

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança

Realizações

PICC

FEFD

UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

DIÁLOGOS DIFÍCEIS: ALGUMAS QUESTÕES SOBRE A PESQUISA EM MÚSICA E DANÇA

Jorge Luiz Schroeder (UNICAMP) ⁱ

RESUMO: Este texto resume minha fala no debate do evento para o qual fui gentilmente convidado. Por ter sido redigido depois do evento, tive a oportunidade de enfatizar no texto alguns assuntos pelas quais passei de forma superficial na minha fala, mas que despertaram o interesse da plateia. Interesse demonstrado pelas questões que me foram feitas após minha exposição. Por esta razão resolvi enfatizar as minhas fontes teóricas e metodológicas para esclarecer melhor quais caminhos tenho seguido, ainda que de forma descontínua, nas pesquisas sobre a música na dança.

PALAVRAS-CHAVE: Música. Dança. Filosofia dialógica.

DIFFICULT DIALOGUES: SOME QUESTIONS ABOUT MUSIC AND DANCE RESEARCH

ABSTRACT: This text summarizes my speech in the debate of the event to which I was kindly invited. Because it was written after the event, I had the opportunity to emphasize in the text some of the issues that I went through superficially in my speech, but which aroused the interest of the audience. Interest demonstrated by the questions that were asked to me after my presentation. For this reason, I decided to emphasize my theoretical and methodological sources in order to better clarify which paths I have been following, even if in a discontinuous way, in my research on music in dance.

KEYWORDS: Music. Dance. Dialogic Philosophy.

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança

Realizações

PICC

FEFD

UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

Palavras iniciais

Este texto foi finalizado após a realização de uma mesa de discussões para a qual fui convidado¹. Por esta razão resolvi aqui modificar um pouco o assunto de minha fala na mesa – que teve como foco principal minha trajetória no campo da dança – por considerar importantes algumas das dúvidas que me foram expostas durante o período final de questões da plateia. Muitas das questões colocadas diziam respeito, direta ou indiretamente, às possibilidades de pesquisas sobre esse assunto, no meu entender, tão complexo, e ao mesmo tempo tão volátil, que são as relações entre música e dança. Por isso me dispus aqui a aprofundar um pouco mais algumas premissas teóricas e metodológicas que considero promissoras, sem nenhuma pretensão de esgotar o assunto ou mesmo de propor essa via como a única: ela é apenas mais uma opção possível.

Primeiramente, tal como o fiz na mesa, enfatizo que minha trajetória no campo da dança, particularmente no campo da pesquisa sobre música e dança, foi e ainda é bastante irregular. As oportunidades para o aprofundamento do conhecimento sobre a música na dança aparecem e desaparecem com a mesma facilidade no meu trajeto acadêmico, tornando difícil a continuidade dos meus interesses nesse campo. Por isso meus textos sobre o assunto se assemelham mais a uma colcha de retalhos do que a um desenvolvimento linear e constante. Uma metáfora que gosto de utilizar para descrever minhas pesquisas sobre música e dança é a de Zygmunt Bauman. Ao se referir às impossibilidades das vanguardas artísticas ele compara:

Podemos visualizar a diferença como a existente entre a da energia concentrada de um rio poderoso [...] e a energia dispersa de um campo minado, em que de quando em quando, aqui e ali, se dão explosões, mas ninguém pode dizer com certeza quando e onde a próxima mina explodirá (BAUMAN, 1998, p. 122).

¹Mesa intitulada Música e Dança: encontros e desafios, realizada no dia 19 de agosto de 2019 com a participação do Prof. Dr. Cesar Lignelli (da UNB) e tendo a mediação do músico de dança Diego Amaral.

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança

Realizações

PICC

FEFD

UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

Minhas pesquisas, ou melhor, as chances de realização de minhas pesquisas sobre música e dança se dão tal qual um campo minado: nem mesmo eu sei ao certo onde a próxima “mina” de oportunidades irá “estourar”.

Mesmo assim, com o passar dos anos, posso me aventurar a juntar esses fragmentos e elaborar com eles uma espécie de pequeno acervo de conhecimento, ainda que incompleto, que orienta minhas indagações sobre a música na dança. E é a esse acervo que vou me referir na continuidade deste texto, esperando contribuir de alguma forma para essa dimensão importante do conhecimento artístico.

Problemas com a abordagem técnica

Numa primeira abordagem do tema, visto que há um vínculo evidente entre minhas tentativas de pesquisa e a busca de uma fundamentação teórica consistente para sustentá-las, enveredei pela aproximação técnico-teórica entre elementos musicais e elementos da dança.

A experiência prática tocando em aulas de dança me iludia com o equívoco da “evidência” do material musical. O mergulho no campo musical (certamente tanto quanto o mergulho no campo da dança) pode fazer esquecer o longo e intenso processo de apropriação dos sentidos musicais pelos quais passamos. Foi o meu caso. Para tornar “natural”² a minha própria expressão musical foram necessárias décadas de imersão, tanto instrumental quanto teórica e auditiva, nas mais diversas redes discursivas da música.

² Coloco o termo *natural* entre aspas porque assumo a posição de Pierre Bourdieu ao diferenciar a “necessidade cultural” das “necessidades básicas”: “O que é raro não são os objetos, mas a propensão em consumi-los, ou seja, a ‘necessidade cultural’ que, diferentemente das ‘necessidades básicas’, é produto de educação” (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 69). Nesse sentido a “natureza” musical (necessidade da música, habilidades musicais) é sempre adquirida.

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança

Realização

FEFD
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA

FEFD

UFG
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Ao camuflar (de certa forma “esquecer”) este árduo processo de inculcação musical, minha compreensão atribuía à própria música seu significado e seu valor. Em outras palavras, no início do trabalho com a dança me soava estranho que bailarinas não observassem a “obviedade” que eu próprio observava nas músicas.

Pulsos regulares e irregulares, motivos, temas, articulações, harmonizações, relações melódicas, timbrísticas, texturas sonoras, encadeamento de eventos etc., soavam tão familiares que tentava empreender aproximações entre esses elementos musicais e possíveis correspondências com elementos da dança (tais como movimento, gesto, força, energia, direções, organização do espaço, tônus, frases etc.), para mim recentemente conhecidos.

Apenas com o estudo dos sistemas de signos – particularmente sobre as noções de enunciado e gêneros de discurso – propostos pelo Círculo de Bakhtin é que pude perceber a ingenuidade desse caminho investigativo, e o beco sem saída para o qual ele levava. Isto porque ficou mais claro para mim a já imensa pluralidade de sentidos dos signos artísticos que tornam impossível aquela “evidência” musical que eu tanto reverenciava. Aprofundemos um pouco mais essa concepção.

A proposta enunciativa do Círculo de Bakhtin

Os pensadores do Círculo de Bakhtin (especialmente Bakhtin, Volóchinov e Medviédev) propõem uma concepção dos sistemas de signos (que eles denominam de “sistemas ideológicos”³) que de certa forma invertem a direção da compreensão do senso comum sobre o conhecimento, que considera-o como uma construção que vai das partes para o todo. Para o Círculo, a compreensão dos signos se dá sempre do

³ Ver, por exemplo, Volóchinov (2017, p. 91-102) e Medviédev (2012, p. 43-58). Para uma compreensão mais profunda sobre a questão da ideologia no Círculo de Bakhtin ver Costa (2017).

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança

Realização

PICC

FEFD

UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

todo para as partes, ou seja, a partir de uma unidade de sentido mais ampla, totalizante, que eles denominam de “enunciado”.

Assim, embora seja uma citação um pouco longa, vejamos como Bakhtin expõe esse fenômeno da compreensão, exemplificando-o na linguagem verbal:

Porque se pode pensar que quando escolhemos as palavras para o enunciado é como se nos guiássemos pelo tom emocional próprio de uma palavra isolada: selecionamos aquelas que pelo tom correspondem à expressão do nosso enunciado e rejeitamos as outras (BAKHTIN, 2016, p. 50).

E, apesar de tudo, isso não é assim. Estamos diante de uma aberração já conhecida. Quando escolhemos as palavras, partimos do conjunto projetado do enunciado e esse conjunto que projetamos e criamos é sempre expressivo e é ele que irradia a sua expressão (ou melhor, a nossa expressão) a cada palavra que escolhemos; por assim dizer, contagia a palavra com a expressão do conjunto (BAKHTIN, 2016, p.51).

Para Bakhtin as palavras (elementos gramaticais) não possuem por si mesmas “um tom emocional”, “um colorido emocional”, “um elemento axiológico” ou “uma auréola estilística”. Ao contrário, essas características emergem do “tom emocional” já estabelecido pela totalidade do enunciado.

Como as reflexões do Círculo, embora se dirijam mais frequentemente à linguagem verbal, dizem respeito a todos os sistemas de signos, tais como a música ou a dança, pude constatar os motivos pelos quais as minhas investidas na aproximação de “elementos” das artes nunca poderiam funcionar: um mesmo elemento musical inserido num outro enunciado adquire outro sentido. E esse elemento pode ser tanto uma célula melódica ou rítmica quanto um movimento corporal. Mas há outras razões para esse fracasso inicial.

Os sentidos dos enunciados, sejam musicais ou coreográficos, não se limitam somente ao material musical ou coreográfico empregado (no próprio enunciado), mas incluem a situação enunciativa (a dimensão tempo-espço) e as próprias pessoas que enunciam (a posição social de quem fala, toca ou dança), tanto quanto as pessoas participantes da situação. No caso da linguagem verbal Volóchinov chama essa

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança

Realização

PICC

FEFD

UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

situação de “contexto extraverbal”, e explica que ele é composto por pelo menos três aspectos:

1) um horizonte espacial compartilhado por ambos os falantes [do exemplo citado pelo autor no livro]; 2) o conhecimento e a compreensão comum da situação, igualmente compartilhado pelos dois, e, finalmente, 3) a valoração compartilhada pelos dois, desta situação (VOLÓCHINOV, 2011, p. 156).

Explicando melhor, essa teoria leva em conta o que eles chamam de “eixo semântico-axiológico” (eixo de sentido e valoração) que cada participante coloca em funcionamento na compreensão de um enunciado qualquer. Para que haja compreensão, no caso das artes presenciais como a dança e a música, é preciso compartilhar um “horizonte espacial”, ou seja, estar no mesmo local geográfico; também é preciso uma compreensão comum da situação, ou seja, que os participantes sejam membros de uma mesma comunidade semântica – eixo semântico (em outros termos: falem uma mesma língua ou possuam referenciais próximos); e, finalmente, que valorizem de uma mesma forma aquilo que está sendo enunciado – eixo axiológico (em outros termos: atribuam um valor mais ou menos equivalente àquilo que está sendo partilhado).

Mas ainda não é só isso!

Mesmo que os participantes comunguem com todas essas dimensões da situação de interação não há garantia de compreensão “exata” daquilo que foi enunciado. Isto porque o signo (o enunciado) é sempre plural, aberto, e por isso precisa ser interpretado. O signo remete sempre a uma outra realidade que não ele próprio⁴. E aqui entramos numa outra distinção importante dos nossos autores: a diferença entre signo e sinal.

Volóchinov nos esclarece sobre essa diferença:

⁴ “O signo não é somente uma parte da realidade, mas também reflete e refrata uma outra realidade, sendo por isso mesmo capaz de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico e assim por diante” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 93). Por essa característica do signo, refratar outras realidades, é que ele se mostra plural, polissêmico.

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança

Realizações

EPICC

FEFD

UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

De modo algum o processo de compreensão deve ser confundido com o processo de reconhecimento. Eles são profundamente diferentes. Apenas um signo pode ser compreendido, já o sinal é reconhecido (VOLÓCHINOV, 2017, p. 178).

No campo das artes nós lidamos sempre com signos, não com sinais. Nossos enunciados nunca propõem uma compreensão fixa, como num sinal de trânsito, por exemplo. E isso complica bastante (poderia dizer: impossibilita) o trabalho de pesquisa com a aproximação de “elementos” da música e da dança. Por esta razão parti para a investigação de uma dimensão maior, enunciativo-discursiva, das artes, procurando não mais a aproximação entre os significados dos diversos elementos, mas o modo como se configuram os específicos gêneros de discurso em cada uma das áreas.

Melhor ainda, parti para a investigação das possibilidades dialógicas dos encontros entre música e dança.

A proposta dialógica do Círculo de Bakhtin

A dialogia bakhtiniana é uma noção bastante complexa e, tal como a ideia de enunciado mencionada acima, será superficial e rapidamente exposta aqui apenas para sustentar minha argumentação.

A noção da dialogia parte do diálogo comum face a face mas o transporta para muito além das interlocuções cotidianas – chega até mesmo às culturas. Para uma explanação mais resumida busco a ajuda de Carlos Alberto Faraco, quando enumera três dos aspectos principais da dialogicidade:

- a) todo dizer não pode deixar de se orientar para o “já dito”. Nesse sentido, todo enunciado é uma réplica, ou seja, não se constitui do nada, não se constitui fora daquilo que chamamos hoje de memória discursiva;
- b) todo dizer é orientado para a resposta. Nesse sentido, todo enunciado espera uma réplica e – mais – não pode esquivar-se à influência profunda da resposta antecipada. [...]
- c) todo dizer é internamente dialogizado: é heterogêneo, é uma articulação de múltiplas vozes sociais (no sentido em que hoje dizemos ser todo discurso

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança

Realizações

PICC

FEFD

UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

heterogeneamente constituído), é o ponto de encontro e confronto dessas múltiplas vozes (FARACO, 2009, p. 59-60).

Explorando essas características na música e na dança temos que: 1) toda música e toda dança é uma “resposta” (uma *orientação*, como diz Faraco) a outras músicas e danças (mas também a outros enunciados de outras linguagens, tais como a um livro, a um filme, a um poema, a uma situação política, religiosa etc.); 2) toda música e toda dança prevê, e até antecipa, uma “resposta”, seja de seus pares com outras danças e músicas, seja do público, seja da crítica etc.; 3) toda música e toda dança é já uma espécie de trama de várias outras músicas e danças que a constitui, ou seja, cada enunciado carrega ecos de vários outros. Portanto a dimensão dialógica não habita somente o espaço entre enunciador e interlocutor (aquele que pronuncia e aquele que vai compreender/responder, tal qual o diálogo face a face) mas também a própria constituição interna do enunciado. Há vários micro-diálogos camuflados, disfarçados, não tão evidentes, nas entranhas de uma única enunciação. Nos nossos termos: nas músicas, na sua constituição interna, já acontecem vários desses micro-diálogos (nem sempre facilmente detectáveis) entre os inúmeros ecos ou ressonâncias de outras várias músicas, assim como nas constituições internas das danças.

É nessa dimensão discursiva que venho trabalhado há um certo tempo.

Embora seja, a meu ver, um caminho muito promissor para pesquisas, esse fundamento teórico expõe também a enorme complexidade das interações entre músicas e danças, musicistas e bailarinas. Vou tentar, a seguir, enumerar algumas delas.

Os diálogos difíceis entre música e dança

A partir da assunção dos fundamentos teóricos do Círculo de Bakhtin fui aos poucos constatando a enorme dificuldade que teria que enfrentar nas pesquisas sobre

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança

Realização

PICC

FEFD

UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

música e dança. Levando em conta a inconstância das minhas investidas nessa área resolvi, então, fragmentar o grande assunto em áreas menores que me permitissem refletir sobre questões pontuais num tempo menor de imersão; contudo, tentando não perder o “fio da meada” da questão maior: como funcionam músicas e danças quando associadas.

Os primeiros itens fracionados foram enumerados num texto específico (OLIVEIRA; SCHROEDER, 2016, p. 126) que aqui relembro com outras palavras: 1) buscar uma forma de abordagem analítica unificada para música e dança; 2) o estudo sobre as ações colaborativas de musicistas e bailarinas; 3) o estudo sobre os papéis educacionais da música no mundo da dança; 4) as condições do trabalho dos musicistas nas aulas de dança.

Posso dizer que o primeiro item, pelo qual enveredei na dissertação de mestrado (SCHROEDER, 2000), já está sendo amplamente desenvolvido por outras pesquisadoras e pesquisadores, que resultam na proposta da coreomusicologia⁵ – embora na dissertação tenha enfatizado o uso da análise para a formação musical das bailarinas e bailarinos. Sobre o segundo item, de cunho mais sociológico, chegamos a elaborar uma pesquisa inicial (SCHROEDER, 2014 e OLIVEIRA; SCHROEDER, 2016) que, no entanto, precisa ser aprofundada. Sobre o terceiro item, este na verdade sempre foi o pano de fundo de todas as minhas preocupações desde a dissertação de mestrado: as formas de constituição do conhecimento e de seu trajeto na sociedade, seja na educação, nas manifestações artísticas, no cotidiano. E finalmente sobre o quarto item, elaboramos alguns textos também iniciais que também merecem um maior aprofundamento (OLIVEIRA; SCHROEDER, 2017 e OLIVEIRA; SCHROEDER, 2018).

⁵Para um aprofundamento maior ver, dentre outros, Damsholt (1999) e Jordan (2012). Aqui no Brasil temos o trabalho de Tatiana Ribeiro (2018) que inicia uma trajetória de pesquisa nesse campo bastante promissora (da qual pude extrair as referências acima).

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança

Realização

PICC

FEFD

UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

A passagem de um assunto pontual para outro, dentro do campo da música para dança, se deu, por um lado, quase como uma estratégia do processo de aprofundamento teórico que empreendi no campo da teoria enunciativo-discursiva; e, por outro, como tática para contornar a crescente pressão por produção acadêmica rápida (e, como consequência, quase sempre superficial) a que temos que nos submeter como pesquisadores⁶. Evidente que o fracionamento tático desses pontos de interesse sobre o mesmo assunto indica, primeiramente, a grande quantidade de forças determinantes que atuam sobre uma manifestação musico-coreográfica, o que exige uma abordagem teórica que dê conta desse fenômeno (no meu caso, as propostas do materialismo histórico-dialético dirigido aos sistemas de signos pelo Círculo de Bakhtin); e, em segundo lugar, indica o intenso dinamismo através dos quais os eventos musico-coreográficos ocorrem, exigindo uma abordagem que leve em conta a condição eventual, única e irrepetível sob o ponto de vista dos sentidos, dos fenômenos (condição também satisfeita pela teoria enunciativo-dialógica do Círculo).

A partir de agora tentarei expor algumas das questões que considero fundamentais nos meus empreendimentos investigativos sobre a música na dança e que, embora ainda em formulação, já são possíveis de explicitar com um pouco mais de detalhamento. E a primeira delas é a concepção das artes como sistemas de signos.

Música e dança como sistemas de signos

A primeira noção necessária para explicitarmos a condição de “sistema” é a noção de “signo”. Como uma das primeiras características importantes do signo é que

⁶Para um aprofundamento sobre esse assunto ver Chauí (2001), Rampinelli; Ouriques (2017) e Bianchetti; Squissardi (2009).

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança

Realizações

PICC

FEFD

UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

ele “não é somente uma parte da realidade, mas também reflete e refrata uma outra realidade” (VOLÓCHINOV, 2017, p.93). Ou seja, “signo” é algo concreto, tal qual um corpo físico, um objeto (também um som, um gesto), mas ao mesmo tempo ele remete à uma “outra realidade que se encontra fora dos seus limites” (Ibid., p.91). Então, diferente de outros objetos ou corpos concretos, o signo remete a outro referente para além de sua constituição concreta. É a essa remissão que o Círculo chama de significação e sentido: a significação como algo mais estável (como o significado dicionarizado das palavras da língua, por exemplo) e o sentido como algo mais instável, derivado da situação única e irrepitível que tomamos contato com o signo.

Cada campo de atividades sociais acaba por organizar seus próprios sistemas de signos. Como diz Volóchinov, “cada campo da criação ideológica possui seu próprio modo de se orientar na realidade, e a refrata a seu modo” (Ibid., p. 94).

E aqui nos envolvemos com a segunda noção necessária para nossa explanação, a noção de “refração”. Sem poder me alongar muito nessa questão, a refração foi uma forma que o Círculo encontrou de se contrapor à ideia formulada por Lênin, comumente compreendida equivocadamente, da “reflexão” da realidade. Tendo como base a filosofia marxista, Lênin propôs a ideia de “reflexão” como uma forma de aproximação da realidade pelo pensamento humano, uma forma de apropriação na natureza. Contudo, a metáfora do “reflexo” remete quase que imediatamente ao reflexo especular que, de alguma forma, acaba por confundir a “internalização” da realidade com apenas sua “reprodução exata”⁷. Embora não tenham abandonado totalmente a ideia do “reflexo”, o Círculo adotou a noção de “refração” como uma forma de evitar a confusão.

Novamente com a ajuda de Carlos Alberto Faraco temos que:

Com os signos podemos apontar para uma realidade que lhes é externa (para a materialidade do mundo), mas o fazemos sempre de modo refratado. E *refratar* significa, aqui, que com nossos signos nós não somente

⁷A discussão sobre a reflexão em Lênin está em boa parte no seus Cadernos Filosóficos (LÊNIN, 2018).

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança

Realizações

PICC

FEFD

UFG
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

descrevemos o mundo, mas construímos [...] diversas interpretações (*refrações*) desse mundo (FARACO, 2009, p. 50-51).

Agora podemos voltar para a citação já exposta de Volóchinov, agora de forma integral:

O signo não é somente uma parte da realidade, mas também reflete e refrata uma outra realidade, sendo por isso mesmo capaz de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico e assim por diante. As categorias de avaliação ideológica (falso, verdadeiro, correto, justo, bom etc.) podem ser aplicadas a qualquer signo (VOLÓCHINOV, 2017, p. 93).

Com isso pretendo enfatizar que esses vários modos de refração, constituídos pelos vários campos de atividades presentes numa sociedade, elaboram enunciados específicos, com características mais ou menos estabelecidas, que podem ser de certa forma agrupados naquilo que Bakhtin chamou de “gêneros de discurso”:

Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. [...] Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso (BAKHTIN, 2016, p. 11-12).

Portanto, segundo Bakhtin, campos de atividades diferentes acabam por organizar gêneros de discursos também distintos. Uma mesma língua nacional, como por exemplo o português, fornece material (fonético, lexical, fraseológico, gramatical etc.) para a constituição de inúmeros gêneros do discurso: o científico, o jurídico, o religioso, o poético literário, o epistolar, o burocrático oficial etc.

Ainda segundo Bakhtin é a partir dos gêneros do discurso que aprendemos a falar e, mesmo não tendo consciência disso, nós lidamos com certa habilidade com vários deles durante a vida. Para dar um exemplo rápido: falamos de modo distinto numa conversa íntima num churrasco familiar do que ministrando uma aula ou dando uma palestra. A diferença dessas falas diz respeito à gêneros de discurso diferentes que colocamos em funcionamento em casa situação específica.

Mas o que isso tem a ver com as artes?

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança

Realizaçã

PICC

FEFD

UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

Tem a ver porque considero as artes sistemas de signos que oferecem material semântico para vários gêneros de discursos artísticos diferentes.

Abro aqui um pequeno parêntese. Na música há um obstáculo difícil de superar que é a noção musicológica de “gêneros musicais”. Ainda que a palavra seja a mesma, seus significados são muito diferentes na teoria bakhtiniana e na musicologia⁸. Contudo, continuo a defender a riqueza da noção de gêneros do discurso bakhtiniano também para os campos artísticos; na música uso a expressão *gêneros do discurso musicais*. Fecho agora o pequeno parêntese.

Por consequência disso, é possível perceber vários gêneros do discurso no campo musical, mesmo dentro de um mesmo tipo de música, tal como na música popular. São formas de organizar os enunciados musicais bastante peculiares que incluem, para além do conteúdo temático e do estilo da linguagem, também uma forma específica de construção composicional. Nesse quesito entram em jogo, por exemplo, desde a duração do enunciado (maiores ou menores dependendo do gênero do discurso utilizado) e as formas de organização interna (como quantidade de eventos musicais apresentados, níveis de contraste entre eles, assim como a duração de cada um deles, sua forma de encadeamento etc.) até as características timbrísticas (instrumentos utilizados) e de textura e densidade (quantos instrumentos são necessários e quais funções diferentes eles desempenham etc.).

Infiro que a dança, se a ela se aplicar o mesmo viés teórico de investigação, teremos resultados homólogos, quais sejam, a constatação de gêneros do discurso diferentes conforme as características prevaletentes dos enunciados coreográficos em questão, tais como: formas de movimentos, graus de energia e intensidade preponderantes, duração geral e duração de eventos coreográficos (se eles forem aplicados como forma de concepção), número de participantes, organização das

⁸O termo “gênero” não me parece muito frequente, pelo menos como designação teórica como acontece na música, no campo da dança.

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança

Realizado por

FEFD
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA

FEFD
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA

UFG
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

texturas (bordados de movimentos contrastantes ou semelhantes e modos de organizá-los), elaboração em partes determinadas ou em contínuo etc.

Como a dança de modo geral utiliza da música como seu componente composicional, é mais ou menos forte a tendência de cada gênero discursivo coreográfico elaborar seu rol de possibilidades de relações com as músicas que pretende utilizar (inclusive, com *quais tipos de música* pretende se relacionar). E esse rol de possibilidade, a meu ver, poderá incluir, de forma consciente ou não, certas características discursivas musicais específicas, como as que enumerei acima.

Uma questão que se impõe, pelo menos nas minhas reflexões, diz respeito às concepções musicais provavelmente já existentes (explícitas ou implícitas) nos vários gêneros de discurso coreográficos. Em alguns gêneros essas concepções me parecem ser mais explícitas, tais como no balé clássico ou mesmo em várias manifestações populares. Contudo, alguns gêneros considerados mais “abertos” ou “experimentais”, como é o caso da dança contemporânea (assim como é o caso da música contemporânea), aparentam considerar possibilidades de relacionamento com quaisquer tipos de música. Uma das minhas dúvidas investigativas (que também apareceu em algumas questões levadas à mesa de discussões e que ainda não sei responder) é se isso realmente acontece.

No campo da dança contemporânea, pelo menos naquela dança praticada e ensinada no Departamento de Artes da Unicamp, o que percebo (ainda que intuitivamente) é que há sim um gênero específico de discurso musical que parece ter preferência nas composições coreográficas, tanto das alunas e alunos quanto das professoras. Isso é, a meu ver, um ponto de alta tensão investigativa que, infelizmente, não é discutido, pelo menos na minha presença, no curso de dança que trabalho.

Explicando melhor. A aparente espontaneidade com que coreógrafas e coreógrafos, formados ou em formação na Unicamp, escolhem as músicas para suas coreografias – os motivos frequentemente alegados são ligados à escolhas subjetivas

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança

Realizaçã

PICC

FEFD

UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

– podem ser resultado da inculcação de certos gêneros específicos de discurso coreográfico que determinam, como uma espécie de efeito colateral, quais tipos de música “fazem sentido” na constituição de seus enunciados⁹.

De acordo com a teoria aqui superficialmente exposta, a forma de apropriação de qualquer sistema de signos (no nosso caso, a dança e a música) se dá por contato com enunciados completos, ou seja, se dá através das unidades de sentido. Essas unidades/enunciados possuem características específicas que são apreendidas muitas vezes de forma indireta, difusa, por imersão intensa e constante (de modo *informal*, se quisermos utilizar um termo comum no campo da educação), e não por meio de um ensino técnico e teórico sistematizado¹⁰ (aquele fornecido pelas instituições de formação profissional, como é o caso da Unicamp). Daí a minha hipótese de que gêneros do discurso coreográfico estabelecem critérios (mais ou menos delineados, mais ou menos sistematizados) para utilização das músicas que, por sua vez, exigem características discursivas musicais específicas, que só alguns gêneros do discurso musical possuem.

Evidentemente que essas formas de “delimitações” da dança com relação às músicas devem ser dinâmicas não só por fatores históricos e geográficos (poderíamos dizer *estéticos*), mas também por fatores oriundos de posicionamentos mais pessoais dos criadores (poderíamos dizer *poiéticos*). Pois a teoria bakhtiniana não desconsidera os eixos semânticos-axiológicos que, embora sejam partilhados de forma comunal, se constituem de um modo peculiar em cada indivíduo, de acordo com sua trajetória pessoal pelos vários campos de atividades sociais e, por consequência, dos modos de significar e valorizar a realidade de certa forma substancializados nos respectivos gêneros discursivos.

⁹Lembro daquela citação de Bakhtin sobre a escolha da palavra no item A proposta enunciativa do Círculo de Bakhtin, neste texto.

¹⁰Para um aprofundamento desse assunto ver Vincent; Lahire; Thin (2001).

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança

Realizações

PICC

FEFD

UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

O Círculo de Bakhtin não chegou a investigar os modos como cada indivíduo em particular se apropria dos diversos sistemas de signos. Para essa tarefa a psicologia do desenvolvimento humano histórico-cultural, proposta por Vigotski e seus colaboradores, possui ferramentas teóricas mais adequadas.

Como eu, particularmente, não tenho a intenção de sair do campo sociológico para adentrar no campo da psicologia, embora possa vez por outra trazer Vigotski para conversar amistosamente, utilizo, para essa visão do indivíduo, a sociologia disposicionalista proposta por Bernard Lahire (2010 e 2017). Mas esse é um outro assunto que deixo para relatar numa próxima oportunidade.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução Mauro Gama, Cláudia Martilelli Gama; revisão técnica Luís Carlos Fridman. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BIANCHETTI, Lucídio; SGUISSARDI, Valdemar (orgs.). **Dilemas da pós-graduação**. 1. ed. Campinas: Autores Associados, 2009.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. 1. ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Escritos sobre a universidade**. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

COSTA, Luiz Rosalvo. **A questão ideológica no Círculo de Bakhtin: e os embates do discurso de divulgação científica da revista Ciência Hoje**. 1. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2017.

DAMSHOLT, Inger. *Choreomusical Discourse: the relationship between Dance and Music*. Tese de doutorado, História e Estética da Dança, Instituto de Filologia Nórdica, Universidade de Copenhagen, 1999.

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança



FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

JORDAN, Stephanie. Moving “Choreomusically”: between theory and practice. **Les Cahiers de la Société Québécoise de recherche en musique**. Québec, v.13, n.1-2, 2012, p. 11-19.

LAHIRE, Bernard. Por uma sociologia disposicionalista e contextualista da ação. In: JUNQUEIRA, Lilia (org.). **Cultura e classes sociais na perspectiva disposicionalista**. 1. ed. Recife: Ed Universitária da UFPE, 2010, p. 17-36.

LÊNIN, Vladimir Ilitch. **Cadernos filosóficos**: Hegel. Tradução Paula Almeida. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievich. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução Sheila Camargo Grillo, Ekaterina Vólkova Américo. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

OLIVEIRA, Livia Carolina de; SCHROEDER, Jorge Luiz. Diálogos difíceis entre música e dança: um caso artístico. In: Encontro de Educação Musical da Unicamp, IX, 2016, Campinas. **Anais do IX Encontro de Educação Musical da Unicamp – EEMU**. Campinas: Editora IA, 2016, p. 125-134.

OLIVEIRA, Livia Carolina de; SCHROEDER, Jorge Luiz. *Diálogos difíceis: o trabalho do músico em aulas de dança*. In: Encontro de Educação Musical da Unicamp, X, 2017, Campinas. **Anais do X Encontro de Educação Musical da Unicamp – EEMU**. Campinas: Editora IA, 2017, p. 116-124.

OLIVEIRA, Livia Carolina de; SCHROEDER, Jorge Luiz. *Diálogos difíceis: o trabalho do músico em aulas de dança – parte 2 (visão das alunas)*. In: Encontro de Educação Musical da Unicamp, XI, 2018, Campinas. **Anais do XI Encontro de Educação Musical da Unicamp – EEMU**. Campinas: Editora IA, 2018, p. 95-103.

RAMPINELLI, Waldir J.; OURIQUES, Nildo. **Crítica à razão acadêmica**: reflexão sobre a universidade contemporânea (2 volumes) 3. ed. Florianópolis: Insular, 2017.

RIBEIRO, Tatiana Avanço. John Cage e Merce Cunningham: colaborativismo e novas relações entre música e dança. **Música em Foco**. São Paulo, v.1, n.1, 2018, p. 19-26.

SCHROEDER, Jorge Luiz. *A música na dança: reflexões de um músico*. Dissertação de mestrado, Educação, Faculdade de Educação, Unicamp, 2000.

SCHROEDER, Jorge Luiz. *Diálogos difíceis: a música, a dança e seus conflitos*. In: Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, II, 2014,

V SEMINÁRIO DE ENSINO E PESQUISA EM DANÇA

CORPO, SOM E MOVIMENTO

De 19 A 21 de agosto de 2019
Faculdade de Educação Física e Dança

Realização

PICC

FEFD

UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

Campinas. **Anais do II Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena**. Campinas: Instituto de Artes, 2014, p. 1-6.

VINCENT, Guy; LAHIRE, Bernard; THIN, Daniel. Sobre a história e a teoria da forma escolar. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, n.33, 2001, p. 7-47.

VOLÓCHINOV, Valentin N. A palavra na vida e na poesia: introdução aos problemas da poética sociológica. In: VOLÓCHINOV, Valentin N.; BAKHTIN, Mikhail M. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. Tradução Allan Tadeu Pugliese, Camila Caracelli Scherma, Carlos Alberto Turati, Fabrício César de Oliveira, Marina Haber de Figueiredo, Regina Silva, Valdemir Miotello. 1. ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011, p. 145-181.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução Sheila Grillo, Ekaterina Vólkova Américo. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

ⁱ Pesquisador do Instituto de Artes; Professor pleno do Programa de Pós-Graduação em Música (linha Música Cultura e Sociedade); Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (linha Arte e Contexto); Coordenador do grupo de pesquisas sobre Música, Linguagem e Cultura – MUSILINC (Diretório de grupos de Pesquisa CNPq); Músico de aulas do Departamento de Artes Corporais. Atualmente faço pesquisas sobre manifestações musicais e suas relações com o campo educacional. schroder@unicamp.br