

## **Proposições metodológicas para o desenvolvimento do vocabulário musical do improvisador na perspectiva bakhtiniana da linguagem**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Klesley Bueno Brandão*

*Universidade Estadual de Campinas – buenobrandao@trp@yahoo.com*

**Resumo:** O presente artigo propõe reflexões acerca de disciplinas que podem auxiliar no desenvolvimento do vocabulário musical do músico que deseja desenvolver a habilidade de improvisar em gêneros musicais preestabelecidos (improvisação idiomática). Para tal, buscou-se na perspectiva bakhtiniana da linguagem um aporte teórico para embasar as proposições referentes à maneira como o músico deve se relacionar com as disciplinas estudadas. Trata-se de um recorte da dissertação de mestrado em andamento do autor.

**Palavras-chave:** Vocabulário musical. Apreciação musical. Atitude responsiva. Improvisação idiomática. Enunciado bakhtiniano.

### **Methodological Propositions for the Development of the Improviser's Musical Vocabulary in the Bakhtinian Perspective of Language**

**Abstract:** This article proposes reflections about disciplines that can help in the development of the musical vocabulary of the musician that wishes to develop the ability to improvise in pre-established musical genres (idiomatic improvisation). To this end, the Bakhtin's perspective of language was used as a theoretical contribution to support the propositions referring to the way as the musician should relate to the disciplines studied. This is a cut from the master's dissertation in progress of the author.

**Keywords:** Musical vocabulary. Musical Appreciation. Responsive attitude. Idiomatic improvisation. Bakhtinian utterance.

### **1. Introdução**

Esse artigo apresenta uma reflexão acerca do relacionamento do estudante de improvisação para com a apreciação musical, enquanto disciplina destinada à momentos de escuta criteriosa de produções musicais representativas de dado gênero musical. A apreciação musical é aqui entendida como crucial para o desenvolvimento do vocabulário musical do músico que pratica a improvisação musical em gêneros musicais preestabelecidos. Essa forma de improvisação foi denominada por Derek Bailey (1930 – 2005) como improvisação idiomática (BAILEY, 1993, p. xii).

Como aporte teórico para a realização do presente texto, utilizou-se a filosofia da linguagem, em especial a chamada teoria enunciativa elaborada pelos participantes do grupo que ficou conhecido como Círculo de Bakhtin<sup>1</sup>. Assim, a música e, portanto, a prática da

improvisação, serão tratadas como formas de enunciação, ou seja, o ato de expressar algo por meio de um sistema simbólico que pode ser tanto a linguagem verbal como o sistema artística.

De acordo com a perspectiva bakhtiniana da linguagem, um enunciado é constituído indissolúvelmente por três elementos: conteúdo (temático), estilo e construção composicional, sendo as formas relativamente estáveis desses três elementos da enunciação entendidas como gêneros discursivos (BAKHTIN, 2016, p. 11-12). Assim, a improvisação idiomática, entendida como uma forma de enunciação, será dotada dos mesmos três elementos e estará atrelada à um dado gênero musical.

Pelo fato de se tratar de improvisação idiomática, deve-se ressaltar a importância da aquisição de vocabulário musical, pois é apenas a partir da existência de um vocabulário musical prévio que o improvisador poderá criar suas improvisações (CARRASQUEIRA, 2011, p.34). Sobre o processo de aquisição de linguagem verbal, Bakhtin pontua:

A língua materna - sua composição vocabular e sua estrutura gramatical - não chega ao nosso conhecimento a partir de dicionários e gramáticas, mas de enunciados concretos que nós mesmos ouvimos e nós mesmos reproduzimos na comunicação discursiva viva com as pessoas que nos rodeiam. Assimilamos as formas da língua somente nas formas dos enunciados e justamente com essas formas (BAKHTIN, 2016, p. 38)

O referido autor acrescenta:

Quando escolhemos as palavras no processo de construção de um enunciado, nem de longe as tomamos sempre do sistema da língua em sua forma neutra, lexicográfica. Costumamos tirá-las de outros enunciados, e antes de tudo de enunciados congêneres com o nosso, isto é, pelo tema, pela composição, pelo estilo; conseqüentemente, (BAKHTIN, 2016, p. 52).

Dessa forma, o presente artigo parte da premissa de que a base para o desenvolvimento do vocabulário musical de um improvisador está no contato do músico com a música em sua concretude, ou seja, a partir do contato do músico com enunciados musicais. Logo, evidencia-se a importância da disciplina<sup>2</sup> apreciação musical, entendida aqui como momentos destinados a escuta ativa de músicas, para o desenvolvimento do vocabulário musical. Vale frisar, entretanto, que não é o mero contato com determinada música que irá proporcionar o desenvolvimento do vocabulário musical do improvisador. Segundo Bakhtin:

Só porque vemos ou ouvimos algo não quer dizer que já percebemos sua forma artística; é preciso fazer do que é visto, ouvido e pronunciado a expressão da nossa relação ativa e axiológica, é preciso ingressar como criador no que se vê, ouve e pronuncia, e desta forma superar o caráter determinado, material e extra-estético da

forma, seu caráter de coisa: ela deixa de existir no nosso exterior como um material percebido e organizado de modo cognitivo, transformando-se na expressão de uma atividade valorizante que penetra no conteúdo e o transforma (BAKHTIN, 1988, p. 58-59).

Assim posto, o que se apresenta como crucial nesse processo de aquisição de vocabulário musical é a qualidade da escuta, ou seja, a forma como ocorre o relacionamento do ouvinte para com as músicas apreciadas.

Nesse sentido, a apreciação musical deve ser acompanhada por disciplinas complementares igualmente necessárias para a aquisição de vocabulário musical, tais como: história da música e percepção musical/harmonia. Mas antes de adentrar nas possíveis contribuições que as referidas disciplinas podem oferecer para processo de aquisição do vocabulário musical, serão apontadas proposições sobre a forma como o improvisador pode se portar nos momentos destinados à apreciação musical, visando a eficácia do processo de aquisição de seu vocabulário musical, partindo-se das reflexões propostas pelos autores do Círculo de Bakhtin sobre a postura do sujeito no processo de assimilação dos enunciados alheios. Trata-se da denominada atitude responsiva.

## **2. A atitude responsiva**

De acordo com Sobral, o termo “responsivo” se define como “responder a alguém ou alguma coisa” (SOBRAL, 2013, p. 20). A esse respeito o autor Volóchinov aponta que, “toda verdadeira compreensão é ativa e possui um embrião de resposta. Apenas a compreensão ativa é capaz de dominar o tema, pois um processo de formação só pode ser apreendido com a ajuda de outro processo também de formação” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 232). Portanto, tanto no processo de compreensão de determinado enunciado, como também no processo de elaboração de seu enunciado, o sujeito é visto como um respondente.

A postura do sujeito frente aos enunciados alheios é descrita pelos autores do Círculo como elemento que definirá a eficácia do processo de assimilação dos enunciados alheios. Logo, os enunciados são sempre construídos a partir de outros enunciados, funcionando como respostas a outros enunciados já assimilados pelo falante. Para Bakhtin, “todo enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo [...]: ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta” (BAKHTIN, 2016, p. 57). Essa conexão entre os enunciados é denominada pelos autores do Círculo como dialogismo.

Assim posto, percebe-se importância da postura ativa de determinado sujeito (atitude responsiva) para os processos de assimilação/apropriação dos enunciados, processo esse que é crucial para a aquisição e enriquecimento do vocabulário musical do improvisador.

### **3. Apreciação musical e disciplinas complementares para o desenvolvimento do vocabulário musical**

Apreciação musical: Como já mencionado, essa disciplina é de suma importância para o desenvolvimento do vocabulário musical do performer que almeja praticar improvisação idiomática. Nos momentos destinados à apreciação musical (seja em aula, em casa, ou em um concerto) o músico deve se posicionar responsivamente, ou seja, deve sempre se propor questionamentos reflexivos sobre o enunciado musical apreciado, procurando identificar o que lhe agradou ou não na referida música, e as possíveis razões para tais afetações. De acordo com Bakhtin:

Na forma<sup>3</sup> eu encontro a mim mesmo, minha atividade produtiva de formalização axiológica, eu sinto vivamente meu movimento criador do objeto, sendo que não só na primeira criação, não só na execução pessoal, mas também na contemplação da obra de arte: eu devo experimentar-me, numa certa medida, como criador da forma, para realizar inteiramente uma forma artisticamente significante enquanto tal (BAKHTIN, 1988, p. 58).

Assim, acredita-se que através de uma escuta atenta que leva em consideração tanto as construções composicionais de uma música e estilo empregado na performance, quanto também os possíveis conteúdos refratados<sup>4</sup> na música apreciada, pode-se alcançar reflexões axiológicas, que propiciam uma escuta musical significativa, entendida aqui como principal base dos processos de apropriação de vocabulário musical, pois segundo Bakhtin:

Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos. (BAKHTIN, 2016, p. 54).

Dito isso, infere-se que, semelhantemente como ocorre no desenvolvimento do vocabulário verbal, é através do contato e assimilação dos enunciados musicais alheios que o improvisador constrói seu vocabulário musical, que será a base para a criação de seus solos improvisados.

Entretanto, para maior eficácia no processo de aquisição de vocabulário, os momentos destinados à apreciação musical precisam ser acompanhados das possíveis contribuições de disciplinas auxiliares que forneçam ferramentas e informações para o enriquecimento da escuta/assimilação dos elementos - estilo, construção composicional e conteúdo - que constituem os enunciados musicais apreciados. Se tratando de improvisação idiomática, o músico deve se atentar para esses elementos porque são eles que são responsáveis por configurar a sonoridade do gênero musical a ser improvisado.

Nesse sentido, quanto mais se souber acerca do contexto situacional no qual determinada música foi composta, mais rica tornar-se-á a apreciação. Sobre a escolha de repertório a ser ouvido, o conhecimento histórico pode ser útil também pois pode apontar quais produções musicais podem ser tomadas como representativas de dado gênero musical a ser estudados. Assim, como pontua Bakhtin, “em cada época, em cada círculo social [...], sempre existem enunciados investidos de autoridade que dão o tom [...], nas quais as pessoas se baseiam, as quais elas citam, imitam, seguem” (BAKHTIN, 2016, p. 54). Logo, elege-se a história da música como uma disciplina que fornece informações importantes sobre o gênero musical ouvido e dessa forma, contribui para o enriquecimento dos momentos de apreciação.

História da música: Essa disciplina é crucial, tanto no que tange a escolha de repertório a ser apreciado, como também por contribuir para uma compreensão mais significativa dos enunciados musicais apreciados. A história pode fornecer informações para a identificação de possíveis conteúdos refratados na música, o que pode corroborar tanto para uma escuta mais criteriosa, quanto para a elaboração de imaginários que podem servir de base para a configuração estilística numa improvisação idiomática em dado gênero musical. Portanto, “compreender um enunciado alheio significa orientar-se em relação a ele, encontrar para ele um lugar devido no contexto correspondente” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 232).

Ao se pensar uma música instrumental como um enunciado (dotada de conteúdo, estilo e construções composicionais), depara-se inicialmente com a dificuldade de identificar quais são os possíveis conteúdos refratados na música, (aqui entendidos não como os materiais sonoros, tais como escalas arpejos, rítmicas etc.). Essa dificuldade perpassa a história da música ocidental, pois, por não possuir grande capacidade mimética a música instrumental, diferente das artes plásticas, torna-se detentora de um conteúdo por demais abstrato (VIDEIRA JUNIOR, 2009. p.17).

Para auxiliar na questão da identificação dos conteúdos presentes na música instrumental, propõe-se como ferramenta o dialogismo bakhtiniano. O dialogismo é uma característica de qualquer enunciado, o qual é entendido sempre como uma resposta a outro

enunciado. Para Bakhtin, “a expressão do enunciado, em maior ou menor grau, responde, isto é, exprime a relação do falante com os enunciados do outro, e não só a relação com os objetos do seu enunciado” (BAKHTIN, 2016, p. 58). Logo, ao se conhecer o contexto no qual ocorreu determinado enunciado, torna-se possível inferir ao que tal enunciado provavelmente responde. Tais respostas podem ser entendidas como possíveis conteúdos de um enunciado.

Sobre o conteúdo pontua Bakhtin: “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” (BAKHTIN, 1988, p. 35). Assim, esses conteúdos podem dizer respeito a postura (ato ético) do enunciatador frente a determinado campo. No campo musical, pode-se citar o caso de Miles Davis (1926 -1991), que estava sempre em busca de inovações estéticas no âmbito do jazz.

Também é possível apontar para conteúdos refratados característicos de gêneros musicais, como no samba que, ao longo do seu desenvolvimento histórico, desenvolveu um estilo sincopado. Esse estilo pode apontar para um possível conteúdo que é a forma de tocar (suingue) que imita o gingado da figura do malandro (BASTOS; PIEDADE, 2007, p. 4).

Nesse sentido, identificar os conteúdos refratados em uma determinada produção musical é de grande valia no processo de assimilação/significação de um enunciado musical. Assim, aponta-se a importância da disciplina história da música, tanto pelo fato dessa apontar as produções musicais representativas de determinado gêneros musicais, legitimadas historicamente, como também por fornecer dados sobre o contexto situacional no qual ocorreu dado enunciado, o que, pelo uso do dialogismo bakhtiniano como ferramenta, corrobora na identificação/compreensão dos possíveis conteúdos refratados na obra musical apreciada.

Além dos conteúdos refratados em dada música, existem também, enquanto esferas constituintes de um enunciado musical, o estilo e as construções composicionais. Essas esferas podem ser identificadas/assimiladas com mais facilidade em uma apreciação musical a partir do desenvolvimento de uma percepção musical acurada.

Percepção musical e harmonia: A percepção musical (rítmica, harmônica e melódica) é entendida aqui como a capacidade de perceber/identificar peculiaridades dos fenômenos sonoros que compõem determinado enunciado musical. Dessa maneira, pode-se pontuar que a percepção musical é a porta de entrada para a aquisição de linguagem musical. O desenvolvimento da percepção musical é necessário para que seja possível a identificação dos elementos sonoros que constituem as construções composicionais dos enunciados musicais apreciados e também a forma como são executadas, ou seja, o estilo empregado.

Todavia, para aumentar o escopo do que é percebido nas músicas apreciadas, aponta-se a necessidade do estudo de harmonia, enquanto disciplina que fornece nomenclaturas para os fenômenos sonoros percebidos. Logo, as disciplinas percepção musical (melódica e harmônica) e harmonia são aqui compreendidas como indissociáveis.

O processo de conferir nomenclaturas para determinados comportamentos sonoros contribui para o reconhecimento de determinados elementos sonoros que geralmente são repetidos em outros enunciados musicais, tais como cadências harmônicas, e as variadas escalas musicais. Sobre o processo de nomear os fenômenos vivenciados Volóchinov aponta:

Nenhum signo cultural permanece isolado se for compreendido e ponderado, pois ele passa a fazer parte da unidade da consciência verbalmente formalizada. A consciência sempre saberá encontrar alguma aproximação verbal com o signo cultural. Por isso, em torno de todo signo ideológico se formam como que círculos crescentes de respostas e ressonâncias verbais (VOLÓCHINOV, 2017, p. 101).

Dessa maneira, por intermédio de uma percepção musical acurada, no qual se nomeia os eventos sonoros através das nomenclaturas propostas pelo estudo de harmonia, torna-se possível uma apreciação musical mais atenta às estruturas composicionais que perfazem determinada música.

Importante frisar que, para além da identificação das construções composicionais, também é necessário se desenvolver uma percepção musical direcionada para a forma como um *performer* interpreta determinada música. Nesse ponto, estar-se-á diante de uma avaliação estilística, no qual se percebe as variadas articulações empregadas como recursos interpretativos na execução de determinada música. Tal forma de escuta auxilia na avaliação dos recursos estilísticos empregados pelo *performer*, se estão de fato em conformidade com o estilo do gênero musical ao qual determinada música pertence.

Esses processos de escuta e avaliação, atrelados aos possíveis saberes oriundos do conhecimento do contexto situacional o qual ocorreu determinada produção musical, saberes esses provenientes do estudo da história da música, torna possível uma apreciação musical atenta que possibilita a aquisição e desenvolvimento de um vocabulário musical.

#### **4. Conclusão**

A partir das reflexões acima propostas, conclui-se que o relacionamento do improvisador para com o música apreciada, deve ser de um sujeito ativo, que através de sua atitude responsiva, busca sempre assimilar as músicas apreciadas em sua completude, através de uma escuta ativa, por intermédio de uma percepção acurada, no qual identifica-se os sons

percebidos, categorizando-os através do uso das nomenclaturas propostas pelo estudo de harmonia, o qual busca sempre utilizar conhecimentos sobre o contexto situacional ao qual determinada música pertence provenientes do estudo de história da música, e utiliza todos esses recursos para interpretar a música ouvida.

Portanto, uma apreciação musical voltada para todas as referidas esferas do enunciado musical ouvido, tanto no que diz respeito às construções composicionais do enunciado musical apreciado e ao estilo, entendido como a forma como determinado intérprete/manipula os elementos sonoros que perfazem a música ouvida, como também, buscando-se sempre as possíveis relações existentes entre as construções composicionais e estilo empregado para com os possíveis conteúdo refratados na música em questão.

### Referências

- BAILEY, Derek. *Improvisation, its nature and practice in music*. England Ashbourne: Da Capo Press, 1993
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: *Questões de Literatura e Estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 13-70
- \_\_\_\_\_. *Os Gêneros Do Discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- CARRASQUEIRA, Antônio Carlos Moraes Dias. *Estudos Criativos para o Desenvolvimento Harmônico do Instrumentista Melódico: Uma contribuição para a formação do músico*. 2011. 194f. Tese de doutorado em música, Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2011.
- PIECADE, Acácio Tadeu de Camargo; BASTOS, Marina Beraldo. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v.XI, 2007.
- SOBRAL, Adail. *Ético e estético: na vida, na arte e na pesquisa em ciências humanas*. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 103-121.
- VEIDEIRA JUNIOR, Mario Rodrigues. *A linguagem do inefável: Música e autonomia estética no romantismo alemão*. São Paulo, 2009. 235f. Tese de doutorado em filosofia, Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2009.
- VOLÓCHINOV, Valentin Nikolaevich. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2017.

### Notas

<sup>1</sup> Esse Círculo foi um grupo do início do século XX surgido na Rússia. No presente artigo utilizou-se das obras de dois integrantes desse grupo: Valentin N. Volóchinov (1895-1936) e Mikhail M. Bakhtin (1885-1975).

<sup>2</sup> Disciplina aqui é entendida tanto como a uma prática regular que não necessariamente está relacionada a aulas em instituições de ensino de música, como também uma matéria de uma grade curricular de um curso musical.

<sup>3</sup> A forma aqui, diz respeito à maneira como o artista manipula um dado material usado para a confecção de uma obra, visando emoldurar um determinado conteúdo, no caso da improvisação musical, esse material são os sons.

<sup>4</sup> O conceito de refração aqui diz respeito à característica dos fenômenos dotados de sentido, (no caso do presente artigo, a música) os quais, segundo Volóchinov, no que tange a realidade, são capazes “de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico e assim por diante” (VOLÓCHINOV, 2017, 93).