à materialidade sonora em questão.

Procurando fugir desse modo dicotômico de ver as músicas, vimos desenvolvendo uma pesquisa cujo objetivo principal é criar possibilidades de escuta que integrem as dimensões musicais estruturais e contextuais. Acorados principalmente na filosofia do Círculo de Bakhtin (Bakhtin/Voloshinov, 2002; Bakhtin, 2000) e em autores da semiologia da música (Molino, s/d; Nattiez, 2005; Agawu, 2012), temos procurado um modo de compreensão musical que denominamos “dialógico”, pois tem como procedimento básico buscar relações de diálogo que as músicas podem estabelecer com outras músicas, verificar como essas relações afetam seus modos próprios de construção, e como esses modos específicos de construção, por sua vez, engendram possibilidades de significação aos discursos musicais. Além disso, pensando num dos princípios mais importantes da educação em geral e da educação musical em particular, que é a necessidade de que o aluno não seja apenas um receptor passivo, mas participe ativamente do processo educativo, procuramos um tipo de proposta com um grau de abertura e dinamismo tais que permitam a incorporação das experiências e referências de cada ouvinte.

## **2. Algumas premissas que fundamentam a proposta**

Todo trabalho que desenvolvemos parte de uma concepção da música como uma forma de discurso, em muitos pontos homólogo ao discurso verbal<sup>3</sup>. De acordo com Bakhtin/Voloshinov (2002), a língua (ou a linguagem verbal) só pode ser abarcada quando

tomada em funcionamento, ou seja, na sua realização concreta, e não enquanto um sistema abstrato, apartado do uso em situações da vida real. A essa dimensão da língua, na qual esta mobiliza seus recursos formais para dar conta de um significado qualquer numa situação vivida pelo falante, Bakhtin denomina *discurso*.

Fato importante, segundo essa perspectiva, é que a realização discursiva da língua se dá por meio de *enunciados*, considerados da “unidade real da comunicação verbal” (Bakhtin, 2000, p.287) e proferidos em situações específicas de enunciação. Todo enunciado é sempre dirigido a alguém (uma pessoa real ou imaginária) e, ao mesmo tempo em sua compreensão provoca algum tipo de resposta (imediate ou retardada) por parte do interlocutor, ele também responde de algum modo a outros enunciados que vieram antes dele numa espécie de cadeia dialógica contínua na qual os enunciados se comunicam e se sucedem. Além disso, todo enunciado, embora seja único e produzido por um (ou mais) indivíduo(s), possui sempre uma forte dimensão social, na medida em que existe certa estabilidade entre determinadas situações vividas e formas mais ou menos recorrentes de enunciados. A esses tipos estáveis de enunciados, Bakhtin denomina “gêneros do discurso”.

A nosso ver, a música, como uma forma simbólica em muitos pontos homóloga à linguagem verbal, também pode ser vista sob esse mesmo prisma discursivo, e esse modo de olhar, conforme explicitaremos mais adiante através de um exemplo, permite pensar em outras formas de abordagem para a escuta musical. Assim como a língua, a linguagem musical só nos é acessível através dos enunciados musicais, ou seja, as músicas propriamente ditas em sua realização sonora e contextualmente situada (a qual inclui a situação da audição bem como a bagagem musical prévia do ouvinte)<sup>4</sup>. Os sistemas musicais, nesse sentido, são apenas recursos de que se valem os compositores para darem conta de suas poéticas específicas e, longe delas, pouco esclarecem sobre o funcionamento da linguagem musical e pouco podem contribuir para o desenvolvimento de uma escuta mais consciente. Tal qual os enunciados, toda música sempre responde a algum enunciado (musical ou não) produzido anteriormente, e sua compreensão provoca atitudes responsivas (que podem ser criativas ou não, artísticas ou não, imediatas ou não). Além disso, por mais original que seja uma música, ela sempre se filia a algum estilo coletivamente construído (ou seja, é possível falar em algo como “gêneros do discurso musicais”).

Sob essa ótica, podemos pensar em possibilidades de fruição musical que passem pela construção de cadeias dialógicas através das quais: 1- sejam estabelecidas relações de sentido entre as músicas em questão e outros fenômenos culturais (musicais ou não); 2- essas relações contemplem, de modo indissociável, aspectos estruturais e contextuais e; 3- essas

relações levem em conta a situação total de audição e, portanto, sejam dinâmicas, sempre atualizáveis.

A seguir, tomando como exemplo o 4º Movimento das Bachianas Brasileiras nº2 (O trenzinho do caipira), de Villa-Lobos, aprofundaremos um pouco o que temos denominado de proposta dialógica de apreciação musical.

### **3. Relações dialógicas a partir da música “O trenzinho do caipira”**

Esta música, composta em 1930 (Mariz, 1989) e parte de uma obra maior de Villa-Lobos, por várias razões atraiu a atenção não só do público em geral, mas também de músicos praticantes de vários gêneros de discurso musicais (populares, folclóricos, jazzistas, chorões, instrumentais etc.). Composta originalmente para orquestra sinfônica, é possível pensá-la como resposta a pelo menos três situações enunciativas vividas por Villa-Lobos. Primeiro, como resposta ao desafio modernista (proposto por Mário de Andrade) da criação de uma música erudita brasileira, que levasse em conta algumas características eleitas como as de “brasilidade”, como é o caso do trem caipira. Segundo, como resposta à situação inventiva da música erudita da primeira metade do século 20 que, a partir de certos procedimentos dissonantes, “ruidísticos”, inovava a sonoridade orquestral e musical de modo geral. E terceiro, Villa-Lobos responde também, em toda a série denominada Bachianas Brasileiras, à tradição da música erudita europeia, filiando-se, ou pelo menos reconhecendo-o como fonte inspiradora, a um modo barroco de composição, particularmente estabelecido pela obra de Bach.

Uma das características importantes da peça pode ser percebida no uso incomum de uma seção reforçada de instrumentos de percussão – recurso recorrente nas obras do compositor. Não só o naipe percussivo é ampliado na peça, como é insistentemente utilizado.

A melodia “cantável”, bem destacada do resto do acompanhamento, quase como se fosse uma canção (talvez por isso tenha recebido uma letra posterior de Ferreira Gullar), é aparentemente fácil de memorizar e praticamente não sofre concorrência de outras ideias que aparecem durante a peça, tais como o pequeno inciso instrumental dissonante que ocorre entre as duas repetições da melodia; ou os anúncios dos metais no final da peça.

Da primeira vez, a melodia principal aparece em destaque tocada pelo timbre das cordas com algumas pequenas intervenções dos sopros nas pausas das frases, como pequenas respostas ou contra-cantos. Da segunda vez, a melodia aparece de um modo mais singelo, mais tímido, entoada pelas flautas, de timbre mais suave e agudo, abrindo mais espaço para que ouçamos outros eventos sonoros, que desta vez aparecem simultâneos à melodia, sujando-a, de certo modo. Essas intervenções na segunda versão da melodia vão pintando uma

paisagem sonora um pouco mais diversificada do que aquela apresentada na primeira versão da melodia principal.

Talvez não seja exagerado enfatizar o caráter pictórico da música. Com um início mais lento e mais *piano*, parece querer simular a partida de um trem da estação; uma interrupção do fluxo rítmico, logo depois da primeira apresentação da melodia principal, parece querer retratar uma parada rápida numa estação intermediária (o inciso dissonante comentado mais acima); a volta para a melodia principal, talvez numa volta também à viagem, desta vez mais atenta aos ruídos da paisagem; e a parada gradativa no final, tudo isso talvez estimule a imagem de uma viagem de trem pelo interior do país.

Contribuem ainda, com essa espécie de desenho sonoro, as inserções, principalmente durante a segunda apresentação da melodia principal, de células e contra-temas musicais que remetem a “barulhos” diversos, por vezes até “onomatopaicos”, possíveis de serem encontrados durante uma viagem de trem: pios de pássaros, mugidos, farfalhar de árvores, águas de rios etc.

Mas não só O trenzinho do caipira *responde* a outros enunciados como também são vários os que responderam diretamente a ele. Numa pesquisa rápida, na página Discos do Brasil<sup>5</sup> foi possível encontrar 51 CDs gravados por vários artistas que incluem uma versão da música (contando apenas com os discos brasileiros catalogados pela página), dentre orquestras de câmara, grupos instrumentais populares, de choro, solistas instrumentais e cantores.

Dentre todas essas *respostas* produzidas vamos nos concentrar em algumas para ilustrar nossa proposta. A primeira, a versão de Adriana Calcanhoto para a música, carrega uma novidade: uma letra composta por Ferreira Gullar, em seu *Poema sujo*, publicado em 1976<sup>6</sup>. A partir de uma citação curta da peça orquestral – um *glissando* descendente de cordas – ouve-se uma pequena célula melódica repetitiva na guitarra abafada que, somada à entrada de um som percussivo “raspado” (talvez imitando o ruído contínuo do motor a vapor do trem) e de alguns outros instrumentos que complementam o acompanhamento oferecem ao ouvinte o “fundo” que acompanhará a cantora até o final. Esta versão respeita o pequeno interlúdio dissonante que a peça original oferece entre a primeira e a segunda repetição da melodia principal (como se estivesse parando rapidamente numa estação intermediária), embora mais curto e sem tantas intervenções quanto na versão orquestral. Contudo, diferente da versão orquestral, a segunda repetição cantada da melodia não traz um contraste tão enfático (na orquestra, a segunda apresentação da melodia é mais delicada e com mais inserções dissonantes). É na terceira repetição (inexistente na versão orquestral) que a melodia se

diferencia mais: ela inicia com um som eletrônico mais agudo e suave, algo como uma lembrança do timbre das flautas da orquestra, seguido da volta da cantora no 5º verso, que segue até o final da melodia. Após o final do canto, aí sim é possível ouvir um volume um pouco maior de inserções, tais como na segunda apresentação da melodia na versão orquestral.

O clima geral dessa versão de Calcanhoto parece de certa forma corresponder ao clima orquestral, ou seja, um acompanhamento rítmico mais constante contrastando com uma melodia melancólica e mais suave, características acentuadas pelo timbre da voz da cantora e também pela sua entonação serena e numa região confortável para a emissão. Contudo, esta versão cantada evidencia um clima geral mais calmo e sutil, que pode derivar das imagens oferecidas pela versão orquestral, como se o desenho bucólico da viagem de Villa-Lobos tivesse sido refeito não com cores fortes (orquestrais), mas com tons pastel (violão, percussão sutil, sons eletrônicos mais suaves etc.). Ainda que alguns timbres pudessem remeter aos timbres orquestrais, suas aparições se dão de forma pontual e não tão marcantes.

Com esta *atitude responsiva* de Adriana Calcanhoto podemos pensar numa transposição do enunciado de um gênero discursivo para outro: o da música erudita para o da música popular. Neste caso algumas modificações correspondem à adaptação de uma configuração enunciativa para outra: a alteração instrumental – que, apesar das diferenças, tenta manter um grau de proximidade com a versão orquestral –; a diminuição da “energia” sonora; a inclusão da letra; a inclusão de mais uma repetição da melodia principal; a entonação mais sutil; o clima geral mais leve. Em contrapartida, algumas características gerais do enunciado orquestral foram mantidas, tais como: o fluxo rítmico; a melodia mais sinuosa e com notas mais longas contrastando com o ritmo constante do acompanhamento; as intervenções “sonoro-paisagísticas” etc. De certo modo, o caráter pictórico foi mantido, até porque a música foi incluída num CD destinado especialmente às crianças (Partimpim 2, lançado em 2009); estas comumente não mostram dificuldades em imbricar de modo significativo as várias linguagens, os vários sistemas simbólicos com as quais normalmente mantém contato (como é o caso da música, da imagem, da narrativa etc.).

Outra resposta interessante a O Trenzinho do Caipira foi dada por Egberto Gismonti. Este, aliás, respondeu pelo menos duas vezes em fonogramas, uma no disco *Trem Caipira*, de 1985 (tocada com vários instrumentos), e outra no disco *Dança dos escravos*, de 1989<sup>7</sup> (tocada apenas com violão). Na versão de 1985, Gismonti utiliza, além dos instrumentos que comumente toca em seus trabalhos (piano, violão, cello etc.), teclados



eletrônicos. Mantendo certa proximidade com a versão orquestral composta por Villa-Lobos, Gismonti inicia sua versão do Trenzinho reproduzindo, embora com menor densidade instrumental e com timbres eletrônicos e com o piano, do mesmo modo que a versão orquestral: um gradual estabelecimento do acompanhamento rítmico constante (como a partida do trem). A primeira aparição da melodia principal se dá no timbre do violoncelo, talvez uma alusão à primeira aparição da melodia nas cordas da versão orquestral. Logo depois Gismonti mantém o interlúdio com inserções dissonantes. Neste momento ele insere não apenas sons instrumentais, mas também gravações de pessoas gritando e sons animais gravados (mugidos de bois, cães latindo etc.). Seu interlúdio, portanto, fica maior do que os das outras versões (de Villa-Lobos e de Adriana Calcanhoto). Outra novidade que Gismonti introduz é uma repetição da melodia principal nesse clima mais onírico, montado a partir dos sons rurais inseridos no interlúdio. A melodia, dessa vez mais lenta e com articulação rítmica menos rígida (mais *cantabile*) se torna ainda mais melancólica transformando os climas da viagem, de algo como “alegria contida” e “curiosidade” em “tristeza” e “saudade”. Uma terceira aparição da melodia principal ocorre (tal como na versão de Calcanhoto) na volta do acompanhamento rítmico, desta vez no timbre do saxofone, dirigindo-se ao final. No caso de Gismonti, há ainda uma aceleração gradual da rítmica, depois da terceira aparição da melodia principal que nas outras versões não existe, antes da diminuição que remete à parada do trem, atingindo seu ponto final. O clima do interlúdio se assemelha a outros climas organizados por Gismonti em outras composições próprias: certa instabilidade melódica, harmônica e a inserção de ruídos e sons meio aleatórios causa uma certa imprevisibilidade musical, provável razão para a impressão mais tensa, misteriosa, que os trechos evocam.

#### **4. Algumas considerações**

Consideramos que esse modo dialógico de apresentação das músicas, ainda em construção e aqui mostrado um tanto rapidamente, permite que os ouvintes não se limitem ao que nós, professores, colocamos em destaque, mas abre espaço para que eles busquem no seu quadro de referências outras relações possíveis a serem construídas. Entendemos que apreciar, fruir ou escutar de modo consciente, não é necessariamente se colocar a par das informações musicais que apresentamos, mas colocar-se numa posição ativa de busca contínua de construção de significados a partir das músicas.

#### **Referências:**

- AGAWU, Kofi. *La música como discurso: aventuras semióticas em la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail/ VOLOSHINOV. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 9 ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008 (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros; v.20).
- NATTIEZ, Jean-Jaques. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical comparada*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.
- SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo Moderna, 2003.
- MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: NATTIEZ, Jean-Jaques; ECO, Umberto; RUWET, Nicolas; MOLINO, Jean. *Semiologia da música*. Lisoa: Vega, s/d. p.109-164.
- CUNHA, Elisa da Silva. Avaliação da apreciação musical. In: HENTSCHEKE, Liane; SOUZA, Jusamara (orgs.). *Avaliação em música: reflexões e práticas*. São Paulo: Moderna, 2003. p.64-75.
- FREIRA, Vanda Bellard. Currículos, apreciação musical e culturas brasileiras. *Revista da Abem*, Porto Alegre, n.6, p.69-72, 2001.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. 11 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- SCHROEDER, Jorge Luiz. O dentro e o fora da música: notas para uma reflexão sobre a apreciação musical. *Ensinarte: revista das artes em contexto educativo*, Braga, Portugal, v.3, p.2-14, 2004.
- TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, p.7-18, 2011.
- YOUTUBE.COM. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=JC9kqs6zaf0>. Acesso em: 17/03/2014. *O trenzinho do caipira*. Versão orquestral. Dur: 5m10s.
- YOUTUBE.COM. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=G5177L9rKag>. Acesso em 20/03/2014. *O trenzinho do caipira*. Versão de Adriana Partimpim. Dur: 3m36s.
- YOUTUBE.COM. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=gEF8X45Z7BM>. Acesso em 21/03/2014. *Trenzinho do caipira*. Versão de Egberto Gismonti. Dur: 8m39s.
- YOUTUBE.COM. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=pSE\\_UxjHJs0](http://www.youtube.com/watch?v=pSE_UxjHJs0). Acesso em 22/03/2014. *Trenzinho caipira*. Versão de Egberto Gismonti. Dur: 7m29s.

#### Notas

<sup>1</sup> Ver, por exemplo: Freire (2001), Cunha (2003), Swanwick (2003), Schroeder (2004), Tagg (2011), entre outros.

<sup>2</sup> Esses dois modos de entender a apreciação musical, é importante assinalar, embora tenham raízes em filosofias educacionais que datam do século XIX, são ainda bastante presentes nas escolas e diversos outros contextos educativos.

<sup>3</sup> As aproximações com a linguagem verbal vem sendo feitas por diversos autores, contribuindo para um melhor entendimento da música. Diz, por exemplo, Molino (s/d), p. 146: “É que não se trata somente de analogias mas – no sentido estrito da palavra – de homologias entre linguagem e música (idéia que tem levado aos impasses de uma análise musical cegamente decalcada nos modelos lingüísticos). Mas linguagem e música *são* dois exemplos de formas simbólicas e, enquanto tais, possuem um certo número de propriedades comuns.”

<sup>4</sup> De acordo com Molino (s/d), a especificidade do simbólico - e, portanto, da música – se fundamenta em um triplo modo de existência dos fenômenos. Nas palavras do autor: “aquilo a que se chama música é, simultaneamente, produção de um “objeto” sonoro, objeto sonoro e, enfim, recepção desse mesmo objeto” (Molino, s/d, p. 112). Ou ainda, mais adiante: “Não há, pois, *uma* música, mas músicas. Não há *a* música, mas um facto musical. Este facto musical é um facto social total [...] (idem, p. 114, grifos do autor). Daí porque consideramos a situação de produção e a postura do ouvinte diante das músicas partes do seu significado.

<sup>5</sup> <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>, acessado em 22/03/2014.

<sup>6</sup> No texto do poema – o qual também é, de certa forma, uma *resposta* poética à obra –, consta, entre parênteses: “(Para ser cantada com a música da Bachiana nº2, Tocata, de Villa-Lobos)” (GULLAR, 2008, p.20-21).

<sup>7</sup> Por conta do espaço, iremos nos concentrar na versão de 1985.