

Relações dialógicas na prática educacional e artística: reflexões sobre a peça *Espanca Pandemia para 2 pandeiros*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Educação Musical

Jorge Luiz Schroeder
UNICAMP
schroder@unicamp.br

Maria Carolina Thomé
UNICAMP
mariacarolinathome@gmail.com

Resumo. À luz da filosofia da linguagem bakhtiniana este trabalho apresenta reflexões a respeito de um processo de criação musical em aulas de pandeiro no contexto da pandemia de COVID-19. Apresentamos nossa compreensão das noções de *gênero de discurso* e *enunciado* em Bakhtin a partir de reflexões sobre filosofia da linguagem. A reflexão parte do processo de criação musical à sua constituição como enunciado musical vivo, apresentando relações dialógicas importantes à diluição das dicotomias: aluno vs. professor, objetivo educacional vs. objetivo artístico, oralidade vs. escrita, presença física vs. encontro remoto. Concluímos que a dialogia bakhtiniana é uma fundamentação que pode ampliar a discussão sobre os temas aqui abordados a contribuir diretamente para o pensamento da educação musical.

Palavras-chave. Educação musical, Criação musical, Pandeiro urbano, Dialogia em Bakhtin, Dodicência.

Title. Dialogical Relations in Educational and Artistic Practice: Reflections on the Piece "Espanca Pandemia para 2 pandeiros"

Abstract. In light of Bakhtinian philosophy of language, this paper presents reflections on a musical creation process within pandeiro classes during the COVID-19 pandemic. We articulate our understanding of Bakhtin's notions of speech genre and utterance through reflections on philosophy of language. The reflection spans from the musical creation process to its realization as a living musical utterance, highlighting significant dialogical relations that dissolve dichotomies such as student vs. teacher, educational objective vs. artistic objective, orality vs. writing, and physical presence vs. remote encounter. We conclude that Bakhtinian dialogism provides a foundation that can broaden discussions on the themes addressed here and contribute directly to musical education thought.

Keywords. Musical education, Musical creation, Urban pandeiro, Dialogism in Bakhtin, Co-teaching.

Introdução

Para este trabalho analisaremos de maneira reflexiva uma criação musical provinda e gerada durante aulas de música, especificamente no trabalho de estudo direcionado ao pandeiro. Datada no período de pandemia de COVID-19, “Espanca pandemia: peça para dois pandeiros”,¹ foi concebida durante aulas remotas de pandeiro possíveis pelo uso da ferramenta *Google meeting* conjuntamente a alguns encontros presenciais que puderam acontecer principalmente ao final do processo, conforme as notícias e recomendações dos órgãos responsáveis.

Para deixar mais claro nosso ponto de partida analítico, à luz da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, interpretamos as músicas nesse texto como *enunciados* musicais, considerando que esses se estabelecem como um sistema semiótico homólogo aos outros sistemas de signos (verbais, gestuais, plásticos visuais etc.). Partindo, então, dessa aproximação, entendemos que o enunciado musical (tal qual o enunciado verbal, por exemplo) se origina numa situação enunciativa específica (que também podemos chamar inicialmente de *contexto*) e que, contudo, estabelece uma relação dialógica com outros enunciados passados e presentes aos quais ele de alguma forma responde. Daí a ideia de *dialogia*: uma das noções importantes estabelecida pelo Círculo de Bakhtin a partir da qual os enunciados se encadeiam como elos de uma corrente maior que o Círculo denomina *discursiva*.

As aulas que originaram essa reflexão foram realizadas de março de 2020 a junho de 2021 e tinham como objetivo inicial o estudo do pandeiro “brasileiro” a ser realizado em grupo e presencialmente. Porém em conformidade ao contexto de pandemia adaptamos os encontros ao formato individual, feitos por meio de chamadas de vídeo *on-line*, em um encontro semanal com uma hora de duração. O processo de criação a ser analisado aqui fora realizado junto a um único aluno, adulto, já iniciado à prática musical do pandeiro através de cursos *on-line* assíncronos, nas quais buscava continuidade e aprofundamento. Conforme o evoluir dos encontros passamos a propor uma criação musical no decorrer do segundo semestre de 2020 finalizando em abril de 2021, coletando o registro audiovisual em junho do mesmo ano.

¹Acesso à partitura disponível em:
https://drive.google.com/file/d/1HyApyq0TrLJwpRnL7IETywkg52ngG_J7/view?usp=sharing .

É à particularidade deste material,² que atribuímos a presente discussão, e diante de processos dialógicos observados no processo de criação e execução musical pretendemos expor a partir das ideias de *linguagem*, *fazer musical* e *educação musical*, a compreensão das noções de *gênero de discurso* e *enunciado* em Bakhtin.

Figura 1 – Foto do registro de aula online



Fonte: Acervo pessoal da professora/pesquisadora
(junho/2021)

Gênero do discurso

O gênero de discurso é entendido como um conjunto de formas *relativamente estáveis* de enunciados através do qual determinada linguagem se expressa. Para um processo de educação musical essa compreensão nos coloca na situação de investigar e evidenciar como determinados discursos musicais se comportam. Nos estudos que disponibilizamos a nossos alunos, através de nossas escolhas pedagógicas e didáticas, reiteramos esses discursos musicais, ativando-os nas várias atividades musicais propostas.

Dessa maneira a peça ou obra musical, como a entendemos pela filosofia da linguagem bakhtiniana (como homólogo a um o enunciado verbal), se torna uma unidade comunicativa discursiva, como “elo na cadeia da comunicação discursiva; como réplica do diálogo, [*que*] está vinculada a outras obras” (Bakhtin, 2016, p. 34-35).

A obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e

² Acesso ao material audiovisual disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=amRzb1SOePo>

continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura (Bakhtin, 2016, p. 34).

A partir dessa exposição compreendemos que, posto que uma aula de música se materializa por interações responsivas mediadas pela praticabilidade do estudo, os materiais com os quais interagimos nos processos educacionais mostram a importância na constituição das criações posteriores às suas incorporações.

Como um primeiro ponto podemos considerar as experiências mediadas pelo método de estudo que aluno e professora experienciaram, tais como as dificuldades técnicas, as sonoridades do instrumento, suas combinações, suas possibilidades de expressão. Uma criação musical se torna, portanto, uma representação também dessas escolhas.

O que pretendemos expor inicialmente aqui são alguns “ecos” presentes no processo educativo que resultou numa criação musical (uma unidade na comunicação discursiva musical), com determinações e intencionalidades ora educacionais ora estéticas, que compõem uma unidade discursiva maior, denominada como gênero de discurso musical. Portanto, aqui valerá considerar o processo educacional a partir do qual a peça analisada se originou apontando a ressonância de vários outros enunciados musicais na configuração da obra.

I. Em aspecto amplo, no qual se inserem os instrumentos musicais, o pandeiro especificamente tornou-se, em determinado tempo histórico, um signo musical da manifestação musical popular brasileira. Logo, os estudos voltados ao pandeiro tratam na maior parte das vezes de gêneros de discurso musicais dessa natureza. Ao pandeiro foi atribuída uma representação direta de alguns dos ritmos populares importantes do Brasil.

Apesar de o pandeiro estar inserido como instrumento solista em algumas orquestras brasileiras,³ esta é uma história recente do instrumento. Embora já existam trabalhos e estudos sobre esse assunto específico, este não será o foco deste texto. O que nos interessa aqui é afirmar que, ao buscar ou oferecer uma aula de pandeiro, seria incompatível não dispormos

³Ver o trabalho da Orquestra Ouro Preto e Desvio: Ritmos Brasileiros - Concerto Para Dois Pandeiros e Orquestra. “Um concerto que carrega o legado da música brasileira em seu cerne. Formado por três movimentos tocados de forma contínua, o Concerto foi inteiramente composto pelo Desvio. Permanecendo fiéis aos princípios artísticos que norteiam o trabalho do duo, foi realizada extensa pesquisa para trazer à luz novas sonoridades - utilizando, como exemplo, o raspar das unhas na pele, a vassourinha, o giro das platinelas, entre outras - e desconstruir a forma tradicional de pensar o instrumento. A presença dos ritmos populares é vista na vasta coleção de técnicas e influências extraídas do samba, cavalo-marinho, maracatu nação e afoxé.” (Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=zx8K7btuMH8> . Acesso: 12 de jun. 2024)

dos discursos e gêneros musicais aos quais o instrumento foi socialmente constituído. Logo os gêneros de discurso musicais presentes nas manifestações populares brasileiras podem ser reiterados simplesmente pelo uso do próprio instrumento. Podemos observar isso pelo fato de alguns desses gênero de discurso musicais estarem presentes na maior parte dos métodos de estudo do instrumento (Brasil, 2016; Bub e Sampaio, 2007; Magalhães, 2018; Sampaio, 2005; Sampaio, 2007). E foi assim também no caso específico do processo educacional ao qual nos referimos.

II. Objetivando o fazer musical, realizamos um aprofundamento na prática musical do instrumento, propusemos a construção da linguagem musical primeiramente pela fluência do tocar (falar musicalmente) e, a partir do que sabíamos tocar (falar musicalmente), fomos desenvolvendo a leitura específica do instrumento. O aprimoramento técnico se desenvolveu a partir de desafios combinados à utilização do material/método “Pandeiro brasileiro” de Luiz Roberto Sampaio (volume 2). Neste método são utilizados ritmos populares como, o afoxé, o baião, o *funk* (estadunidense), o maracatu, o samba/choro, e explorações de ritmos binários compostos, assim como samba tocado em 5 e em 7 tempos.

A partir do fluir musicalmente transitamos por diferentes discursos musicais que apresentam ligações íntimas entre si e, assim, os englobamos numa mesma categoria (bakhtiniana) de *gênero de discurso musical da cultura popular brasileira*. Este gênero de discurso musical carrega particularidades a cada enunciado, no contexto de cada ritmo, estes contextos são (genericamente falando) os modos que cada um dos ritmos se manifesta em sua origem social e popular. Pensando esse “modo de fazer”, somando os contextos à configuração rítmica musical, estivemos nesta experiência de ensino diante de três subgêneros discursivos (organizados assim apenas para essa exposição): os discursos oriundos dos *sambas* originados nos festejos e encontros populares, de característica binária simples (choro, baião, samba de coco, partido-alto, frevo, samba canção, samba moderno); discursos oriundos do *candomblé de rua* originários dos blocos afros em cortejos de rua, também de característica rítmica binária simples (afoxé ou ijexá e maracatu de baque virado); e os discursos oriundos diretamente de fundamentos dos *terreiros de candomblé*, que carregam a característica binário composto (jongo e barravento).

Conforme a evolução nos estudos desses discursos musicais/rítmicos fomos adentrando ao repertório instrumental disponível, criando um repertório musical instrumental a partir do estudo das as peças/enunciados musicais: “Pancadaria” e “Chorinho para o

Serginho” de Iê do Pandeiro, “Afoxé” de Luiz Roberto Sampaio e “Dois pandeiros e um partido” de Kaio Sales.

III. A partir da constatação de assimilações importantes no trabalho educacional decidimos nos comunicar com a canção “Velha Morena”, composição de Luiz Tatit, disponível no disco *Padê* de Juçara Marçal e Kiko Dinucci.⁴ Esta versão integra um discurso moderno do samba, discurso também presente na versão original,⁵ gravada por Luiz Tatit e o Grupo Rumo; versão essa que o pandeirista Douglas Alonso transpôs ao pandeiro com muita eficácia para o disco *Padê*, transgredindo o gênero musical sem o perdê-lo de vista.

A partir dessa escolha propusemos por meio da escuta desenvolver nossa percepção musical do instrumento. Realizamos depois de sua transcrição (ora juntos ora individualmente) os ajustes necessários com a ajuda de audições coletivas; escolhemos quais transcrições individuais representavam com mais precisão as articulações e sonoridades ouvidas na gravação; e adaptamos a escrita da partitura à organologia e às articulações técnicas do pandeiro. Cada frase musical do instrumento foi analisada também a partir das relações que estabeleciam com a melodia cantada, assim como na detecção de algumas alusões rítmicas que o pandeiro fazia a outros instrumentos musicais.

Assim como podemos considerar a versão de Juçara Marçal já como uma atitude responsiva à versão de Luiz Tatit e do grupo Rumo da mesma canção, a peça instrumental “Espanca Pandemia” também se liga a essas duas constituindo-se a partir da apropriação significativa de ecos dessas versões anteriores, estabelecendo a possibilidade de novas respostas musicais futuras (tanto artísticas quanto educacionais) a essa nova peça instrumental.

Dessa forma são vários os enunciados musicais aos quais a peça de certo modo acaba respondendo, não somente às correntes discursivas mais amplas do samba e do candomblé, do samba de roda e da música instrumental popular brasileira, mas a peça responde ora diretamente ora indiretamente a todos os enunciados musicais aqui expostos.

Concebendo então, a partir dessa premissa teórica, as peças musicais também como enunciados (ou seja, como “elos” na corrente discursiva musical), as relações que um enunciado (neste caso a peça musical analisada) mantém com outros enunciados estabelecem-se em pelo menos três instâncias: 1- como resposta a enunciados passados e presentes sobre o

⁴Ouvir em <https://www.youtube.com/watch?v=U3687JrQZ0k> . Acesso em: 09 jun. 2024.

⁵Ouvir em <https://www.youtube.com/watch?v=ADdAjFmNuBQ> . Acesso em: 16 mai. 2024.

mesmo *tema*; 2- no seu *endereçamento* a uma audiência, seja ela presente ou presumida, específica ou indeterminada, conhecida ou desconhecida; 3- na expectativa de uma resposta. Segundo a filosofia da linguagem bakhtiniana, tanto o posicionamento em relação aos enunciados passados e presentes aos quais o novo enunciado responde quanto a expectativa de uma resposta futura tornam-se aspectos determinantes desse novo enunciado (aqui leia-se, em termos musicais, as escolhas sonoras, as disposições das frases no tempo musical, variações, sobreposição das vozes etc.).

Mesmo não tendo um *endereçamento* artístico a um público específico e, sim, objetivando inicialmente princípios educacionais, a criação musical “Espanca pandemia” de muitas maneiras também se destinou a ser algo possível de ser compreendida e apreciada artisticamente, transbordando seu objetivo pedagógico. Entendendo dessa maneira que o *endereçamento* dessa criação sofreu ora influência educativa, ora artístico-estética, podemos compreender estes dois campos como determinantes do processo de criação, a partir dos quais, durante as escolhas musicais, os autores (professora e aluno) dialogaram e destinaram a sua ação.

Bakhtin aponta que quanto mais dominamos os gêneros discursivos “maior é a desenvoltura com que empregamos e mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade” (Bakhtin, 2016, p. 41). Ao olharmos para as manifestações musicais percebemos que quanto mais inseridos no contexto constitutivo de determinada manifestação, mais possível é nos comunicamos utilizando a sua linguagem, no caso a linguagem musical. Podemos com isso estabelecer “o nosso livre projeto de discurso” (Bakhtin, 2016, p. 41).

Caberia então, em um contexto de educação musical, compreendermos que quanto mais explorarmos determinado gênero de discurso musical em seu fazer musical, obviamente se este fizer sentido aos envolvidos, possivelmente teremos mais ferramentas que possibilitarão processos de criação coletivizados com nossos alunos, sendo essas ferramentas neste caso específico os recursos disponíveis do próprio fazer educativo. Para esmiuçar um pouco sobre isso entraremos na análise do processo de criação da peça musical.

Processo de criação

Até aqui já tratamos de refletir um pouco sobre as determinantes que envolvem e originam o enunciado musical; e como este pode ser tomado como homólogo aos enunciados de outros sistemas simbólicos, tal qual os verbais. Abordamos agora os enunciados musicais

apontando os “Dois elementos que determinam o texto (aqui leia-se criação musical) como enunciado: *a sua ideia* (intenção) e *a realização* dessa intenção.” (Bakhtin, 2016 p. 73).

Emoldurado nessa proposição, este enunciado musical (“Espanca pandemia: peça para dois pandeiros”) é observado como um pequeno retalho no grande tecido no gênero de discurso musical dos ritmos da cultura popular brasileira. Caberia agora tecermos uma análise sobre os *elementos* desse enunciado, sendo o enunciado “uma totalidade de *sentidos*” (Bakhtin, 2016 p. 99).

Na tentativa de pensar o fazer musical para além da reprodução musical, e a linguagem musical para além da grafia musical, procuramos apreender uma maior amplitude dos aspectos significativos que constituem o enunciado musical analisado. Podemos evidenciar nesse momento que ao tecermos nossos argumentos sobre o enunciado musical a partir do próprio fazer musical (na sua existência material), precisamos ir para além da linguagem específica e técnico-teórica da “tradição” musical: precisamos adentrar no campo da significação.

Ao denunciar as diferenças entre as concepções gramaticais e a concepção discursiva da língua o autor [Bakhtin] expõe um equívoco frequentemente também encontrado nas teorias musicais: a tentativa de decompor a língua, assim como a música, em unidades mínimas de sentido com as quais seria possível compreender todo o processo complexo de constituição que envolve a língua falada e a música tocada. Assim como Bakhtin adverte que as unidades gramaticais da língua, notadamente a palavra e a oração, não dão conta dos sentidos da língua concreta em ação, afirmo que as unidades teóricas da música também não dão conta dos sentidos musicais da música concreta (essas unidades da música podem variar entre a nota, a célula, o motivo, o tema, a frase e, em casos mais raros, o período). Segundo o autor, a unidade discursiva da língua em funcionamento é o enunciado (Schroeder, 2006, p. 59).

Dessa forma exporemos aqui o que foi encontrado neste exercício analítico sobre o enunciado musical, que não objetivou esgotar as possibilidades de análise, mas que destinou-se a contribuir de alguma maneira para a reflexão sobre caminhos e processos no exercício da produção de pensamento musical diante do fazer educacional.

Diante dos apontamentos anteriores importantes para a compreensão do que se segue, iniciaremos a apresentação do processo de criação.

Estimulados pelo bom andamento das práticas das peças instrumentais, despertados pela curiosidade do fazer e da proposição de criar, professora e aluno se dispuseram a olhar o caminho trilhado até então e partir dos elementos musicais que mais os interessavam.

Organizariam a partir disso uma composição musical para dois pandeiros que eles tocariam juntos.

A começar foram tecendo elementos como, mesclar combinações de uma peça e outra; alusões a trechos estudados de ritmos mais complexos, os quais com o trabalho conseguiram assimilar e encontraram sentido musical interessante, como no caso do estudo de polirritmia em sobreposição de vozes rítmicas; sobreposição de “levadas” diferentes de um mesmo ritmo, etc.

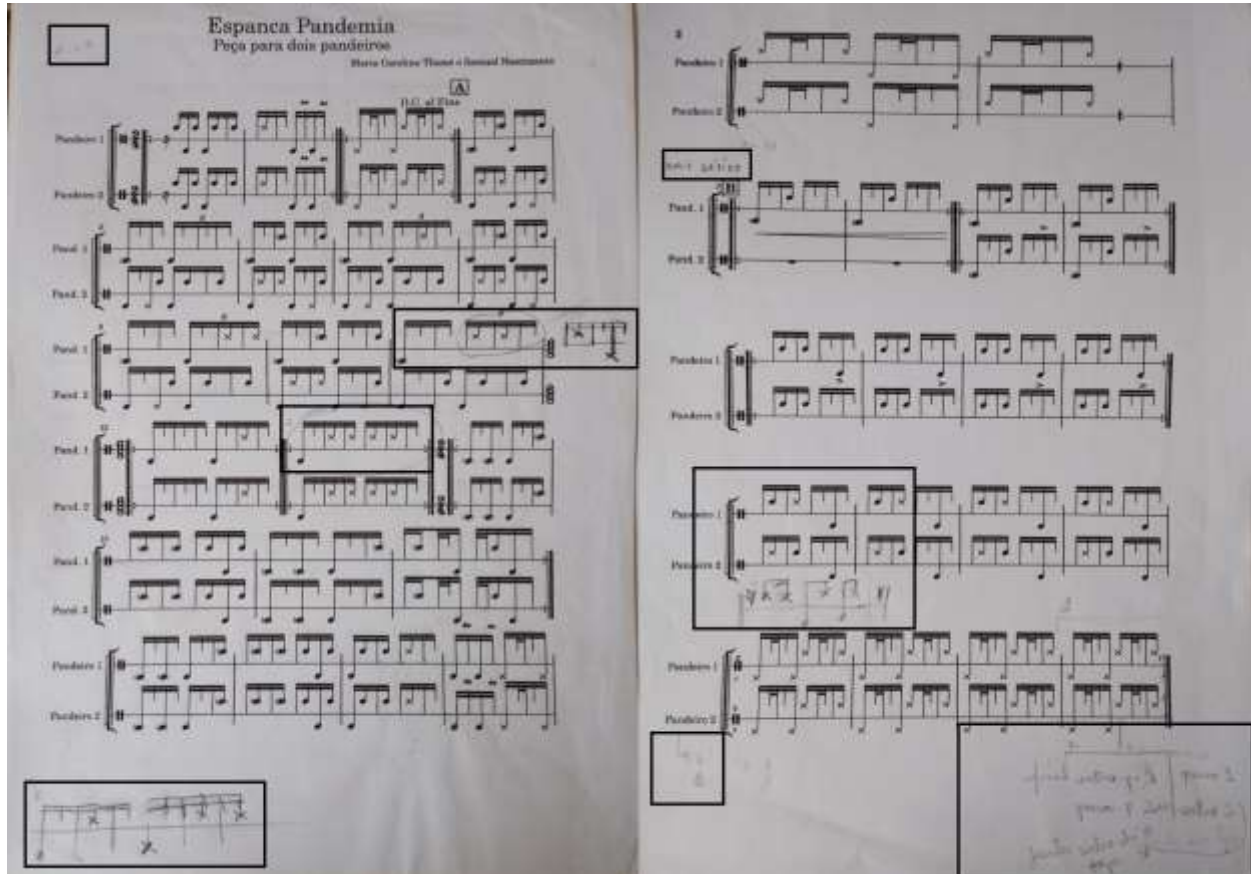
Durante as aulas *on-line* as experimentações das frases escolhidas se davam da seguinte forma: no uso da ferramenta que realizavam a chamada de vídeo não era possível se ouvirem simultaneamente, esta tentativa provocava *delay* e nada era compreendido. Como já era o costume das aulas, e também como foi possível e se deu durante a criação, a cada momento de execução musical um deles fechava a saída do microfone e, assim, tocavam conjuntamente cada um a sua voz. Utilizando desse artifício só era possível que uma das pessoas ouvisse as duas vozes soando juntas, e com isso repetiam o processo de forma a trocar quem estava ouvindo o conjunto das vozes. Dessa forma, dialogavam sobre o que sentiam na escuta e sobre as ideias que surgiam através dela, assim como também aconteceu nos momentos anteriores nos quais se encarregavam da exploração dos ritmos e de estudos das peças instrumentais. Nessa proposta de experimentação e troca contínua, criou-se ali um diálogo afinado mediado pelo interesse musical. Mencionando suas respectivas impressões sobre como enxergavam as transições musicais de determinadas peças, como percebiam as convenções de outras, e o que as alterações de dinâmicas e andamentos provocavam, neste diálogo foram então criando suas próprias “ferramentas composicionais” que traçaram o fazer coletivo.

No início de 2021, já com a primeira dose da vacinação circulando e a humanidade científica apresentando entendimento no funcionamento do coronavírus, as aulas individuais puderam tornar-se novamente encontros presenciais ainda que respeitando muitos cuidados. Esta primeira abertura possibilitou viver a escuta conjunta da peça “Espanca pandemia”, propiciando assim outras experiências sobre a criação musical e readaptando a peça quando assim achavam necessário.

Em uma das versões escrita por eles e digitalizada pela professora, podemos encontrar algumas propostas de alteração que o aluno realizou em seu estudo individual em sua casa, que levou até a aula para serem exploradas, na criação na imagem abaixo escrita a mão os trechos musicais correspondentes. Nesse documento também encontramos as escolhas

conjuntas realizadas naquela ocasião como a definição do andamento da peça, e a escolha da finalização, estas anotadas no documento escrita a mão pela professora.

Figura 2 – Foto da partitura que registra parte do processo de criação.



Fonte: Acervo pessoal da professora/pesquisadora (junho/2024)

Após um período de encontros presenciais onde podiam finalmente ouvir juntos as composições das vozes, algumas outras alterações foram sendo experimentadas e adicionadas à criação musical. Tendo esse material pronto e na ponta dos dedos (para o pandeiro isso é fundamental) estavam preparados para “mostrar ao mundo”, mas em pandemia pouco podia-se sonhar sobre a realidade, por menor que fosse esse “mundo” os encontros e apresentações presenciais ainda não eram adequados e seguros.

Quando os encontros presenciais aconteceram, as aulas se davam dentro de um espaço coletivo artístico de trabalhadores da música (Coletivo Espaço Nave), na cidade de Londrina-PR. Ali reuniam-se várias equipes de trabalho e uma delas, que cuidava da captação de audiovisual, “morava” na sala ao lado.

A análise que segue trará aspectos desse enunciado musical (no formato audiovisual), registrado por essas pessoas (Estúdio Toqô) que proporcionaram ferramentas para a colheita desse fazer musical com o mesmo entusiasmo que seus criadores.

Enunciado musical (vivo)

Vamos à descrição sucinta do registro audiovisual da peça analisada.

O vídeo é apresentado com um texto inicial. Em letras brancas sobre o fundo preto temos “Estudo de Pandeiro Brasileiro Processo de Criação Coletiva”; segue no próximo quadro sobre o mesmo fundo e letra “Espanca Pandemia: Maria Thomé e Samuel Nascimento”. Duas pessoas em pé tomam a cena, elas utilizam máscaras antibacterianas em seu rosto, e sorrisos são vistos em seus olhos. O próximo quadro um movimento corporal se inicia e o pandeiro ganha o foco da câmera. Por meio do olhar, movimento corporal e do gesto da respiração os intérpretes iniciam a execução musical.

O olhar entre musicistas que anteriormente sorria ganha concentração, a peça é iniciada aos dez segundos do vídeo. A introdução é tocada em uníssono pelas duas vozes dos pandeiros, marcada pela repetição e pela mudança do foco da câmera.

As vozes se separam na sequência e o samba se afirma. Uma voz assume a execução do samba e brinca de inserir nele quiálteras sextinadas. A segunda voz carrega a levada típica de um atabaque do samba de roda, ambas soam simultâneas e em complementariedade. Na mudança rítmica dada na sequência, transitam a uma exploração de um ritmo binário composto, ali podemos identificar uma primeira modificação do movimento corporal dos intérpretes, percebendo que em ambos os ritmos (no binário do samba e no binário composto) há um fruir musical e corporal diferente.

A seguir quando as vozes se encontram articulando uma clave musical (2+2+3) executando conjuntamente quebras rítmicas da clave ao final da frase, há novamente uma nova modificação na movimentação corporal dos executantes.

Mesmo se não soubéssemos nada a respeito da posição social desempenhada pelas pessoas em questão (da condição se serem professora e aluno), ao diagnosticarmos as sincronidades corporais e musicais, poderíamos tecer algumas reflexões a respeito dos aspectos qualitativos presentes nas inter-relações entre musicistas, instrumento e a peça musical. Porém não é o caso aqui. É plenamente constatado que estamos diante de uma relação desse âmbito e sabemos que são muitas as possibilidades relacionais entre professora e aluno.

Para elucidar esse caso específico como um elemento marcante da análise musical, emprestaremos o conceito de *dodiscência*,⁶ de Paulo Freire (2011) pois constatamos essa dimensão sincrônica observada na execução musical na qual ambos expressam um estilo interpretativo não só semelhante, mas atuam em ressonância numa execução musical horizontal. A isso atribuiremos este sentido: o da *dodiscência*.

Em aspecto amplo o pandeiro urbano (essa forma de tocar na qual os executantes mais se expressam) já se constitui num estilo geral do fazer musical do instrumento. O que nossa breve análise aponta é a presença de uma mudança corporal significativa, principalmente na convergência da gestualidade, no caso de ambos os executantes. A cada novo ritmo tocado pelos instrumentistas foi possível identificar essa relação combinada na movimentação expressiva, e isso não encontramos nos manuais e métodos da técnica instrumental. Posto que estamos diante de um enunciado musical advindo de um processo educacional, este acontecimento novamente nos parece muito pertinente. Citando as palavras de Freire (2011, p.19) “Esta é uma das significativas vantagens dos seres humanos — a de se terem tornado capazes de ir mais além de seus condicionantes”.

Além disto também pudemos verificar a presença de diferentes discursos musicais apresentados numa dinâmica sonora e corporal sem que, como gênero musical específico, houvesse desvios ou rompimentos nessa espécie de diálogo entre os musicistas interno ao enunciado, preservando a unidade temática, atribuindo sentido ao enunciado.

O que o texto apresenta nesse momento é esse diálogo polifônico entre interlocutores,⁷ gestual, sonoro, plástico. Quem aqui terá a certeza em responder, quanto a simbiose *dodiscênte*, quem copia quem?

Foi assim, socialmente aprendendo, que ao longo dos tempos mulheres e homens perceberam que era possível — depois, preciso — trabalhar maneiras, caminhos, métodos de ensinar. Aprender precedeu ensinar ou, em outras palavras, ensinar se diluía na experiência realmente fundante de aprender. (...) Quando vivemos a autenticidade exigida pela prática de ensinaraprender, participamos de uma experiência total, diretiva, política, ideológica, gnosiológica,

⁶ O conceito freireano de *dodiscência* diz respeito a necessária articulação entre a dimensão docente e discente. A célebre “quem forma se forma e reformula ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado” (Freire, 2011 p.17). Nas palavras do autor: “Ensinar, aprender e pesquisar lidam com esses dois momentos do ciclo gnosiológico: o em que se ensina e se aprende o conhecimento já existente e o em que se trabalha a produção do conhecimento ainda não existente. A “*dodiscência*” – docência-discência – e a pesquisa, indicotomizáveis, são assim práticas requeridas por esses momentos do ciclo gnosiológico” (Freire, 2011, p. 20,21).

⁷ Que em Bakhtin, na tradução de Paulo Bezerra, se denomina como *heterodiscurso* (Bezerra, 2015, p.11-12).

pedagógica, estética e ética, em que a boniteza deve achar-se de mãos dadas com a decência e com a seriedade (FREIRE 2011, p.18).

Considerações finais

Esperamos ter evidenciado algo neste texto que possa contribuir para análises posteriores mais aprofundadas, demonstrando a filosofia da linguagem bakhtiniana como uma fundamentação pertinente à produção do pensamento musical, do fazer musical para a educação musical.

O texto teve a intenção de ampliar um pouco mais os horizontes da educação musical a partir de uma análise musical e processual, e gostaríamos que este fosse um convite a pensarmos onde está o fazer artístico em nossas escolhas e procedimentos educacionais, assim como confirmar para outros educadores musicais a consideração de que nas aulas podem ocorrer sim processos artísticos interessantes. Também gostaríamos de considerar que mesmo em situação de pandemia, professora e aluno estavam seguros e imersos em um contexto material que garantiu que este trabalho pudesse acontecer.

Educacionalmente este enunciado responde (evidenciando o sentido dessa análise) dialeticamente ao pensamento cartesiano, conservador, anestesiador, racionalista, binário, que pode saltar às nossas escolhas pedagógicas sem tomarmos muita ciência, advindas de nossa formação tradicionalista em educação musical que ainda prevê, muitas vezes, um currículo distante de uma linguagem musical mais abrangente. Esta é uma resposta àquelas ações musicais que mesmo indiretamente acabam por retirar das aulas de música o sentido musical, que faz com que o amor que nutríamos e vinculávamos à experiência musical, antes de iniciarmos um estudo musical mais formal, padeça.

A isso endereçamos nossos esforços: para propor ações no campo educacional, artístico e científico que estimulem ainda mais a ampliação do pensamento e do acesso às mais diversas manifestações musicais.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.

BEZERRA, Paulo. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance 1: a estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.

BUB, Victor C.; SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce. **Pandeiro brasileiro**: volume 1. São Paulo: DPX Editorial, 2007.

BRASIL, Nando. **Pandeiro**: Técnicas, groove e conceitos. São Paulo: Irmãos Vitale S.A Indústria e Comercio, 2006.

ESPANCA PANDEMIA: peça para dois pandeiros. Maria Carolina Thomé e Samuel Nascimento. Londrina: Youtube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=amRzb1SOePo> . Acesso em 24 jun. 2024.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa / Paulo Freire, São Paulo, Paz e Terra, 2011.

MAGALHÃES, Clarice. **Técnicas e levadas para pandeiro brasileiro**. Rio de Janeiro: Selo Multifoco, 2018.

SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce. **Estudos e Peças para pandeiro brasileiro**. Florianópolis: Bernuncia, 2005.

SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce. **Pandeiro brasileiro**: volume 2 - afoxé, baião, coco funk. Florianópolis: Bernuncia, 2007.

SCHROEDER, Jorge Luiz. **Corporalidade musical**: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento. Tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas - SP, 2006.

THOME, Maria C.; NASCIMENTO, Samuel. *Espanca pandemia*: peça para dois pandeiros, música instrumental popular brasileira. 2021. 2 p. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1HyApyq0TrLJwpRnL7IETywkG52ngG_J7/view . Acesso em: 24 jun. 2024.