

PATRÍCIA WAZLAWICK

**MÚSICA E VIDA EM CRIAÇÃO:
DIALOGIA E EST(ÉTICA) NA MÚSICA DE UM DUO DE
VIOLÕES**

**FLORIANÓPOLIS
2010**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
CURSO DE DOUTORADO**

**MÚSICA E VIDA EM CRIAÇÃO:
DIALOGIA E EST(ÉTICA) NA MÚSICA DE UM DUO DE
VIOLÕES**

**FLORIANÓPOLIS
2010**

PATRÍCIA WAZLAWICK

**MÚSICA E VIDA EM CRIAÇÃO:
DIALOGIA E EST(ÉTICA) NA MÚSICA DE UM DUO DE
VIOLÕES**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Curso de Doutorado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas.

Orientador: Prof^ª Dr^ª Kátia Maheirie

**FLORIANÓPOLIS
2010**

TERMO DE APROVAÇÃO

Patrícia Wazlawick

MÚSICA E VIDA EM CRIAÇÃO: DIALOGIA E ESTÉTICA) NA MÚSICA DE UM DUO DE VIOLÕES

Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Doutorado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

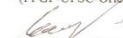
Florianópolis, 02 de julho de 2010.



Dra. Kátia Maheirie
(Coordenadora PPGP)



Dra. Kátia Maheirie
(PPGP-UFSC-Orientadora)



Dr. Máximo Canevacci
(La Sapienza-UFSC-Examinador)



Dr. Sérgio Figueiredo
(UDESC-Examinador)



Dra. Andrea Vieira Zanella
(PPGP-UFSC-Examinadora)



Dra. Denise de Camargo
(UFPR-UTP-Examinadora)

Dr. Adriano Henrique Nuernberg
(PPGP-UFSC-Suplente)

Dra. Maria Chalfin Coutinho
(PPGP-UFSC-Suplente)

AGRADECIMENTOS

Estava a pouco terminando algumas correções neste texto de pesquisa, enquanto ouvia o CD *Duofel plays The Beatles*, quando a música *In My Life*, de Lennon & McCartney, (re)criada (*festa de renovação no grande tempo, como diria Bakhtin...*) pelos dois violões deste duo me capturou a atenção. Esta foi uma das músicas das que mais gostei até hoje em minha vida. Lembro que com 16 anos, quando a conheci, apresentada por um amigo de adolescência, eu com ela me encantei. Eu estudava e tocava piano na época, então, numa noite em que estava sozinha em casa, morava com minha família, passei horas e horas tirando de ouvido sua harmonia e melodia para tocá-la por mim mesma... E tanto a toquei no piano. Naqueles primeiros momentos eu não entendia muito bem sua letra cantada em inglês, mas o seu todo musical era o que mais contava para mim. Era uma emoção tamanha... Depois eu vim a ler e traduzir sua letra, a qual achei muito bonita, e que muito dizia para mim também.

Hoje, depois de 15 anos daquele momento (que se passaram corridos demais), ao estar terminando esta tese de doutorado, eu me deparo novamente com esta música, não na versão dos Beatles, mas (re)criada por outros músicos – brasileiros! E *In My Life* significa muito...

Significa agradecer a tantas pessoas que em minha vida passaram, estiveram presentes, marcaram momentos, situações, fatos, acontecimentos e que contribuíram, sempre em tantas relações, para me tornar a pessoa que hoje sou.

As histórias não se separam, mas se eu for separá-las, em minha história de vida como um todo são pessoas como meus pais, Rudi e Cleusa Wazlawick, que incentivaram sempre em todas as minhas decisões, que me mostraram a responsabilidade de cada ação, e que me disseram: “Vá em frente”! E que muito me ajudaram financeiramente.

Na história de relação com a música são meus professores, de teclado, de piano, de canto, de violão, de coral, de história da música, de percepção musical, de teoria-leitura-escrita da música, seja nas escolas particulares de música onde estudei no Rio Grande do Sul, seja na faculdade de musicoterapia em Curitiba-PR. Muita coisa aprendi com tantos!

Na faculdade de musicoterapia, além de tudo, aprendi a gostar e me encantei muito com a(s) psicologia(s). Ali alguns professores foram muito significativos, entre eles Carmen Spanhol, com quem muito aprendi, depois também profissionalmente. Foi com o grande incentivo dela que comecei, em parceria a ela mesma e à colega Alyne Mizutani, os trabalhos profissionais de musicoterapia e educação musical no Instituto ConSer, onde montamos uma escola de música, uma escola

viva! Que, no arco de 5 anos, ao começar com nenhum aluno, já contava com mais de 100 alunos de música nos mais diversos instrumentos e atividades musicais.

Estes primeiros trajetos da psicologia na faculdade em musicoterapia me levaram ao Mestrado em Psicologia, da Universidade Federal do Paraná, em Curitiba-PR, onde encontrei a querida Professora Dr^a Denise de Camargo, minha orientadora. Ela me incentivou muito nas discussões e interfaces entre música-musicoterapia-psicologia, sempre aberta a aprender e conhecer a área de onde eu vinha. Foi por meio dela que conheci e cheguei ao Doutorado em psicologia na Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis-SC, para então conhecer a Prof^a Dr^a Kátia Maheirie, minha atual orientadora, a quem dedico agradecimento especial, por tudo!!!

Com Kátia uma nova fase se iniciava, onde muito eu me identifiquei, aprendi e ajudei a construir pesquisas, projetos, estudos, junto também à Prof^a Dr^a Andrea Zanella, incansáveis nas discussões e produção de conhecimentos sobre a arte, a atividade criadora, relação estética, objetivações estéticas nas mais diversas linguagens, e a constituição do sujeito. Ali junto a elas e ao NUPRA tive espaço para continuar pesquisando minha temática musical.

Foram, sem dúvida, quatro anos de muito aprendizado, produção de conhecimento, vivência acadêmica, e tantos enriquecimentos como pessoa e profissional. Iniciando com Denise de Camargo, e junto à Kátia e Andréa eu descobri e continuo até hoje estudando Vygotski e Bakhtin, dois grandes autores dentre os quais teço este trabalho.

De forma especial, agradeço aos parceiros-sujeitos de pesquisa, por todos os momentos musicais e de encontros de vida, marcantes para a produção desta tese, Glauber Carvalho e Marcio Silva, dois grandes músicos, que têm ainda o mundo e a vida pela frente!

Agradeço também à CAPES, pelos 24 meses de bolsa de pesquisa.

Em minhas idas e vindas, sempre transitando pela região sul do Brasil, estão presentes todas as pessoas que fazem parte de um grande espaço de aprendizagem, o Centro Internacional de Arte e Cultura Recanto Maestro, e os grandes aprendizados de vida, qualificação, conhecimento, saber, criatividade, inovação, e busca de crescimento e realização humana que ali existe, entre as quais Soraia Schutel, Paula Bazzo, Gabriela Rockenbach de Oliveira, Any Regina Rothmann, Claudia Montenegro, agradeço por todos os incentivos de fazer o meu caminho, com quem muito aprendo.

Entre tantas outras pessoas, não posso deixar de mencionar as parcerias e colaborações de Luciana dos Santos (do Instituto ConSer, Curitiba) – pela amizade de todas as horas e grande parceria profissional; Alyne Mizutani (colega de faculdade e parceira de trabalho,

que hoje está na Itália) – amiga de longa data, por todos os momentos vividos, compartilhados, musicados; Luciana Schmidt (colega de doutorado) – por todas as inspirações e trocas teóricas em relação às artes, Vygotski, música; Jaison Hinkel (grande amigo de mestrado-doutorado, da psicologia e que pesquisa e atua também na área da música) – por todas as conversas, discussões prazerosas sobre música, por toda a amizade e aqueles almoços no RU da UFSC...; Carin Brizola (revisora de português deste texto de pesquisa, que muito contribuiu, não precisa nem dizer). Todos os colegas da turma do doutorado, pelos momentos vividos, pelas avaliações dos projetos uns dos outros, pelas enormes contribuições: Almir, Deise, André, Mário, Marivete. Aos professores do curso de doutorado em psicologia da UFSC, em especial ao Prof. Dr. Kleber Prado Filho, por suas aulas apaixonantes de fundamentos históricos e epistemológicos da psicologia, e todas suas valiosas contribuições na construção desse projeto de pesquisa. À amiga e parceiríssima Grazielle Zonta, por todo companheirismo e pelas várias noites que dormi em sua casa, em Florianópolis, durante as aulas do doutorado! À Lucinha, pelas várias idas e vindas no percurso Curitiba-Florianópolis, de ônibus, de carro... A todos enfim, que estiveram e estão presente, de uma forma ou de outra, na construção, objetivação e realização deste projeto, que é, antes de tudo, um projeto de vida!

*...There are places I remember all my life, though some have changed
Some forever, not for better, some have gone and some remain
All these places had their moments, with lovers and friends
I still can recall
Some are dead and some are living... In my life I've loved them all...*

Muito obrigada!

“Bergson (2006) salienta que tudo na vida é resultado de uma ação criadora. Imagine você todo o processo de criação implícito para que uma maçã se torne uma maçã e uma árvore cresça sem deixar de ser semente. Nada permanece o mesmo, transforma-se, dura, perdura, por meio de elaborados mo(vi)mentos”
(Furtado, 2010, p. 172).

“O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte se tenha transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feita por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?”
(Michel Foucault, 1995).

“Resta ainda, para que se fique consequente com o princípio estético que estaria em ação no conjunto social, que não mais se separe a arte da vida ou, antes, para retomar uma fórmula comum, que a vida seja vivida, conscientemente ou não, como uma obra de arte”
(Michel Maffesoli, 2005, p. 150).

Sumário

RESUMO	13
ABSTRACT	15
1 INTRODUÇÃO	17
2 DIÁLOGOS ENTRE SUJEITO(S), ATIVIDADE CRIADORA E MÚSICA(S)	33
2.1 CRIAR.....	33
2.1.1 Um prelúdio à criação	33
2.1.2 Atividade Criadora e Processos de Criação – Ideias de Vygotski	39
2.1.3 Processo de criação: um processo triádico e dialógico – <i>Compondo junto às ideias de Bakhtin</i>	49
2.2 Tematizando o conceito de <i>musicizing</i> junto à constituição do sujeito e relações estéticas: a música como atividade do sujeito.....	62
3 MÉTODO.....	77
3.1 Método e procedimentos para apreensão das informações	77
3.2 Contrastado – Os sujeitos desta pesquisa	83
3.3 Procedimentos para análise das informações	89

4 VOZES DOS PRÓPRIOS MÚSICOS SOBRE SEU PROCESSO DE CRIAÇÃO NO FAZER MUSICAL – Os sentidos do(s) processo(s) de criação musical.....	100
4.1 Os sentidos do compor/do fazer música e os procedimentos e elementos necessários para compor	100
4.1.1 O instrumento musical: “sem o violão eu não crio”	114
4.1.2 O trabalho concreto e contínuo com os elementos da música: ritmo, melodia e harmonia. O lugar da repetição e do erro.....	119
4.2 “É como se a música criasse vida própria...”	123
4.3 O experienciar/experimentar no processo de criação musical	132
4.4 Citações musicais – outra música se faz ouvir: “ <i>ela é minha sem ser minha</i> ”	141
5 VOZES DOS DOIS MÚSICOS QUE DIALOGAM ENTRE SI PARA COMPOR MÚSICA – Musicalidades em diálogo & a dialogia entre musicalidades.....	154
5.1 Um encontro: engendra-se o duo de violões	156
5.2 Trabalho de composição do duo: em parceria.....	164
5.2.1 Necessidade de ‘negociar’ um com o outro: a (des)construção das músicas	164

5.2.2 Um <i>Ensemble</i> : construindo uma música nova em ação conjunta.....	174
5.3 Criando este espaço de ação, trabalho, estudo e criação da música: a importância dos ensaios.....	183
6 ACONTECÊNCIAS SONORAS ENTRE MUITAS VOZES: Percursos musicais nas histórias de vida dos músicos	192
6.1 “ <i>A partir dali eu busquei ser músico</i> ”: temas e variações da história de Marcio.....	194
6.2 “...Cheguei lá e falei que eu ‘queria aprender os tons’”: vida e música na história de Glauber.....	200
6.3 “ <i>Afinação em forma de Espelho</i> ”: forjar uma nova materialidade sonora para o violão e para a prática musical	217
6.3.1 Como a afinação ressoa no duo: uma est(ética) da existência.....	227
6.4 ‘Contrastes sonoros’: o nome Comtrasteduo.....	233
7 UMA VOZ QUE SE PRODUZ EM UMA DIALOGIA ENTRE DUAS E MUITAS OUTRAS VOZES – A(s) música(s) do Duo	236
7.1 Dos contrastes: “Faz um composto de dois, que são compostos de muitos” – contrapontos e polifonias	236
7.2 A música do Comtrasteduo: <i>um passeio pelo mundo</i> .252	

7.2.1 De passeios à produção musical concreta: os passeios da produção musical.....	258
7.2.2 Nova fase de criação musical: <i>onde os passeios continuam</i>	278
8 EXISTÊNCIA EM DEVIR: PROJETOS ATUAIS, PROJETOS DE FUTURO E O REVIVER DOS SENTIDOS	286
8.1 Um <i>duo</i> que se torna um <i>quarteto</i> : violões, percussão e acordeon	287
8.2 Projetos de futuro	294
CONSIDERAÇÕES FINAIS	304
REFERÊNCIAS	313
ANEXOS.....	335
Anexo 1: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido..	335
Anexo 2: Roteiro para Entrevista	337

WAZLAWICK, Patrícia. **Música e vida em criação: dialogia e est(ética) na música de um duo de violões**. Florianópolis. 2010. 337 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientador: Prof^ª Dr^ª Kátia Maheirie

RESUMO

O objetivo principal desta pesquisa foi investigar os processos de criação musical como atividade mediadora na constituição do sujeito, realizada com dois músicos violonistas compositores de música instrumental, integrantes de um duo de violões. A fundamentação teórica baseia-se principalmente nos aportes teóricos do psicólogo russo Lev S. Vygotski, de acordo com o materialismo histórico e dialético, e seus interlocutores, sobre processo de criação, atividade criadora e relação estética, utilizando, também, os estudos do filósofo russo Mikhail M. Bakhtin a respeito da criação/produção estética, e da relação entre ética & estética. A música é entendida, neste trabalho, como sendo uma linguagem afetivo-reflexiva, como trabalho acústico e como atividade humana situada em contextos. O método, de orientação qualitativa, esteve pautado na configuração de histórias de relação com a música, sendo utilizado para tanto o emprego de entrevistas abertas com roteiro norteador para a apreensão das informações. Também foram realizadas observações de ensaios e momentos de criação musical dos músicos – registradas por meio de diário de campo, bem como registro audiovisual de quatro concertos dos músicos sujeitos de pesquisa. O conteúdo das entrevistas foi transcrito na íntegra, lido e relido, e trabalhado com análise do discurso, a partir das contribuições de Bakhtin e seus interlocutores. Como discussão das informações e resultados da pesquisa foram produzidas cinco categorias teórico-empíricas, a saber: a) vozes dos próprios músicos sobre seu processo de criação no fazer musical; b) vozes dos músicos que dialogam entre si para compor música; c) acontecimentos sonoras entre muitas vozes: objetivações e percursos musicais; d) uma voz que se produz em uma dialogia

entre duas e muitas outras vozes: a(s) música(s) do duo; e) existência em devir: projetos atuais e projetos de futuro. Um dos aspectos centrais produzidos como conhecimento e resultado desta investigação foi o de que a música, assim como seu(s) processo(s) de criação, pode ser concebida como uma construção dialógica entre as várias vozes musicais presentes na história de um sujeito, entremeadas ao processo de criação da própria vida, culminando em uma est(ética) de si. Existe, então, um amálgama entre o processo de criação de si como sujeito assim como o de suas atividades criadoras, objetivando contemporaneamente músicas e sujeitos, onde estes são capazes de se (re)criarem na existência. Ou seja, pela atividade criadora musical, sujeitos podem (re)criar a si mesmos, suas relações, seus fazeres, suas produções estéticas, suas possibilidades de vida, inovando, aprimorando e qualificando continuamente em seus percursos de vida.

Palavras-chave: constituição do sujeito; processos de criação no fazer musical; relação estética.

WAZLAWICK, Patrícia. **Music and life in creation: dialogism and aesth(etics) in the music of a guitar duo.** Florianópolis. 2010. 337 f. Thesis (PhD in Psychology) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina.

ABSTRACT

The main objective of this research was to investigate the processes of musical creation as a mediator activity on the constitution of the subject, performed with two musicians guitar player composers of instrumental music, who together formed a guitar duo. The theoretical fundaments are based mainly on the theoretical intakes of the Russian psychologist Lev S. Vygotski, according with the historical and dialectic materialism, and its interlocutors, about creation process, creative activity and aesthetics relation, using, also, the studies of the Russian philosopher Mikhail M. Bakhtin regarding the creation/aesthetic production, and on the relation between ethics & aesthetic. Music is understood, in this study, as being a language affective-reflexive, as an acoustic work and as human activity placed in certain contexts. The method, of qualitative orientation, has been lined on the configuration of histories of relationship with music, applying for that the use of open interviews with a guiding script for the presentation of the information. It was also accomplished the observation of rehearsals and moments of musical creation of the musicians – registered through a field diary, as well as an audiovisual registration of four concerts of the musicians which are the subjects of this research. The subject the interviews was fully transcribed, read and read again, and worked under the precepts of discourse analysis, from the contributions of Bakhtin and its interlocutors. As discussion of the information acquired and results of research were produced five theoretical and empirical categories, being them: a) voices of the musicians themselves about their process of creation at the composition of music; b) voices of the musicians when talk between them to compose music; c) sound happenings between many voices: objectivations and musical path ways; d) a voice which is produced from a dialogical of two and of many other voices: the music of the duo; e) existence in becoming: actual projects and

projects for the future. One of the central aspects produced as knowledge and result of this investigation was that music, as well as its creation processes, can be conceived as a dialogical construction between the many musical voices present in the history of a subject involved in the process of creation of life itself, culminating in an aesthetic of itself. There is, so, an amalgam between the process of creating yourself as a subject and your creative activities, having as an objective contemporaneously music and subjects, where these are capable to (re)create in the existence. In other words, through the creative musical activity, subjects can (re)create themselves, their relations, their makings, their aesthetic productions, their life possibilities, innovating, improving and qualifying continuously in their pathways of life.

Key-words: subject constitution; creation processes on the music making; aesthetic relation.

1 INTRODUÇÃO

“Sem o nosso envolvimento seja como ouvinte ou como executante não poderia existir nenhuma forma de música. Nós somos essenciais no dar um significado rítmico, melódico e harmônico ao jogo de frequências, durações e intensidades que regulam o mundo físico do som” (BUNT, 1994, p. ii)¹
(Tradução livre).

A proposta desta temática de pesquisa para doutorado é engendradora e está interligada à pesquisa anterior, desenvolvida no curso de Mestrado² em Psicologia. Naquele momento a pesquisa foi construída em torno dos significados e sentidos expressos nas narrativas que os jovens constroem sobre suas histórias de relação com a música. Os sujeitos participantes foram três jovens que estavam ingressando no curso de graduação em Musicoterapia no ano de 2004.

A pesquisa de mestrado, por sua vez, emergia de outra temática e inquietação, subjacente à mesma, que me acompanhava desde a graduação em Musicoterapia e talvez até antes – a questão da relação entre música e emoções. Esta temática muito me chamou atenção: como a música desperta emoções? Por que temos sensações fisiológicas e psicoemocionais quando da escuta de uma música? Como surgem imagens, lembranças, recordações, emoções e sentimentos, ao escutarmos, cantarmos ou tocarmos uma música, uma canção? Enfim, como a música nos toca?

No entanto, estas ideias estavam muito confusas, misturadas com as mais diversas explicações que eu buscava. No início do curso de mestrado parecia querer seguir uma ideia até meio absolutista ou universalizante em relação à temática música e emoções, pensando que a relação sempre se daria de uma mesma forma, ou seja, determinado estilo ou gênero musical

¹ “*Senza il nostro coinvolgimento sia come ascoltatori o come esecutori non potrebbe esserci nessuna forma di musica. Noi siamo essenziali nel dare un significato ritmico, melodico ed armonico al gioco di frequenze, durate ed intensità che regolano il mondo fisico del suono*” (BUNT, 1994, p. ii). Leslie Bunt, musicoterapeuta inglês.

² Mestrado em Psicologia, linha de pesquisa “Processos Psicossociais”, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2003-2004. Título da dissertação de mestrado: “Quando a música entra em ressonância com as emoções: significados e sentidos na narrativa de jovens estudantes de Musicoterapia” (WAZLAWICK, 2004).

sempre despertaria certas emoções e sentimentos. Mas, no mestrado, a partir dos estudos do psicólogo russo Lev Semionovich Vygotski, das trocas e discussões com a professora orientadora³, com colegas, professores, com as histórias e os sentidos dos sujeitos, é que comecei a visualizar e a escutar esta questão de um outro modo. Um modo que enfatizava (e enfatiza) este acontecer em termos de relação, a partir das relações vividas nas histórias de vida situadas em contextos sócio-histórico-culturais, passou a mudar minha visão de música, de homem e da relação entre estes, incluindo a dimensão afetivo-volitiva como mediadora deste processo que é construído histórica e socialmente.

Sempre digo, ao refletir sobre este processo vivido e experienciado, que ao longo de minha pesquisa de mestrado e os estudos ali configurados, um escrito de Bader B. Sawaia (2001), psicóloga social da PUC-SP, responde de modo sintético – pois compõe e reúne – a mim, estas indagações. Diz a autora: “cada emoção contém uma multiplicidade de sentidos (...), os quais para serem compreendidos, precisam ser inseridos na totalidade psicossocial de cada indivíduo”. E a autora vai adiante, uma vez que não é suficiente definir as emoções sentidas pelas pessoas, mas “conhecer o motivo que as originaram e as direcionaram, para conhecer a implicação do sujeito com a situação que os emociona” (SAWAIA, 2001, p. 110).

Nesta possibilidade de discussão fui percebendo que para compreender as tramas que se configuram entre pessoas, suas emoções e a(s) música(s), é preciso olhar e escutar as relações e as histórias compostas nos mais diversos momentos e contextos. Junto disto, os significados e sentidos arranjados, construídos, desconstruídos, ressignificados, narrados, dão vida e movimento ao fenômeno da ressonância entre música e emoções, que, muito mais que um fenômeno acústico, estritamente falando, configura histórias de relação com a música. Histórias nas quais os sujeitos vão se constituindo mediados semioticamente na trama de relações situadas num contexto social, histórico e cultural, e, como no caso de minha pesquisa de mestrado, sujeitos que se

³ Profª Drª Denise de Camargo, psicóloga, doutora em Psicologia Social pela PUC-SP.

constituem junto de uma atividade⁴ musical enquanto ela também se faz constituinte deles.

Até aí foram, posso dizer agora, mas sem reduzir, as compreensões iniciais de algumas destas questões apresentadas acima, e que não se encerram com a pesquisa de mestrado. A partir dela outras inquietações se objetivam, como a que comecei a dar direcionamento com a proposta de pesquisa do curso de doutorado. Se na pesquisa de mestrado os significados e sentidos das histórias de relação com a música apontavam para as histórias de vida dos sujeitos – pois só ali podiam acontecer e dali poderiam emergir –, na pesquisa de doutorado meu olhar se volta aos processos de criação no fazer musical, que são realizados por sujeitos situados historicamente, e como esta atividade musical se faz mediadora na constituição de sujeitos.

Com este intuito, esta pesquisa se insere em uma proposta de estudo que busca estabelecer relações dialógicas de conhecimento entre duas áreas do saber/e de prática: psicologia e música. Estas são áreas pelas quais desde a adolescência transitei em estudo. A música desde os 11 anos de idade, mais especificamente, quando comecei a tocar teclado, piano e violão, e depois um pouco de bateria também! Desse envolvimento com a música me direcionei à faculdade de musicoterapia, na qual os estudos na(s) psicologia(s) se intensificaram, ali aprendi a tecer e continuar a interface entre música e psicologia. A partir daí iniciei todo o trabalho profissional em musicoterapia clínica e na área de educação, e o trabalho profissional de educação musical também, com bebês e crianças (estimulação essencial por meio da música), adolescentes, jovens e adultos (sendo que com estes também se destaca a formação continuada de professores na área da educação musical).

⁴De acordo com um dos princípios da psicologia sócio-histórica, é na atividade que o homem se constrói. Nesta tese, toda vez que nos remetemos ao termo “atividade”, estaremos entendendo-o da seguinte maneira: “a atividade desempenha a ‘função de situar o homem na realidade objetiva e de transformar esta em uma forma de subjetividade’ (LEONTIEV, 1978, p. 74). Atividade que é, por natureza, social. Toda atividade humana, qualquer que seja a estrutura que tome, é sempre uma atividade inserida no sistema de relações sociais. Ela se realiza por meio de instrumentos que são sociais e se desenvolve mediante a cooperação e a comunicação dos homens. É por meio da atividade que o homem se apropria da prática histórico-social, da experiência da humanidade (CAMARGO e BULGACOV, 2007, p. 193).

No mestrado adentro à psicologia sócio-histórica e histórico-cultural, e no doutorado se amplia esta interface devido aos estudos, discussões, trocas e ao sólido trabalho realizado na Área de Concentração 2 – *Práticas sociais e constituição do sujeito*, mais especificamente, na *Linha de Pesquisa 1 – Relações Éticas, Estéticas e Processos de Criação*, e no NUPRA⁵, núcleo de pesquisas, coordenado pelas Professoras Dr^{as} Kátia Maheirie e Andréa Vieira Zanella, no Programa de Pós-Graduação em Psicologia (mestrado/doutorado) da Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC, em Florianópolis-SC. Nestes cenários de estudo tive a oportunidade de continuar trabalhando com a temática que tanto me movia e move: a relação entre psicologia e música.

Neste contexto, fui descobrindo a temática dos processos de criação e constituição do sujeito e ali decidi meu tema. Agora se alargava a possibilidade de interfaces entre psicologia e música, pois uma nova categoria de estudo e de prática destacava-se e chamava minha atenção: os **processos de criação**.

Desta forma, atônica/o leitmotiv principal deste trabalho de pesquisa e de vida é a *constituição do sujeito* e a *atividade criadora*. Para todos os lados que formos, em nosso âmbito de pesquisa, cairemos neste ponto pulsante do trabalho. Uma frase e uma ideia que sempre me acompanhou desde o final da graduação em musicoterapia, é *o que as pessoas, em seus cotidianos, fazem com música*: o que criam, o que objetivam, o que realizam, o que edificam, na grande diversidade das possibilidades criadoras humanas. Tal como diz John Sloboda, psicólogo da música, inglês:

O foco recai sobre a pesquisa empírica acerca daquilo que as pessoas fazem com a música (...), e, onde possível, refiro-me aos comportamentos da vida real dos músicos, ao invés de comportamentos que acontecem nas situações restritivas e

⁵NUPRA: Núcleo de Pesquisa em Práticas Sociais e Constituição do Sujeito: Relações Estéticas e Processos de Criação, criado em 2002, sob coordenação das Prof^{as}. Dr^{as}. Andrea Vieira Zanella e Kátia Maheirie, e composto por alunos do Programa de Pós-Graduação em Psicologia – PPGP, cursos de mestrado e doutorado, da UFSC, Florianópolis, SC. Vide o site <http://www.cfh.ufsc.br/~ppgp/> e Zanella e Maheirie (2010).

artificiais de laboratórios de pesquisa
(SLOBODA, 2008, p. 13).

Orientada pelo viés seja da psicologia sócio-histórica ou da psicologia histórico-cultural⁶, que possuem suas bases epistemológicas sobremaneira no referencial teórico do materialismo histórico-dialético, e, trabalhando principalmente com os aportes teóricos de Vygotski, fui entendendo que ao fazerem e objetivarem ações/atividades musicais, enfim, música, os sujeitos são ao mesmo tempo feitos por suas ações, pelo fazer musical. Existe aí, então, um movimento dialético – o qual depois descobri dialógico também, quando me aproximo dos escritos de Bakhtin⁷ – do sujeito que é produto e produtor de seu fazer, de um sujeito, no caso de minha pesquisa, que constitui música e é constituído por este seu fazer.

De modo bem simples e direto este é o norte de todo meu trabalho de pesquisa que aqui se objetiva. Nas idas do curso de doutorado, na construção do objeto de pesquisa, bem como do

⁶ Consideramos que ambas as abordagens na psicologia consideram e estudam de modo interdependente as categorias de história, cultura, sociedade e sujeito para entender o próprio sujeito e suas objetivações no mundo, ou seja, o sujeito sempre situado em seus contextos de vida. A psicologia sócio-histórica decorre dos trabalhos e estudos de Leontiev, na Rússia, e chega ao Brasil por volta da década de 1980, tendo ampla produção na psicologia latino-americana, e incluindo vários outros expoentes. A psicologia histórico-cultural diz respeito aos trabalhos e estudos principalmente do psicólogo russo Lev S. Vygotski, e seus interlocutores. Na alçada desta tese de doutorado utilizaremos em alguns momentos, de acordo com a discussão teórica, a nomenclatura ‘psicologia sócio-histórica’, bem como a ‘psicologia histórico-cultural’, e/ou ambas, atrelados também aos demais autores que estiverem em discussão.

⁷ Ao longo deste texto de pesquisa, sempre que nos referirmos a Bakhtin, consideramos os trabalhos de modo relacionado aos demais integrantes do Círculo de Bakhtin, como é chamado, bem como a Bakhtin/Voloshinov, tendo em vista que existem diversos debates/discussões acerca da autoria dos textos de Bakhtin. De acordo com Munhoz (2010), o “chamado Círculo de Bakhtin era formado por pensadores que discutiam das mais diversas temáticas, como linguagem, filosofia, literatura, psicologia, estética em geral, semiótica, entre outros” (p. 275). Quanto aos membros do Círculo: “o mais velho deles é o filósofo Matvei Isaevich Kagan (1889) e a pianista e professora Maria Veniaminovna Yudina (1899), que nasceram em Nevel. Em Vilnius, nasceu Lev Vasilievich Pumpianskii (1891), professor da Faculdade de História e Filologia da Universidade de São Petersburgo. Em São Petersburgo nasceram vários membros do Círculo: o jornalista literário Pavel Nikolaevich Medvedev (1892), o biólogo, filósofo e historiador da ciência Ian Ivanovich Kanaev (1893), o poeta e escultor Boris Mikhailovitch Zubakin (1894), Valentin Nikolaevich Voloschinov (1895), pós-graduado no Instituto de Literaturas e Línguas Ocidentais e Orientais (ILIAZV), e Konstantin K. Vaguinov (1899), poeta influenciado por Baudelaire e pelos cubo-futuristas, cujo poema ‘Deux minces oreillers...’ retrata uma certa atmosfera do Círculo bakhtiniano” (BRAIT e CAMPOS, 2009, p. 18-19).

projeto desta investigação, esta ideia assumiu a forma de compreender a música como mediadora na constituição dos sujeitos, e mais especificamente, na alçada desta pesquisa, de sujeitos músicos.

No andar e nas transformações da pesquisa enquanto ela está sendo feita e percorrida, nosso **objetivo principal** foi lapidado (por várias vezes, em vários momentos) e se constituiu da seguinte forma: **“investigar os processos de criação no fazer musical como atividade mediadora na constituição do sujeito”**. Este enunciado é um desdobramento das ideias que apresentei acima, e que me acompanham há tempos. É resultado de todo este percurso de estudos e de atuação profissional, é fruto desta caminhada de vida, que se abre e se direciona à ciência, à produção de conhecimento, acompanhada por muitas alteridades, que aqui avança mais um passo, mas que certamente não está encerrada.

Com estas premissas delineadas, cabe apresentar os sujeitos que foram parceiros deste trabalho, ou seja, os sujeitos investigados nesta pesquisa. Além de tudo porque eles, sem saber, ajudaram a construir o objeto de estudo desta pesquisa, não de modo teórico, mas de uma forma onde um olhar de pesquisadora, que começava a se constituir, antevia, no trabalho musical deste duo de violões, um encontro entre o conhecimento científico estudado e a aplicação, a realização e o acontecimento prático deste conhecimento, de ouvinte que era da produção musical destes músicos, e que acompanhava os momentos iniciais da criação que estavam engendrando. Eu percebia que ali havia algo a ser estudado.

Eles são dois jovens músicos, integrantes do duo de violões Comtrasteduo, e trabalham com composição musical, são instrumentistas (interpretação musical), sendo também educadores musicais. Nesta atividade eles trabalham com aulas de música em escolas particulares e/ou públicas, ensinando a prática de instrumentos tais como violão, guitarra e baixo, além de aulas de teoria musical, e formação de bandas, com pessoas das mais variadas idades (crianças, adolescentes, jovens e adultos).

Na condição de ouvinte e apreciadora de seu trabalho musical, começou me chamar a atenção a forma como tocavam, a relação dinâmica que havia no apresentar suas obras musicais, na performance sonora entre dois violões. Esta questão será melhor

explicada ao longo da tese. Neste ponto o importante é destacar, assim como aconteceu historicamente o momento de estranhamento frente a este trabalho, a estas músicas, possibilitado pela posição exotópica do pesquisador, o momento (impossível de capturar, mas possível de lembrar) em que nasce a curiosidade e ao mesmo tempo a interrogação: como faziam estas músicas? Como as criavam? O que havia de específico ali? Porque eu percebia que havia algo diferente, inovador entre os dois violões. Queria saber, queria conhecer. A pesquisa nascia, então, de modo descompromissado, de um modo em que nem eu compreendia direito também. Porém, havia a vontade, o interesse de efetivar um estudo.

Desde ali, enquanto continuava os estudos como aluna no PPGP, sempre me remetia às músicas do duo de violões, e voltava a escutá-las. Até que em um momento, por ocasião de uma apresentação que fiz de minha pesquisa de mestrado em um evento de trabalhos científicos, um dos integrantes do duo que assisti, veio falar comigo e disse, de modo muito simples e direto: “*Nós seríamos bom objetos de estudo para você*”. Conversamos um pouco, trocamos algumas ideias, e percebi que aquela situação havia sido importante, ia adiante à escolha do tema de pesquisa, diretamente advindo daquela experiência. Estava inaugurada uma parceria de pesquisa.

Neste sentido, com o desenrolar da pesquisa, comecei a evidenciar e a perceber que a música é composta por uma polifonia de vozes que se relacionam, se entrecem, se entremeiam. Desta forma, passei a me perguntar: que vozes sonoro-musicais compõem a(s) música(s) deste duo de violões? Junto a estas vozes, que vozes outras compõem e participam da constituição destes sujeitos? Considerando a música como obra/objetivação artístico-estética e a vida do sujeito também como uma obra a ser composta, o que está em obra na obra?

Junto a estas indagações prementes na investigação, os **objetivos específicos** da pesquisa foram assim delineados:

- Identificar os sentidos das objetivações musicais para os músicos;
- Analisar a articulação entre atividade criadora e relação estética, e como estas se objetivam no processo de criação no fazer musical e em seu(s) produto(s);
- Analisar a atividade musical em termos do conceito de *Musicking* (STIGE, 2002);

- Investigar como se relacionam ética e estética na produção da atividade criadora musical e na constituição do sujeito desta atividade;
- Contribuir, por meio de diálogos entre os diversos conhecimentos das áreas de psicologia, música e educação musical, com reflexões teórico-metodológicas acerca da música (atividade musical) e seus processos de criação na constituição do sujeito.

Estudar a criação humana e seu(s) processo(s) era meu interesse. Este tema específico se viabiliza, se concretiza na música, ou seja, estudar o processo de criação musical – na atividade/ no fazer musical – que lógicas existem e são possíveis ali. Enquanto estivesse debruçada sobre o tema da criação musical, estaria sem dúvida falando das possibilidades da criação humana, mediada/ou traduzida, é óbvio, pela música, o que pode aproximar-se e assemelhar-se de tantas outras formas de criação humana, seja nas mais diversas linguagens artísticas, seja no cotidiano, seja nas áreas científicas e técnicas. Assim, ao estudar o(s) processo(s) de criação musical estaria estudando como o sujeito agente deste processo não apenas produz música, mas produz a si mesmo. A dialética fundamental: o sujeito que enquanto trabalha, age, faz, produz e constrói a si mesmo; o sujeito produto e produtor do contexto e de suas atividades, de seu trabalho. E qual é (será) o sujeito possível após a objetivação de toda esta atividade. Portanto, este é um estudo que tem como cerne a constituição do sujeito, mediado pela atividade criadora musical, e nosso olhar é o das psicologias sócio-histórica e histórico-cultural, transitando pelos saberes da música.

Neste sentido, de acordo com Duarte Júnior (2001):

...O pleno sentimento da vida implica em que tentemos capturá-la e, assim, compreendê-la, de todas as maneiras possíveis – lógicas e estéticas, intelectuais e estéticas, científicas e artísticas. Não há porque privilegiar-se uma única e exclusiva maneira de contato com a realidade, feito intentado pela lógica da modernidade ao longo desses últimos séculos... (DUARTE JÚNIOR, 2001, p. 186).

Neste movimento, realizar um estudo articulado entre os processos de criação no fazer musical, relação estética e constituição do sujeito é investigar como as dimensões ética, estética e cognitiva (BAKHTIN, 2003) podem integrar o acontecer humano. A vivência no fazer musical permite objetivar estas dimensões, uma vez que estão pautadas sobre a sensibilidade e dimensão afetiva (emoções e sentimentos) ocorrendo de modo inseparável aos processos intelectuais, reflexivos e cognitivos, que se complementam e são fundamentais para uma existência mais íntegra e plena no cotidiano. Sendo que isto é possível a sujeitos que por profissão sejam músicos (compositores, instrumentistas/intérpretes, cantores, educadores musicais e/ou musicoterapeutas), bem como é possível aos sujeitos que não tenham estudado música⁸ formalmente, mas que a apreciam e a cultivam em seu dia a dia.

Pois, todas as pessoas se constituem sujeitos a partir de viverem em grupos, em uma sociedade, em uma cultura onde existem fazeres, saberes musicais das mais diversas formas, onde terão relações com a música em suas vidas, independente de aprendê-la formalmente, de aprender a tocar um instrumento musical ou cantar afinado. Como pontua Figueiredo (2005):

...Para o senso comum, fazer música é tocar instrumentos musicais, e para tanto, é preciso ter talentos especiais, é preciso ser muito musical. Ignora-se o fato de que todas as pessoas se relacionam com a música de sua cultura e, nesta perspectiva, não existem indivíduos não musicais. Como afirma Hodges (1999), “todas as pessoas possuem algum grau de musicalidade, porque todos os indivíduos respondem de alguma forma à música de sua cultura” (p. 30). Além disso, há diversas maneiras de lidar com música além de tocar um instrumento musical, assim como, é possível realizar atividades musicais bastante simples, acessíveis a todas as pessoas (FIGUEIREDO, 2005, p. 177).

⁸ Neste ponto quando nos remetemos à música, entendemos que isto é possível também às demais atividades criadoras e artísticas.

Aqui, relembramos e antecipamos um aspecto que desenvolveremos mais adiante na tese de doutorado, de que a criação não diz respeito unicamente ao trabalho de artistas, e tudo o que se produz como fruto e resultado de processos de criação não são necessariamente obras de arte (ZANELLA, 2006a). A criação e a invenção fazem parte da vida diária do sujeito humano, compreendendo os mais diversos trabalhos, as mais diversas atividades e fazeres, uma vez que “...a invenção não é prerrogativa dos grandes gênios, nem monopólio da indústria ou da ciência, ela é potência do homem comum” (PELBART, 2003, p. 23).

Seja na música ou nas demais áreas do fazer criador, os sujeitos ao vivenciarem esteticamente e tornarem experiência esta implicação no fazer musical, podem objetivar inúmeras capacidades e habilidades, tornando-se mais atentos e perceptivos aos acontecimentos à sua volta, construindo conhecimentos e modos/formas de agir, refletindo e (re)pensando sobre eles, mudando posturas e ações, e articulando as diversas manifestações do saber humano que atuam conjuntamente. Ou seja, instaura-se neste movimento a possibilidade de perceber a realidade e os acontecimentos de outras e novas formas, criticar e repensar o vivido, analisá-lo e refleti-lo, e intensificar maneiras de transformar a si mesmo, suas relações, e seu contexto de vida.

Desta forma, esta investigação que congrega constituição do sujeito e processos de criação no fazer musical, objetivado por meio do estudo do trabalho acústico do duo de violões intitulado *Comtrasteduo*, permitirá identificar os aspectos acima mencionados e também dimensionar a importância da música (dos fazeres musicais) e da educação musical na constituição de sujeitos. Assim como, junto da música, a importância da estética, da criatividade e da criação para o sujeito. Outro ponto é que se objetiva conhecer a respeito dos processos psicológicos que estão envolvidos na criação musical e na dinâmica entre percepção, imaginação, reflexão e dimensão afetiva que se faz presente nos processos de criação.

Percebemos desde já que estes aspectos são fundamentais na educação e na formação humana, não para formar músicos em série (ou outros *artistas*), mas para mostrar que a educação estética (VYGOTSKI, 2001), é parte indispensável da educação e da constituição dos sujeitos, uma vez que, segundo Vygotski (2004):

Aqui reside a chave para a tarefa mais importante da educação estética: introduzir a educação estética na própria vida. A arte transfigura a realidade não só nas construções da fantasia, mas também na elaboração real dos objetos e situações. A casa e o vestuário, a conversa e a leitura, e a maneira de andar, tudo isso pode servir igualmente como o mais nobre material para a elaboração estética. De coisa rara e fútil a beleza deve transformar-se em uma exigência do cotidiano... (VYGOTSKI, 2004, p. 352).

A educação estética é, portanto, direcionada à realização humana. Neste sentido a preocupação. É estética porque mobiliza a criação. E, junto disso, “estética porque pode sensibilizar apropriações da realidade polifacetada, interpretando-a em suas diferentes formas de apresentação signica. Estética porque supera o estésico alçando pensares e fazeres a patamares onde se bricolam inovações” (ZANELLA, MAHEIRIE, COSTA e cols., 2007c, p. 13). A educação estética, portanto, se propõe “a educar para sensibilizar, contextualizar, dar sentido, movimentando-se na direção da inovação constante do olhar e daquilo que é olhado” (MAHEIRIE e ZANELLA e cols., 2007, p. 176).

Entendemos que, através da aproximação com as artes, a estética pode vir a ser um instrumento para a educação do sensível, levando-nos a descobrir formas até então inusitadas de perceber o mundo. Por meio da experiência estética o homem desenvolve a capacidade sensível, a percepção, construindo um olhar que o incentiva a perceber a realidade de diversos ângulos, de diversos aspectos (CAMARGO e BULGACOV, 2007, p. 187).

É sabido⁹ que as atividades musicais permitem desenvolver habilidades cognitivas, psicomotoras, de coordenação motora (fina e ampla), afetivas (emocionais, de sentimentos), a percepção, a memória, a linguagem, a auto-estima, a auto-expressão, bem como a interação entre os sujeitos envolvidos no fazer musical. É visível, portanto, que a música permite expandir o universo cultural e de conhecimentos, de modo geral, daqueles que com ela trabalham, proporcionando desenvolver a compreensão da multiplicidade de manifestações artísticas e estéticas, e sua interrelação com a história de uma coletividade. No entanto, junto a tudo isso, elas permitem constituir sujeitos engajados com as possibilidades de renovar e inovar em seu cotidiano, e de (re)criarem suas próprias possibilidades de vida – sujeitos que se fazem agentes de sua história, que se constituem responsáveis em se qualificar, em estudar e agir, em saber e fazer ao longo de suas vidas.

Para localizarmos este trabalho dentre as produções que vêm sendo realizadas nos programas de pós-graduação em mestrado e doutorado no meio brasileiro, principalmente no que diz respeito às áreas de psicologia e música, de uma forma geral, realizamos uma pesquisa no Banco de Teses do Portal da CAPES, entre os meses de maio e junho de 2006, no web site <<http://www.periodicos.capes.gov.br>>, que contempla a produção brasileira nos cursos de pós-graduação desde o ano de 1987, e também na base de dados do web site “SciELO”, <<http://www.scielo.br>>.

Primeiramente enfocamos a busca nos títulos, palavras-chave e área de conhecimento onde o trabalho está inserido, e naqueles que nos interessavam, lemos os resumos e arquivamos todas as informações disponibilizadas. Os descritores selecionados para estas buscas foram: “música e psicologia sócio-histórica”; “música e psicologia histórico-cultural”; “música e constituição do sujeito”; “psicologia e processo de criação musical”; “criatividade musical”; “criatividade musical e psicologia”; “música e relação estética”; “músico, processo de criação, psicologia”; “música e Vygotski”; “Vygotski e

⁹ Muitos estudos na área da musicoterapia e também da educação musical demonstram estes resultados (BRUSCIA, 2000; RUUD, 1980, 1990, 1998; SANTOS, 2002; BARCELLOS, 1992; BENENZON, 1985; CUNHA, 2002; GREBE DE VICUÑA, 1977; LEINIG, 1977; NORDOFF & ROBBINS, 1977, 1983; SUNDIN, 1991; STIGE, 2003).

constituição do sujeito”; “significados e sentidos da música”; “música e história de vida”; “processo de criação musical e história de vida”; “processo de criação musical e história de vida do músico” e “constituição do sujeito músico”.

Os resultados desse levantamento estão contidos em oito páginas escritas, que não estão anexadas a esta Tese, mas constam na versão do Projeto de Pesquisa que foi apresentado à Banca Examinadora do Exame de Qualificação (realizado em maio do ano de 2008).

Este panorama de pesquisas não apresenta nenhum trabalho enfocando diretamente a discussão e investigação dos processos de criação no fazer musical como atividade mediadora na constituição do sujeito, o que justifica, também, a compreensão que buscamos com a proposta desta pesquisa.

Por alguns ângulos, todas as pesquisas encontradas em nível de mestrado e doutorado, na busca realizada no Banco de Teses do Portal da CAPES e SciELO, nos ajudam a entender aspectos parciais da problemática que abordamos. No entanto, permanece ainda uma pausa sobre o argumento específico de como o sujeito se constitui mediado pela atividade musical, entendendo esta atividade musical como os fazeres que envolvem processos de criação em música.

Esta tese de doutorado está organizada, portanto, da seguinte maneira: após esta introdução apresentamos aspectos teóricos que fundamentam a investigação realizada, remetendo a ideias e conhecimentos construídos principalmente por Vygotski e Bakhtin (e interlocutores) no que tange à criação humana e aos processos de criação; Sánchez Vásquez (e interlocutores) no que diz respeito à relação estética; e ainda algumas breves considerações acerca da criação em alguns trabalhos do filósofo Nietzsche. Também tecemos um novo olhar à compreensão da música como atividade, no qual nos fundamentamos principalmente no musicoterapeuta norueguês Brynjulf Stige.

Na seqüência apresentamos as questões metodológicas de construção científica da investigação, sobre método de pesquisa, instrumentos de informações, sujeitos de pesquisa, como se deu o desenrolar da investigação, e realização da análise das informações.

O método, de orientação qualitativa, esteve pautado na configuração de histórias de vida /histórias de relação com a música, sendo utilizado para tanto o emprego de entrevistas semi-

estruturadas com roteiro norteador para a apreensão das informações. O conteúdo das entrevistas foi transcrito na íntegra, lido e relido, e trabalhou-se com análise do discurso, a partir das contribuições de Bakhtin (2006) e seus interlocutores para a análise das informações da pesquisa. Também foram realizadas observações de ensaios e momentos de criação musical dos músicos – registradas por meio de diário de campo, bem como registro audiovisual de quatro concertos dos músicos sujeitos de pesquisa.

No desenvolver da análise construímos cinco categorias teórico-empíricas nas quais discutimos as informações da pesquisa e apresentamos, então, os resultados produzidos, as quais ficaram assim delimitadas:

- 1) **Vozes dos próprios músicos sobre seu processo de criação no fazer musical – Os sentidos do(s) processo(s) de criação musical:** aqui enfocamos o que contam os próprios músicos acerca da especificidade do modo como compõem música e quais são os sentidos que produzem e conferem a este fazer.
- 2) **Vozes dos dois músicos que dialogam entre si para compor música – Musicalidades em diálogo & dialogia entre musicalidades:** O Comtrasteduo possui características peculiares de compor música e de entender possibilidades de composição, que foi ao longo do tempo de existência do duo objetivado pelos dois músicos, o que é analisado nesta parte.
- 3) **Acontecências sonoras entre muitas vozes: Percursos musicais nas histórias de vida dos músicos -** aqui situamos historicamente momentos vividos que se fizeram importantes na constituição dos dois sujeitos músicos-compositores, bem como para a configuração do duo de violões, apontando para a processualidade histórica.
- 4) **Uma voz que se produz em uma dialogia entre duas e muitas outras vozes – A(s) música(s) do Duo:** neste ponto, de modo mais intenso, discutimos a produção musical dos músicos, e identificamos tantas vozes de diversas alteridades que se fazem presentes em seu trabalho de (re)criação musical.
- 5) **Existência em devir: projetos atuais, projetos de futuro e o reviver dos sentidos.** Esta parte, além de tudo o que

apresenta e analisa, aponta para a situação e caráter inacabado da constituição do sujeito, da produção musical, enfatizando a importância das possibilidades históricas do *devir sujeito-música*. Enfoca, pelas palavras e vozes dos músicos investigados, a importância da música em suas histórias de vida, na constituição do sujeito que hoje são.

De modo breve esta é a estrutura interna do trabalho, a forma como se encontram organizados e distribuídos os argumentos desta tese de doutorado. Nas considerações finais apresentaremos de modo mais explícito a tese produzida, e as considerações acerca das relações entre ética e estética a partir do(s) processo(s) de criação no fazer musical que (re)criam os sujeitos.

...De fato, criar e viver se interligam.

Fayga Ostrower
(2008, p. 5).

2 DIÁLOGOS ENTRE SUJEITO(S), ATIVIDADE CRIADORA E MÚSICA(S)

*“Não é o artista que constrói a obra, mas a obra que constrói o artista.
Vou me construindo como artista através do meu próprio trabalho”*

(Fernando Lindotte, artista plástico,
Florianópolis, 20/03/2007).

2.1 CRIAR

2.1.1 Um prelúdio à criação

Para começarmos a discutir as temáticas teóricas principais deste trabalho de investigação de modo interligado, remetemo-nos à categoria criar/criação. Uma definição e compreensão que nos chamou a atenção foi, a partir de Dias (2004), o conceito de vida como vontade criadora, que a autora foi buscar e desenvolver a partir da obra do filósofo Nietzsche.

Dias (2004) afirma que, ao longo da história, muitos são os conceitos e definições desenvolvidos e construídos para o que significa *criar* e para o que significa *criação*. No sentido judaico-cristão, ou a partir de uma conotação teológica, criar significa que “de um nada tudo se fez” (p. 131). No entanto, a palavra latina *creare* tem o sentido de engendramento, e está filologicamente relacionada à *crescere*, que remete a crescimento e desenvolvimento (DIAS, 2004). Sendo assim, a partir de Nietzsche, a autora situa criação como uma ação pertencente à atividade humana, ou seja, atividade(s) criadora(s) que faz(em), que produz(em) continuamente a vida. Nietzsche usa o termo criar/criação para indicar uma nova conduta do homem para com o mundo, conduta esta definida como criadora: “para ele, é atividade a partir da qual se produz constantemente a vida” (DIAS, 2004, p. 132).

Tal como os artistas, Nietzsche se apodera do termo criação para designar um tipo de fazer que não se esgota em um único ato, nem em inúmeros atos e vai mais além dessa atitude. Amplia a noção de arte para dar conta dos atos que produzem continuamente a vida (DIAS, 2004, p. 133).

Atos que produzem continuamente a vida. Esses atos podem ser compreendidos como ações, como um agir em que estão interligadas as dimensões ética¹⁰, estética e cognitiva (BAKHTIN, 2003) do sujeito que se faz criador. Segundo Zanella (2010), os processos de criação, seja nas múltiplas linguagens artísticas, ou nos mais diversos âmbitos de vida, (re)criam seus artifícios e seus modos de vida. Assim como o sujeito está em constante constituição – pois, na psicologia de abordagem sócio-histórica e histórico-cultural, cuja matriz epistemológica é o materialismo histórico-dialético, falamos da constituição do sujeito como um processo contínuo, inacabado, em constante movimento –, o criar se faz, pelas próprias ações dos sujeitos, como uma atividade constante e ininterrupta. Criar seria, então, “estar sempre efetivando novas possibilidades de vida” (DIAS, 2004, p. 133).

Constituição do sujeito, conforme Zanella, é um conceito

...que dá visibilidade ao movimento incessante de vir-a-ser que caracteriza qualquer pessoa, independentemente de sua idade ou de suas condições de existência, movimento que possibilita a reconfiguração constante de seus processos psicológicos, emoções, vontade, finalmente, de seu modo de ser e das

¹⁰ Em sua definição mais ampla a ética é a “parte da filosofia responsável pela investigação dos princípios que motivam, distorcem, disciplinam ou orientam o comportamento humano, refletindo especialmente a respeito da essência das normas, valores, prescrições e exortações presentes em qualquer realidade social” (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão eletrônica). A ética é a “ciência da conduta (...), que aborda aspectos referentes aos ‘motivos’ ou ‘causas’ da conduta humana, das ‘forças’ que a determinam, pretendendo ater-se ao conhecimento dos fatos” (ABBAGNANO, 2000, p. 380).

relações que estabelece com outros, com a realidade e consigo mesmo. Ao mesmo tempo, falar do sujeito significa conceber a dupla dimensão do ser humano, por um lado subordinado às determinações da sociedade, circunscrito a um tempo e um lugar específicos, e, por outro lado, fundador de novas possibilidades, tanto para si como para o coletivo. Pessoa submetida e que resiste, que reproduz e que inventa modos de ser (ZANELLA, 2007a, p. 486).

No próprio processo de efetivar novas possibilidades de vida, no (re)criar a vida, a existência é impedida de fixar-se, de modo que pode ser concebida como constantemente autoinventora. No entanto, aqui está em ação a postura responsável do sujeito, sua responsabilidade e sua responsividade, como diria Bakhtin (2003), uma vez que o sujeito responde pelo que faz e pelo que deixa de fazer em sua existência. É, portanto, responsável por sua atividade, por todo o seu fazer. Assim, sempre situado no contexto sócio-histórico-cultural de vida, vai tecendo as (im)possibilidades do devir. Além disso, sinalizando ainda a visão de sujeito presente nos aportes teóricos da abordagem da psicologia que orienta este trabalho de pesquisa, é possível afirmar que:

Nessa perspectiva, o sujeito é sempre processo, pois sua constituição não se dá de forma natural nem determinística. O sujeito é um processo contínuo de vir a ser em relação, com um outro. O sujeito é agente de transformações que ao transformar a realidade se transforma, constituindo um novo sujeito e uma nova realidade, num movimento de objetivação e subjetivação constantes (ZANELLA, MAHEIRIE e cols., 2010, p. 13).

Para avançarmos em nossas reflexões, e retornando ao tema central deste início de pesquisa, cabe lembrar Dias (2004)¹¹, que expõe a seguinte pergunta: mas o que é criar para Nietzsche? Criar, para Nietzsche “é vontade de vir-a-ser, crescer, dar forma, isto é, criar e no criar está incluído o destruir” (NIETZSCHE, 1991; DIAS, 2004, p. 134).

Criar é, então, colocar a própria realidade como devir (ibid.), sendo o sujeito também responsável pela criação e pelo acontecer desse devir. No pensamento de Nietzsche em *A Gaia Ciência*, fundamental é compreender que “criar não é buscar, não é buscar um lugar ao sol, mas inventar um sol próprio” (ibid.). Zaratustra diz: “não quero prosseguir, não sou daqueles que buscam, quero criar para mim meu próprio sol” (NIETZSCHE, 2001, p. 320).

Esse processo – processo de criação – não apenas exige do sujeito, mas o convida a criar, a inventar um sol próprio, em meio a todas as (in)determinações dos contextos de vida, se ele assim quiser, ou seja, está implícita neste processo a vontade, a volição do sujeito. Significa inventar um sol próprio, e que esse sol possa ser luz para si, para seu fazer, para suas relações, e que possa atingir seus pares, nos encontros e desencontros com a alteridade, e que possa figurar como objetivação no contexto, de uma ou de outra forma.

Não significa dizer que todos possuem um lugar ao sol, mas que todos são capazes de – caso queiram, se empenhem, estudem, dediquem-se aos seus escopos, em ações responsáveis, em contextos que permitam isto – criar/inventar um sol próprio, e sua própria presença no mundo, seus motivos de existir. Dias (2004) vai adiante, a partir da ideia posta por Nietzsche, dizendo que é importante neste ponto “ênfatisar que isto ocorre não porque falte algo à existência, mas porque não há vida sem criação” (2004, p. 134). É criação não apenas artística, que remeta à arte, mas criação em todos os aspectos da existência, como depois será destacado por Vygotski (1930/1990/2003): criação técnica, criação científica, criação artística, criação em cada momento do cotidiano. Pois “a imaginação criadora penetra

¹¹ É a partir do texto desta autora que fomos buscar algumas obras do filósofo Nietzsche para discussão neste trabalho de pesquisa. (DIAS, Rosa. A vida como vontade criadora: por uma visão trágica da existência – vide Referências).

com sua obra através de toda a vida pessoal e social, imaginativa e prática em todos os aspectos: é onipresente” (VYGOTSKI, 2003, p. 52). Além disso, por meio desse fazer criador, o sujeito se estetiza em suas relações cotidianas (ZANELLA, MAHEIRIE e cols., 2010).

Portanto, compreendemos, a partir da discussão de Dias (2004) com base nas ideias de Nietzsche, que não é porque falta, não é porque há insatisfação que se cria, que o sujeito cria, mas exatamente porque não há vida sem criação. O artista, o sujeito criador precisa fazer, há uma necessidade humana em criar/de criar. É ele, porém também ‘o seu sol’ que arde por existir, materializar-se, figurar uma presença concreta na existência, é ele quem pode criar o seu próprio sol, que clama por existir, ou seja, há uma necessidade em/de criar.

...uma necessidade imperiosa de criação. Essa obra só foi feita porque ele não podia deixar de esculpi-la. Ele certamente precisava alimentar de novo seu ímpeto criador sem o qual ele mesmo certamente não sobreviveria. Criação e necessidade são pares inseparáveis para o artista (DIAS, 2004, p. 134).

Criar é, então, inventar novas possibilidades de vida, como necessidade à existência da própria vida. Se criação e necessidade são inseparáveis, pode ser porque a própria vida tenha necessidade de se (re)criar por meio do acontecer e do existir o sujeito criador. A própria vida pede, chama e quer novas possibilidades de si mesma, pede e quer novidade a cada instante do vivido. Para a vida é assim; somos nós, humanos, pelas possibilidades de escolha, que muitas vezes permanecemos na mesmice:

O ato criador é doador, pois não deseja, não procura: dá. É um ato que presenteia, não porque falte algo, mas porque ama o que cria. É um ato que não se fecha sobre si mesmo. O criador não guarda para si o que cria, cria sem uma razão para criar. “Prodigaliza a sua alma, não quer que lhe agradeçam e nada devolve, pois é sempre

dadivoso e não quer conservar-se”
(NIETZSCHE, 1994, §4).

Dias (2004) enfatiza que para que haja criação “uma tensão de forças em nós cresce sem cessar, produz um estado de plenitude, de superabundância de vida, explode em ações (...), pelo próprio prazer de viver” (2004, p. 136). É um acréscimo de força, um aumento de potência, que se faz fundamental para que haja criação, que perfaz o próprio processo de criação, e que está presente também ao se completar esse processo. Pois, “é uma característica da vontade criadora tender a um aumento de potência, a crescer e a expandir-se” (ibid., p. 137). Se formos em busca da obra do filósofo Espinosa (1991), iremos encontrar que cada ente orienta-se a existir, manter-se no ser e agir, objetivando sua força de produzir a existência, sua potência de ser, de agir, sua potência de ação, que é sua força atual, sua força de ser (ESPINOSA, 1991; CHAUÍ, 1995; RIZK, 2006). Desse modo, o sujeito tende a perseverar em seu ser e agir, sendo também o produto de sua própria atividade (RIZK, 2006).

A arte ou as objetivações artísticas/criadoras são atividades que intensificam esse movimento humano. A artista plástica Fayga Ostrower (2008), em sua obra *Criatividade e Processos de Criação*, salienta que:

...criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Somos nós, a realidade nova. Daí o sentimento do essencial e necessário no criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida (OSTROWER, 2008, p. 28).

Criar é, pois, um processo, ou poderíamos dizer, processos, onde a realidade se faz nova, se faz outra, engendrando novas dimensões, onde o próprio sujeito se faz novo e se abre para novas possibilidades de vida, pois também se põe no movimento

de recriar a vida. Ostrower (2008) ainda pontua que a criatividade, como potência humana, se refaz sempre, que essa potência criadora é elaborada e recriada por meio do trabalho que o sujeito executa, tornando-se uma experiência vital.

Nessa direção, Dias (2004) cita algumas características próprias da vontade e da ação criadora, tais como a vontade de crescer, de dar forma, de devir, a plasticidade, o aspecto de que é preciso também que a forma se desfaça, que não dure infinitamente, e que o movimento de vir-a-forma não cesse jamais. A partir dessas ideias sobre o criar, sobre a criação, sobre a ação criadora, compreende-se que “não há começo, nem ponto final; tudo está ainda por se fazer (...). A realidade do devir, da mudança, é a única realidade” (DIAS, 2004, p. 137). Uma ação contínua engloba sujeito criador e objeto criado. Um fluxo de vida constante.

2.1.2 Atividade Criadora e Processos de Criação – Ideias de Vygotski

“...en la vida que nos rodea cada día existen todas las premisas necesarias para crear y todo lo que excede del marco de la rutina encerrando siquiera una mínima partícula de novedad tiene su origen en el proceso creador del ser humano”
(VYGOTSKI, 1930/2003, p. 11).

Para o psicólogo russo Vygotski (1930/2003)¹², atividade criadora é “toda realização humana criadora de algo novo” (p. 7). Esta atividade pode englobar aspectos ou momentos de um caráter mais reprodutor ou reprodutivo, de repetição de algo já existente, assim como um caráter de atividade que combina e cria, recombina e recria. De base fundamental para a atividade criadora humana, para que possa ser exercitada, é a experiência anterior do sujeito, que serve de base para toda a criação, e que o ajuda a conhecer o mundo que o rodeia. Segundo Vygotski (2003), a vida que nos rodeia o tempo todo nos propõe tarefas;

¹² A primeira data correspondente ao ano de publicação da primeira edição da obra (1930), a segunda data corresponde ao ano de publicação da edição que está sendo consultada neste trabalho de pesquisa (2003). A partir de agora usaremos nas referências a esta obra apenas o ano da edição mais atual que está sendo consultada. Esse procedimento será adotado para as demais obras ao longo do texto.

para vivermos, sempre nos relacionamos com o contexto, ação da qual decorre a atividade criadora.

Para Ostrower “criar é, basicamente, formar” (2008, p. 9).
Criar:

É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse ‘novo’, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar (OSTROWER, 2008, p. 9).

De acordo com Camargo e Bulgacov (2007) a “...arte é sempre criação, e criação de formas (...), criação de formas dinâmicas, como a música...” (CAMARGO e BULGACOV, 2007, p. 188).

A função criadora ou combinadora da atividade criadora¹³ humana refere-se à criação de novas imagens, novas ações, a combinar, reelaborar e “criar com elementos de experiências passadas novas normas e planejamentos” (Vygotski, 2003, p. 9). Ele não se limita apenas a reproduzir fatos ou impressões vividas – mesmo que essa função seja considerada como importante também para o processo de criação. Na trama dessas relações de criação e (re)criação, Vygotski analisa que “é precisamente a atividade criadora do homem que faz dele um ser projetado para o futuro, um ser que contribui para criar e que modifica seu presente” (ibid.). Da mesma forma, Dias (2004), fundamentada em Nietzsche, diz que “a ação criadora intervém no presente, modifica o futuro e recria o passado” (p. 145).

A atividade criadora, para Vygotski (2003), é uma atividade que se manifesta em todos os aspectos da vida cultural do homem, e possibilita, por sua vez, tanto a criação artística como a criação científica e a criação técnica. “Neste sentido, absolutamente tudo o que nos rodeia e foi criado pela mão do homem, todo o mundo da cultura, em diferença do mundo da

¹³ Atividade criadora é também designada de imaginação ou fantasia por Vygotski (2003, p. 9).

natureza, todo ele é produto da imaginação e da criação humana, baseado na imaginação” (p. 10).

No processo de criação a ideia figura como imaginação para o criador e vai ganhando vida concreta a partir das mais novas combinações e correlações possíveis, a partir do fazer, da atividade de transformar, reformar, desfazer, construir, desconstruir, combinar e recombina, (re)inventar. Diz Vygotski que “todos os objetos da vida diária, sem excluir os mais simples e habituais, veem a ser algo assim como *fantasia cristalizada*” (2003, p. 10). ‘Fantasia cristalizada’ é entendida no sentido de que é ideia, é imaginação, e após os entremeios do processo de criação encontra-se de modo concreto no mundo, ou seja, é objetivada, é transformada em, substanciada em, concretizada, materializada.

A criação ou atividade criadora não diz respeito apenas à dimensão do que seria a arte, ou da dimensão artística, tal como frisado acima. A criação não diz respeito a gênios ou pessoas consideradas com um grande dom ou talento inato pelo imaginário social (VYGOTSKI, 1990, 2003; FIGUEIREDO e SCHMIDT, 2005, 2006). A criação é condição humana, qualidade necessária, qualificação humana.

Un gran sabio ruso decía que así como la electricidad se manifiesta y actúa no sólo en la magnificencia de la tempestad y en la cegadora chispa del rayo sino también en la lamparilla de una linterna de bolsillo, del mismo modo existe creación no sólo allí donde da origen a los acontecimientos históricos, sino también donde el ser humano imagina, combina, modifica y crea algo nuevo, por insignificante que esta novedad parezca al compararse con las realizaciones de los grandes genios. Si agregamos a esto la existencia de la creación colectiva que agrupa todas esas aportaciones insignificantes de por sí de la creación individual, comprenderemos cuán inmensa es la parte que de todo lo creado por el género humano corresponde precisamente a la creación anónima colectiva de

inventores anônimos (VYGOTSKI, 2003, p. 11).

O processo de criação humano da cultura, englobando todas as suas instâncias e dimensões, é um processo histórico, de milhares de anos, e que reúne muitas mentes, muitos sujeitos, muitas objetivações, nas mais variadas épocas, tempos, lugares e espaços, situações econômicas, políticas, sociais. É um processo infinito de criação, de cada um dos sujeitos que se apropria de uma certa quantidade do próprio conhecimento e técnicas do que foi produzido nesse processo histórico todo. Nesse processo, o sujeito se apropria daquilo que diz respeito ao interesse de suas ações, de seus fazeres, de seu campo de interesse, e o (re)cria, e responde a ele, dando continuidade a essa cadeia infinita de criação, ou reformando-a, mas sempre (re)inventando-a. Ele responde a ela, num processo dialógico e responsivo àqueles tantos anônimos ou não anônimos que o precederam, com os quais dialoga por meio de sua criação, enquanto dialoga também com aqueles que são seus contemporâneos e com aqueles que ainda virão – tal como veremos em Bakhtin (2003), a formar uma cadeia discursiva infinita, inacabada, de respostas, réplicas, tréplicas, sempre dialógica, estabelecendo sempre relações de sentidos.

Esse é um processo fundamentalmente dialógico. Na configuração histórico-cultural e na construção das obras de arte, das atividades criadoras e estéticas, existe uma “condição inexoravelmente dialógica” (ZANELLA, 2010, p. 33), assim como dos sujeitos criadores e dos muitos sujeitos que com as obras se relacionam.

A criação diz respeito, então, e tem como base, recordar e partir de experiências vividas, reelaborá-las de modo criador, combinando-as, (re)combinando-as, a combinar o antigo com o novo, para edificar novas realidades de acordo com as afeições e necessidades de cada sujeito (VYGOTSKI, 2003).

Como nosso trabalho está direcionado à criação musical, não podemos deixar de verificar o termo *composição*, que significa, de modo simples, criação de uma obra musical (ISAACS e MARTIN, 1985). De modo um pouco mais complexo, os mesmos autores salientam que o processo de composição, para ocorrer

...também requer um conhecimento prévio e o estudo das técnicas de composição, as quais serão aplicadas depois ao processo criativo. Essas técnicas incluem a harmonia, o contraponto, a instrumentação e a própria composição livre (ISAACS e MARTIN, 1985, p. 83).

Nesse sentido, a atividade combinadora criadora é uma atividade complexa; é uma atividade que não aparece repentinamente, mas a cada um em seu próprio tempo e gradualmente no fazer de um sujeito e em seu desenvolvimento histórico. É uma atividade que se põe a caminho das formas elementares e simples às mais complexas; e mantém-se em dependência imediata a outras formas da atividade humana, tal como a experiência acumulada. De modo geral, a imaginação ou atividade criadora humana é “uma função vitalmente necessária” (ISAACS e MARTIN, 1985, p. 15). Em sua base residem as necessidades humanas, assim como os anseios, as aspirações e os desejos, que servem de impulso à criação (VYGOTSKI, 2003).

2.1.2.1 O acontecer do processo de criação

Vygotski (2003) descreve e explica quatro formas básicas que ligam a atividade imaginadora/criadora à realidade, ou seja, quatro modos pelos quais o processo de criação pode acontecer, entendidos como momentos que integram esse processo.

No primeiro momento há o fato de que todos os elementos que integram o que virá a ser criado são tomados da realidade, isto é, são extraídos da experiência anterior do homem (VYGOTSKI, 2003). A fonte de conhecimento é sempre a experiência passada, vivida e experienciada pelo sujeito criador. É a partir destes conhecimentos percebidos e já apropriados que o sujeito irá e poderá empreender novas combinações, modificações e reelaborações, mesclando elementos reais, e também os combinando com imagens da fantasia. Portanto, a atividade criadora é construída, ou seja, parte de materiais que já existem no mundo – um mundo vivido, experienciado, apropriado de diversas formas e maneiras pelo sujeito ao longo de sua história de vida.

Nesse ponto Vygotski nos brinda com aquela que seria a primeira e principal ‘lei’ – como ele diz – à qual se subordina a função imaginativa/criadora:

A atividade criadora da imaginação se encontra em relação direta com a riqueza e a variedade da experiência acumulada pelo homem, porque esta experiência é o material com o qual a fantasia constrói seus edifícios. Quanto mais rica for a experiência humana, tanto maior será o material do qual dispõe essa imaginação (VYGOTSKI, 2003, p. 17).

As invenções são possíveis e surgem, então, de experiências previamente acumuladas e de sua amplitude, e sua qualidade será tal quanto mais rica for esta experiência (VYGOTSKI, 2003). Disso decorre que, aos sujeitos nas mais diversas fases da vida, já desde a infância, é fundamental ver, ouvir e experimentar, aprender e assimilar, estar em contato com diferentes elementos reais da gama de sua experiência de vida e de apreender o mundo, pois, assim, mais produtiva poderá ser sua atividade criadora.

A partir da experiência acumulada nos diversos momentos de vida o sujeito dispõe de elementos de construção por meio dos quais irá tecer seus processos de criação, sua atividade criadora. Mas não somente a partir dos elementos de que dispõe diretamente das experiências vividas, e sim das novas combinações possíveis de serem criadas, que se configuram já como frutos da imaginação. Aqui estaria o segundo momento do acontecer do processo¹⁴ da atividade criadora.

Esse momento está em relação direta e intrínseca com as experiências alheias, ou seja, com as experiências da alteridade – que é fundante do sujeito (BAKHTIN, 2003) –, experiências da alteridade que chegam até o sujeito, experiências da alteridade às quais o sujeito tem acesso e, a partir das quais, a fantasia

¹⁴ É importante considerar que este processo, ou do modo como estamos apresentando aqui, não é um processo linear, nem tampouco se dá da mesma forma para todos os sujeitos criadores. É da ordem do acontecimento e da complexidade na singularidade de cada sujeito. A aparente divisão é apenas uma forma didática de discorrer sobre o tema.

– justamente por não ter tido contato direto, mas a partir da relação com um outro – ajuda sua própria experiência. Cabe dizer, conforme Vygotski (2003), que:

Em tal sentido, a imaginação adquire uma função de suma importância na conduta e no desenvolvimento humano, convertendo-se em um meio para ampliar a experiência do homem que, ao ser capaz de imaginar o que não viu, ao poder conceber o que não experienciou pessoal e diretamente, baseando-se em relatos e descrições alheias, não está restrito ao estreito círculo de sua própria experiência, mas pode distanciar-se muito de seus limites assimilando, com a ajuda da imaginação, experiências históricas ou sociais alheias...(VYGOTSKI, 2003, p. 20).

Podemos perceber, então, a presença do outro durante o próprio processo de criação de qualquer sujeito como um ‘coautor’, como um ‘copartícipe’, ou seja, outros anônimos ou não anônimos encerram uma participação fundamental contemporaneamente na constituição do sujeito e na edificação dos processos de criação, na atividade criadora dos sujeitos. Além disso, nesse ponto, encontra-se uma dependência dupla e recíproca entre realidade e experiência. No primeiro momento descrito aqui, do acontecer do processo de criação, a imaginação se apoia na experiência, e no segundo momento é a experiência que se apoia na imaginação (VYGOTSKI, 2003).

Parte integrante também desse processo, que é sempre um processo ético, estético e cognitivo (BAKHTIN, 2003), é o enlace emocional (VYGOTSKI, 2003) – como terceiro momento. A emoção é entendida aqui como dimensão afetiva, dimensão do sensível, ou seja, emoções e sentimentos¹⁵ que fazem parte das ações humanas a todo o momento. Para o ato criador ambos os

¹⁵Sentimentos “são estados mais estáveis da afetividade, como o amor, a felicidade, o ódio, ou qualquer outro sentimento que não seja caracterizado pela explosão”. Emoções: “se caracterizam pelo caráter explosivo da afetividade, como a paixão, a alegria, a raiva, etc.” (MAHEIRIE, 2003, p. 148; SAWAIA, 2001).

fatores são necessários e inseparáveis, o intelectual e o emocional, pois “sentimento e pensamento movem a criação humana” (ibid., p. 25).

Vygotski (2003) diz que esse enlace emocional se dá de duas maneiras, a saber, todo sentimento e emoção tende a manifestar-se em determinadas imagens concordantes com ela, “como se a emoção pudesse eleger impressões, ideias, imagens congruentes com o estado de ânimo que nos domina naquele instante” (p. 21). Isto é, a emoção acompanha seja reações corporais fisiológicas, biológicas, seja pensamentos, imagens e impressões, existindo uma unidade dos processos psíquicos/psicológicos e fisiológicos na totalidade humana. Poderíamos dizer que a dimensão afetiva, incluindo os sentimentos e as emoções, se coloca lado a lado do agir e do pensar, e com eles permeia cada momento da vida humana, orientando a postura do sujeito em suas relações, pois o sentimento é também informação: ele informa sobre a relação do Eu com o objeto, diz algo sobre a significação-para-nós da realidade (HELLER, 1980; SARTRE, 1938/1965). Tal como defendido por Heller (1980), “sentir significa estar implicado em algo (p. 15)¹⁶”.

Nesse ponto Vygotski (2003) afirma que existe uma vinculação recíproca entre imaginação e emoção – os sentimentos participam da imaginação e a imaginação é constituída pelos sentimentos. Para ele, “todas as formas da representação criadora encerram em si elementos afetivos” (p. 23). Afetivo no sentido daquilo que nos toca, nos move, nos afeta. A palavra emoção, do latim, significa *actio me agit*, isto é, ‘a ação me age’, e do grego emoz ktíxw, ‘sou agido, me ajo’ (CUNHA, 1982).

Em relação à música, Vygotski (2003) afirma que a obra musical desperta em quem a escuta um complexo universo de sentimentos e emoções, e que a base psicológica da música reside em estender e aprofundar os sentimentos, em reelaborá-los de modo criador.

Por conseguinte, o processo de criação chama uma produção, um produto, ou seja, sua finalidade é produzir algo, criar e (re)criar algo – aqui o quarto momento. Vygotski destaca

¹⁶“Sinto que estou implicado em algo. Esse ‘algo’ pode ser qualquer coisa: outro ser humano, um conceito, eu mesmo, um processo, um problema, uma situação, outro sentimento... outra implicação” (HELLER, 1980, p. 15).

que as imagens do processo de criação “cobram realidade” (2003, p. 24), isto é, precisam objetivar-se, existir como materialidade, ter uma existência e presença concreta:

Consiste sua essência em que o edifício construído pela fantasia pode representar algo completamente novo, não existente na experiência do homem, nem semelhante a nenhum outro objeto real; porém, ao receber forma nova, ao tomar nova encarnação material, esta imagem “cristalizada”, convertida em objeto, começa a existir realmente no mundo e a influir sobre os demais objetos (VYGOTSKI, 2003, p. 24).

As objetivações criadoras, sejam quais forem, emanam da realidade, isto é, os elementos que as compõem existem no contexto de vida dos homens. A partir daí, em sua cadeia quase infinita de produção/criação junto ao pensamento e aos demais processos psíquicos, reelaboram-se, sendo também produtos da imaginação criadora do homem. Ao materializarem-se, voltam à realidade, porém, como diz Vygotski (2003), “trazendo já consigo uma força ativa, nova, capaz de modificar essa mesma realidade, encerrando deste modo o círculo da atividade criadora da imaginação humana” (p. 25). Todo fruto da imaginação, ao partir da realidade, conforme o processo que foi aqui apresentado, trabalha ativamente e é trabalhado ativamente para retornar à realidade. Ou seja, para “descobrir um círculo completo e encarnar-se de novo no real (...), tende a encarnar na vida” (VYGOTSKI, 2003, p. 51), de modo que imediatamente se torna uma nova afirmação – ao pensarmos na questão do movimento dialógico. Essa compreensão, sob o ponto de vista de Maheirie (2001), demonstra que:

A imaginação acontece por um processo semelhante à gestação, cujo parto dá luz à criatividade. Este processo tem início na percepção que temos dos objetos reais, para depois podermos dissociar e recompor os elementos desta realidade, em forma de fantasia. Em seguida. Agrupamos

os elementos modificados, e estabelecemos uma síntese entre eles e os elementos agrupados do contexto real. Quando a imaginação se objetiva no mundo real, quando cristalizamos nossa “imagem” no contexto social e produzimos algo daí, estamos *criando* o novo (MAHEIRIE, 2001, p. 64).

Nesse sentido também Ostrower (2008) confirma que:

Todo processo de criação compõe-se, a rigor, de fatos reais, fatores de elaboração do trabalho, que permitem optar e decidir, pois, repetimos, ao nível de intenções, nenhuma obra pode ser avaliada. Como obra, ainda não existe. Vale dizer, então, que a criação exige do indivíduo criador que atue (OSTROWER, 2008, p. 71).

Um ponto a ser considerado é a questão que traz Vygotski a respeito de uma certa lógica interna da objetivação artística. Segundo o autor, os elementos que são tomados da realidade e entram na roda da atividade criadora vão se combinando, no entanto, não com base em um livre capricho do autor, mas segundo “a lógica interna da imagem artística” (VYGOTSKI, 2003, p. 28). Vygotski, pautado no discurso de vários artistas de sua época¹⁷, apresenta a ideia de que existe uma “lógica interna que rege a edificação da imagem artística” (ibid.). Também poderíamos destacar essa lógica interna a partir do momento em que a objetivação artística em processo de criação ‘vai ganhando vida, assumindo vida própria’, como se poderia ilustrar com uma frase de Lya Luft em uma entrevista, ao dizer que “*Se eu quisesse ganhar dinheiro, teria feito Perdas e Ganhos II. Teria ficado rica. Mas escrevo o livro que quer ser escrito*”¹⁸.

¹⁷ Vygotski viveu na Rússia entre os anos de 1896-1934.

¹⁸ ‘*Pensar é transgredir a mediocridade*’, entrevista de Lya Luft à revista Performance Líder, ano II, I semestre 2009, p. 51-52, endereço eletrônico: www.performancelider.com.br

Essa ideia faz muito sentido. No entanto, nos perguntamos, que lógica interna seria esta? Na temática desta investigação, se a lógica interna da *música que quer ser composta* não está de todo modo definida de antemão, existe uma ideia inicial, existe um delineamento que pincela a forma inicial da música, que dá direcionamentos ao músico compositor, que permite ir traçando o caminho de uma dada composição. A partir do ir fazendo/ir compondo sempre se sabe um pouco para onde a música irá/tenderá, mesmo que ela se modifique de modo considerável ao longo do caminho.

Sloboda (2008), ao analisar semelhanças e diferenças entre a composição e a improvisação musical, traz o exemplo do pianista David Sudnow em relação a seus processos de aprendizagem de improvisação no *jazz*. Segundo o autor,

No início, Sudnow não sabia como começar ou, tendo começado, para onde deveria ir. A mão (...) bem poderia ter ido para qualquer lugar, mas quando o fazia, não havia mais nada que ela pudesse fazer, e eu descobri, logo de cara, que se você não sabe para onde está indo, você não pode ir para lugar algum, a não ser de modo incorreto. A mão precisa ser motivada a deslocar-se para as próximas teclas a serem pressionadas, e quando não tinha nenhum lugar para ir, ficava totalmente imobilizada, tropeçando por aí... (SLOBODA, 2008, p. 187).

A música, certamente assim como qualquer outra objetivação artística que está nascendo, possui, na imaginação, uma ideia que a delinea a existir. Mas, a partir daí, a lógica interna da música/da arte é construída num incessante fazer, sempre orientada por três instâncias presentes no processo de criação, como veremos a seguir com a contribuição do filósofo russo Mikhail Bakhtin acerca da atividade estética.

2.1.3 Processo de criação: um processo triádico e dialógico – *Compondo junto às ideias de Bakhtin*

Mikhail M. Bakhtin (1926) considera, assim como Vygotski, a processualidade ou a historicidade no processo de criação, isto é, o conceito de processo remete sempre a movimento. Sendo assim, estudar o processo de criação é estudar algo que está se processando, em suas várias idas, vindas, pulos, retornos, retrocessos, saltos, enfim, em constante movimento inacabado.

Para o autor não se pode estudar o processo de criação propriamente dito – ou os atos que compõem o processo de criação – porque este, imediatamente após se dar, escapa, é da ordem do acontecimento. Para Bakhtin não se explica a obra por meio da biografia do autor, e também o discurso do mesmo já estabelece a construção de sentidos a partir do vivido, configurando experiências, e não o processo em si mesmo.

Bakhtin diz que se pode estudar o processo de criação pela obra, ou seja, estudar o produto, a objetivação artístico-criadora que, em si mesma, contempla e engloba o processo. E estudá-la pensando nos discursos, nas vozes que o envolvem, vozes presentes, vozes ausentes, nas vozes que nele se fundem (AMORIM, 2002). Diz Bakhtin (2003) que “não podemos estudar imediatamente esse processo como lei psicológica; só operamos com ele à medida que está sedimentado na obra de arte” (p. 5).

O processo de criação, como acontecimento, diz respeito ao concreto da vida, que é único, irrepitível, inatingível. Não se pode capturar o vivido do processo de criação. Ao falar dele, construir discursos, refletir sobre ele, se constitui em experiência, e, portanto, já é uma recriação do sujeito sobre aquilo que ele viveu e fez, porém, de todo modo igualmente válida, uma vez que é também objetivação do sujeito. Faz parte de um movimento histórico ininterrupto, que no momento seguinte já é outro. Logo, “...vivencia-se o trabalho criador, mas o vivenciamento não escuta nem vê a si mesmo, escuta e vê tão-somente o produto que está sendo criado ou o objeto a que ele visa...” (BAKHTIN, 2003, p. 5).

Segundo Zanella e Sant’Anna (2009), o processo de criação é pautado por acontecimentos, é muitas vezes infável, escapa aos olhos e aos dizeres possíveis, enfim, escapa a toda e qualquer tentativa de captura.

...O acontecimento é somente quando está sendo, pois a partir do momento em que se apresenta como algo a ser refletido, explicado, narrado, deixou de ser. Processos de criação, portanto, não se deixam capturar, ainda que vestígios possam ser encontrados aqui e acolá, pois as relações dialógicas que os conotam se objetivam nas obras produzidas, nos signos eleitos pelo artista, deliberadamente ou não, para comunicar-se com um suposto contemplador a respeito de um determinado tema (ZANELLA e SANT'ANNA, 2009, p. 3).

Além disso, na compreensão de Bakhtin (1926), ‘o artístico’¹⁹ pressupõe sempre relação, diálogo. Simon Frith (1987), em relação à música, destaca também “que pessoas e músicas estabelecem sempre relações, onde é possível estabelecer alguns processos” (MAHEIRIE, 2010, p. 42). A música é sempre um fazer com os outros. É relação (WAZLAWICK e MAHEIRIE, 2007a, p. 6).

... O “artístico” na sua total integridade não se localiza nem no artefato nem nas psiques do criador e contemplador consideradas separadamente; ele contém todos estes três fatores. O artístico é *uma forma especial de interrelação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte* (BAKHTIN, 1926, p. 3).

O artístico, em sua totalidade, abarca a obra, o autor e o receptor, na medida em que a primeira é produto da interação entre as outras duas instâncias, e as três remetem ao contexto, isto é, à situação externa ao ato comunicativo (BUBNOVA, 2009, p. 38).

¹⁹ No âmbito deste trabalho de pesquisa entendemos como sinônimos os termos “artístico” e “estético”, vinculados à atividade criadora, assim como o compreendemos como formas de relação do sujeito com o objeto.

Se tomarmos por base a compreensão de que o processo de criação não se pauta pela ideia judaico-cristã (teológica) de que de um nada tudo se fez, e que, por sua vez, como explica Vygotski (2003), a criação é toda atividade humana criadora de algo novo, porém sempre com base no vivido e experienciado pelo próprio sujeito – como (re)criação na dialética contexto/imaginação –, Bakhtin complementa com a compreensão de que:

O que caracteriza a comunicação estética é o fato de que ela é totalmente absorvida na criação de uma obra de arte, e nas suas contínuas re-criações por meio da co-criação dos contempladores, e não requer nenhum outro tipo de objetivação (BAKHTIN, 1926, p. 4).

A partir dessa lógica podemos entender que o processo de criação, assim como as próprias objetivações artísticas produzidas, fazem parte e figuram no interior de uma cadeia (quase) infinita de comunicação estética, de uma cadeia de interrelação entre sujeitos ao longo do percurso da cultura que não tem nem início nem fim, mas que está em constante devir. A produção de um sujeito criador pode ser resposta a tantas outras produções de quicá quais sujeitos criadores, uma vez que muitos se fazem coautores, copartícipes e estão em diálogo nas produções uns dos outros.

Um autor, para criar, efetiva a contemplação de tantas obras artísticas, tantas vozes artístico-estéticas estão presentes no produto de sua criação. Por sua contemplação, sua (re)criação, seus estranhamentos, suas relações estéticas, pode se fazer ao mesmo tempo contemplador e criador de outras obras e de outros autores que, em diálogo, perfazem e participam de sua própria objetivação criadora. Isso dá abertura à continuidade do processo dialógico artístico/estético, uma vez que, enquanto estiver em produção, imediatamente sua obra, por existir, chama e reinicia todo esse processo a cada instante, assim como acontece com ele mesmo, pois a vida e o processo de criação são e requerem constante relação, assim como a música. Como diz Bakhtin, importa também não esquecer que “...esta forma única de

comunicação não existe isoladamente; ela participa do fluxo unitário da vida social, ela reflete a base econômica comum, e ela se envolve em interação e troca com outras formas de comunicação” (1926, p. 4).

No que tange à música, a escuta e o impacto/relação com uma obra musical pode se caracterizar sempre como um processo de criação de novos sentidos. A música, ao estar disponível para toda e qualquer pessoa, guarda em si a possibilidade de ser recriada, pois é uma arte metafórica, disponível a receber acabamento dado por quem a escuta. Por isso, o ato da escuta, como um ato estético, pode abrir para a coautoria e (re)criação, uma vez que ao se relacionar com a obra, o sujeito pode construir novos sentidos à mesma. Outro ponto a se destacar são as inúmeras maneiras²⁰ de recriar uma obra musical, como por exemplo, a atividade criadora que se faz presente na interpretação musical, pelas ações criadoras e inovadoras dos músicos que as tocam.

Para tanto, para Bakhtin (2003), o processo de criação envolve de modo interligado uma relação a três, uma relação triádica, entre *o autor, o herói e o ouvinte*²¹. O autor é compreendido como o autor-criador; a personagem ou o herói é o quê ou quem, temática, produto, objeto em processo de criação ou produzido; e o ouvinte é o leitor/interlocutor, a audiência real ou imaginária. Diz Bakhtin (1926) que o evento criativo “...não deixa de ser nem por um instante um evento de comunicação viva envolvendo todos os três” (p. 10). A obra, conforme Sobral (2005b), “principalmente o vir a ser da obra, depende da relação entre autor, ouvinte e ‘herói’” (p. 114).

O autor, herói e ouvinte de que estamos falando todo esse tempo devem ser

²⁰ No entanto, não será foco de nossa pesquisa a atividade criadora que existe na recepção musical, bem como na interpretação musical.

²¹ Em *O Autor e a Personagem na Atividade Estética*, texto escrito entre 1920 e 1930, o foco de Bakhtin (2003) é o problema da criação literária, no qual ele analisa o autor, a personagem ou o herói, e o leitor como componentes da relação triádica constitutiva da atividade estética. Bakhtin, como estudioso moderno, centrou suas análises nas formas de arte constituídas pelo discurso verbal, porém, suas reflexões não se limitam a elas, em virtude de sua própria concepção ampliada da linguagem (REIS, 2007).

compreendidos não como entidades fora da própria percepção de uma obra artística, entidades que são fatores constitutivos essenciais da obra (...). O ouvinte, também, é entendido aqui como o ouvinte que o próprio autor leva em conta, aquele a quem a obra é orientada e que, por consequência, intrinsecamente determina a estrutura da obra (BAKHTIN, 1926, p. 12).

Ao situarmos esta relação triádica no(s) processo(s) de criação da música, teremos que o músico-compositor é o autor-criador, aquele que opera para fazer/criar a música. No entanto, esse mesmo músico-compositor também pode ser o intérprete de sua própria música, de si mesmo como compositor que é/foi. O ouvinte pode ser o ouvinte imaginário que ele tem apropriado em si, o outro que escuta sua obra/produção, bem como o ouvinte real que a escuta/escutará.

Autor, herói e ouvinte são as forças vivas que definem a forma e o estilo da obra perceptíveis por um observador atento. O ouvinte é aquela figura que o próprio autor codifica na sua obra como sua orientação concreta, e não necessariamente o público leitor real de um escritor concreto (BUBNOVA, 2009, p. 44).

Seguindo nessa linha de pensamento, a relação entre autor-criador e personagem criada, ou seja, a música, se encontra objetivada num objeto estético – a própria música. No entanto, esta é apenas audível, pois invisível, uma vez que é da ordem da escuta no acontecimento, se esvai com o tempo, mas não sem antes atravessar corpos, como som que é, toca e afeta, porém, não permanece objetivada, fixa, presa em um objeto. Pode estar gravada/registrada digital ou analogicamente, mas já não é mais a mesma do momento em que foi tocada para ser realizada a própria gravação; é um sinal digital e/ou analógico, que por sua vez também se vai com o tempo. A música, como objetivação artística e estética, passeia entre sujeitos, corpos e mentes, sem passar despercebida. Algo ela provoca, sendo e não sendo, ao

mesmo tempo, passageira, pois quando se dá a escuta e a apreciação musical o sujeito pode reter, acumular, assimilar, integrar em si e se apropriar da música, a partir da relação que com ela estabelece. Portanto, de algum modo, a música permanece na experiência auditiva, emocional e cognitiva do sujeito.

Desse modo, a atividade estética²² na música constitui-se como produção permanente de uma obra viva e efêmera, um produto estético, e também se caracteriza como um processo em que o sujeito se esteticiza. Quando a toca, o próprio compositor pode ser o intérprete de si mesmo, do músico autor-criador, e de sua música, e a recria, de certo modo, a cada momento em que o músico a toca para si ou a apresenta a um público, porque sempre é um novo momento e um novo cenário, o espaço é outro, o público é outro, ele ‘não é mais o mesmo’ que a tocou em outros lugares anteriormente, e está em outra posição de si mesmo – é um acontecimento novo, processo onde o sujeito se esteticiza e se recria no devir. Assim como a sua música.

A música e seu processo de criação, desde a perspectiva da criação, de Bakhtin (2003), pode ser compreendida em uma perspectiva dialógica estética (REIS, 2007). Ou seja, pode ser compreendida como um enunciado estético que se constitui como pergunta/resposta do músico autor-criador no diálogo com outro (para quem toca). Este outro pode ser as suas referências musicais, seus músicos parceiros, seu público, mas são sempre elementos intrinsecamente constitutivos da obra. A música, toda ela, é feita de diálogos e é organizada em diálogos, em uma trama de conversação, seja entre notas musicais, fraseados, motivos melódicos, sequências harmônicas, seja entre as obras e compositores com os quais o autor-criador dialoga para compor sua obra.

Voloshinov e Bakhtin (1976) destacam a arte enquanto construção social. Todas as produções artísticas são criadas no e para o contexto social, nas relações entre sujeitos.

²² “A atividade estética é um dos pilares que a arquitetura bakhtiniana nos oferece para construir uma reflexão sólida sobre a arte (...). Na atividade estética o sujeito responde criativamente à realidade dada do mundo, criando uma outra realidade, um mundo estético. A atividade estética, portanto, envolve um processo de criação” (REIS, 2010, p. 58).

Nenhuma obra artística se reduz à sua forma, assim como, não pode ser explicada pela subjetividade do criador e/ou do contemplador. Ao contrário, se faz na relação entre estes, num processo que Voloshinov e Bakhtin denominam de co-criação, não somente do produto enquanto forma, mas necessariamente também dos significados estéticos, ou conteúdo (URNAU, 2010, p. 212).

Nos meandros andantes do processo de criação que se dá pautado pelas especificações acima, segundo Voloshinov e Bakhtin (1926), entremeados à complexidade do processo que é a vida, as dimensões ética, estética e cognitiva se integram como dimensões do humano em unidade na responsabilidade, que é tarefa de cada sujeito humano (SOBRAL, 2005b). Pois:

O empreendimento bakhtiniano consiste em propor que há entre o particular e o geral, o prático e o teórico, a vida e a arte uma reação de interconstituição dialógica que não privilegia nenhum desses termos, mas os integra na produção de atos, de enunciados, de obras de arte, etc. (SOBRAL, 2005b, p. 105).

Ao abordarmos a compreensão de construção dialógica remetemos ao conceito de dialogismo, na obra de Bakhtin e seus interlocutores. Conforme Sobral (2005b), o dialogismo se faz presente nas obras dos autores do Círculo de Bakhtin de três maneiras distintas, a saber:

- a) Como princípio geral do agir – só se age em relação de contraste com relação a outros atos de outros sujeitos: o vir-a-ser, do indivíduo e do sentido, está fundado na diferença;
- b) Como princípio da produção dos enunciados/discursos, que advêm de “diálogos” retrospectivos e prospectivos com outros enunciados/discursos;

c) Como forma específica de composição de enunciados/discursos, opondo-se nesse caso à forma de composição monológica, embora nenhum enunciado/discurso seja constitutivamente monológico nas duas outras acepções do conceito (SOBRAL, 2005b, p. 106).

Conforme explica Todorov (1981), a vida é dialógica por natureza. Segundo o autor, “viver significa participar de um diálogo, interrogar, escutar, responder, estar de acordo, etc.” (p. 318). A música como movimento dialógico abre sempre para os múltiplos diálogos que existem dentro de uma composição e entre composições. E justamente por ser caracterizada desta forma, a música se torna capaz de conversar conosco, ou seja, ela também irá despertar uma *composição* conosco mesmos.

Diz Bakhtin/Voloshinov que “o poeta adquire suas palavras e aprende a entoá-las ao *longo do curso de sua vida inteira* no processo do seu contato multifacetado com seu ambiente...” (1926, p. 15). Se transportarmos a figura do poeta para o músico compositor, podemos pensar que o mesmo se dá com este. O material que ele articula, sendo um compositor instrumentista e não de canções, são notas musicais (e muitos outros elementos), mas não palavras, no entanto, o movimento é o mesmo. Ou seja, em movimentos dialógicos o músico compositor adquire suas notas musicais no embate com tantas vozes sonoro-musicais com as quais dialoga e das quais se apropria ao *longo do curso de sua vida inteira*, nos processos plurais, multifacetados na diversidade dos contextos de vida pelos quais transita.

Nesse sentido, em relação ao poeta/escritor e as palavras que englobam sua criação verbal estética, mas do mesmo modo, em relação ao músico compositor de música instrumental:

A escolha da palavra pelo autor é determinada pelas valorações existentes que o autor compartilha com o receptor (“ouvinte”). As valorações, afirma Voloshinov, não se encontram no dicionário, mas no contexto vital, onde aparecem relacionadas aos pontos de vista dos portadores encarnados dessas

valorações (esta apreciação das “valorações” ideológicas nos aproxima da concepção das “vozes” ideológicas como condensação das opiniões personalizadas dos participantes na polifonia de *Problemas da obra de Dostoiévski*, que apareceria em 1929). A obra em si é concebida como um acontecimento da criação no qual participam, permanentemente, além do autor, o ouvinte e o herói, de modo que o acontecer da criação se transcreve como um acontecer da comunicação viva (BUBNOVA, 2009, p. 43).

É no contexto vital, de constante relação com seus outros, que o músico irá se apropriar de tantas vozes musicais para tecer a sua música. O processo de criação musical pode se der ou não com base em fórmulas, regras de composição, maneiras e modos pré-definidos de compor. Mesmo que essas formas musicais orientem muitas e tantas composições – pois, como produção cultural da humanidade, é impossível fugir delas, e elas também se configuram como vozes do processo de criação musical –, a criação é da ordem do acontecimento, do vivo da vida, da pluralidade de ideias, objetivações e da variedade de riqueza criativa do ser humano, sempre em relação com as vozes sonoro-musicais e sociais/coletivas que enformam as músicas.

Essa compreensão, por mais que estejamos “puxando” para o campo da música, fica evidente, mais uma vez, em Bakhtin/Voloshinov, ao dizer que:

O poeta, afinal, seleciona palavras não do dicionário, mas do contexto da vida onde as palavras foram embebidas e se impregnaram de julgamentos de valor (...). Pode-se dizer que o poeta trabalha constantemente em conjunção com a simpatia, com a concordância ou discordância de seus ouvintes. Além disso, a avaliação opera também em relação ao objeto do enunciado – o herói. A simples seleção de um epíteto ou uma metáfora já é um ato de avaliação ativo orientado em

duas direções – em direção do ouvinte e em direção do herói. *Ouvinte e herói são participantes constantes do evento criativo*, o qual não deixa de ser nem por um instante um evento de comunicação viva envolvendo todos os três (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1926, p. 10).

Sendo assim, é do contexto da vida, em um constante diálogo entre autor-herói-ouvinte, que o músico compositor busca, procura, se apropria, constrói, desconstrói e reconstrói vozes e movimentos musicais que passam a integrar as novas objetivações musicais. Segundo Bubnova (2009) “o enunciado reflete em si a interação social do falante, do ouvinte e do herói, sendo produto e fixação de sua comunicação viva no material da palavra” (p. 42). Da mesma forma entendemos em música, ou seja, nas composições musicais, que objetivam em si próprias o(s) movimento(s) da comunicação musical viva e criadora de sujeitos que se debruçam a fazer música em suas vidas. A música é, então, uma forma de relação social semioticamente mediada, construída entre um sujeito músico, sua própria produção e seu público que, também, pode ser co-criador da obra.

Se o movimento fundante dessa criação toda é o dialogismo, este por sua vez é pautado no diálogo²³. Todavia, diálogo aqui é entendido, a partir de Bakhtin e do Círculo, como “...contraposição dialógica, marcada por um tenso e intenso debate entre variadas vozes sociais (BAKHTIN, 2006), o que se diferencia da compreensão do senso comum que considera diálogo como consenso” (ZANELLA, 2010, p. 29).

Essa compreensão é também compartilhada por Faraco (2006), que identifica que o uso corrente da palavra diálogo remete ao significado de solução de conflitos, entendimento, geração de consenso. Portanto, dialogismo, pelos veios do Círculo de Bakhtin, “...é tanto convergência, quanto divergência; é tanto acordo, quanto desacordo; é tanto adesão, quanto recusa; é

²³ “A palavra diálogo (...) é bem entendida, no contexto bakhtiniano, como reação do eu ao outro, como ‘reação da palavra à palavra de outrem’, como ponto de tensão entre o eu e o outro, entre círculos de valores, entre forças sociais. A essa perspectiva, interessa não a palavra passiva e solitária, mas a palavra na atuação complexa e heterogênea dos sujeitos sociais, vinculada a situações, a falas passadas e antecipadas” (MARCHEZAN, 2006, p. 123).

tanto complemento, quanto embate” (FARACO, 2006, p. 170). Dialogismo remete, assim como os movimentos da vida, a consonâncias, multissonâncias e dissonâncias, das quais pode resultar tanto “...a convergência, o acordo, a adesão, o mútuo complemento, a fusão, quanto a divergência, o desacordo, o embate, o questionamento, a recusa” (ibid.), entre as vozes sociais do discurso.

Estas vozes sociais são as mesmas diferentes vozes sonoro-musicais que participam da composição das obras musicais, que, portanto, são vozes advindas do “...diálogo com a própria arte e suas manifestações históricas, bem como com outros artistas, críticos de arte e a realidade da qual o artista recorta os fragmentos com os quais irá compor sua obra” (FARACO, 2006, p. 32) em movimentos dialógicos.

O que precisa ficar claro, em termos de fundamentação teórica, é que, de acordo com Bakhtin (1998), quando se fala em dialogismo, o mesmo não diz respeito à interação face a face dos sujeitos. O dialogismo remete, pois, a “uma forma composicional em que ocorrem relações dialógicas, que se dão em todos os enunciados no processo de comunicação, tenham eles a dimensão que tiverem” (FIORIN, 2006, p. 166).

O dialogismo, por sua vez, é um acontecimento que se dá sempre entre discursos, onde o interlocutor existe configurado como discurso. O embate que existe no movimento dialógico é entre discursos, a saber, o discurso do locutor e o discurso do interlocutor (FIORIN, 2006).

Existe, desse modo, em Bakhtin, dois sentidos principais para o que é, de fato, dialogismo. São eles: a) o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem, dessa forma, é o princípio constitutivo da linguagem; b) dialogismo é também uma forma particular de composição do próprio discurso, segundo Fiorin (2006).

Barros (1996) defende que Bakhtin considera o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição para construção do sentido do discurso. A dialogia existe da interação/relação verbal entre interlocutores, estando estes configurados/formalizados em discursos e, a partir desse movimento funda-se a linguagem e também se constroem os sentidos. De acordo com Barros (1996), o discurso não é individual, ele se constrói sempre entre, pelo menos, dois interlocutores, que são seres sócio-histórico-culturais. O discurso

se constrói como “diálogo entre discursos” (BARROS, 1996, p. 33), ou seja, mantém relações com outros discursos.

Complementando, diz Faraco (2006) que:

O círculo de Bakhtin adotou a metáfora do diálogo – tal metáfora parece bem adequada para representar a dinamicidade do universo da cultura (para fundar uma filosofia da cultura), se considerarmos que o Círculo vê as vozes sociais como estando numa intrincada cadeia de responsividade: os enunciados, ao mesmo tempo em que respondem ao já-dito (“não há uma palavra que seja a primeira ou a última”), provocam continuamente as mais diversas respostas (adesões, recusas, aplausos incondicionais, críticas, ironias, concordâncias e dissonâncias, revalorizações etc.) – “não há limites para o contexto dialógico”. O universo da cultura é intrinsecamente responsivo, ele se move como se fosse um grande diálogo (FARACO, 2006, p. 57).

Sendo assim, podemos considerar que todo objeto está sempre cercado, envolto, embebido no e pelo discurso, todo e cada discurso dialoga com tantos outros discursos, toda e cada palavra se faz presente em uma teia, em uma rede de outras palavras, cercada por muitas outras palavras (FIORIN, 2006). Estas, por outras tantas vozes permitem compreender, com o mesmo teor e intensidade, que toda e cada música é cercada de tantas outras músicas, com as quais ela, como objetivação em si, dialoga, e com as quais as ações de seus compositores dialogam também. Assim, toda e cada música dialoga com as músicas que as antecederam, as músicas contemporâneas a ela, e as que ainda lhes serão parceiras. Enfim, na música, assim como na cultura, de modo geral, vozes de ontem, de hoje e do amanhã compõem o devir e porvir musical. É o processo dialógico que, como relembra Faraco (2006), é concebido como infindo e inesgotável.

2.2 Tematizando o conceito de *musiciking* junto à constituição do sujeito e relações estéticas: a música como atividade do sujeito

A música, em nosso olhar, é compreendida como uma linguagem reflexivo-afetiva²⁴ (MAHEIRIE, 2001, 2003), portanto, “...um modo de sentir e pensar” (HINKEL, 2010, p. 157), fruto de um processo criador em que o sujeito articula percepção, imaginação, reflexão, sentimentos e emoções. Enquanto produz esta objetividade, produz a si mesmo, em um movimento de (re)criar a si como sujeito, a partir do já existente, transformando-os. De acordo com Maheirie (2001) “a música é vista como um processo, uma forma de sentir e pensar, criando emoções e inventando linguagens” (p. 38). Nesse sentido, a música é uma subjetividade objetivada, traçada por sujeito(s) que inscreve(m) nela sua(s) marca(s), sua presença, articulada no plano da afetividade, situada historicamente e compreendida como sendo também um trabalho acústico²⁵ (MAHEIRIE, 2003). É uma atividade que pode se constituir permeada por relações estéticas.

A música é, segundo podemos compreender a partir da perspectiva sócio-histórica da psicologia – demarcando essa compreensão teórica a partir da construção de conhecimento de Vygotski –, uma produção humana construída e constituída histórica e socialmente em movimentos de objetivação e subjetivação (MAHEIRIE, 2001, 2003, 2006). A música, como atividade em contexto, permite e possibilita que o seu *fazedor/criador*, ou seja, o sujeito músico, possa concretizar & edificar imagens sonoras e acústicas a partir de e articulando as inúmeras formas como significa a si, o seu estar no mundo, suas

²⁴ Neste ponto é importante lembrar que “ao entender a música como uma forma de linguagem, é preciso ter claro que, segundo Vygotski (1934/1992), a linguagem é constitutiva/constituidora do sujeito, de modo que o pensamento e a linguagem refletem a realidade de uma forma diferente e se constituem no ponto central para se compreender a consciência humana” (MAHEIRIE, 2010, p. 45).

²⁵ Termo criado por Samuel Araújo (1994), conforme Maheirie (2001, 2003): “Como trabalho acústico, a música está ligada aos contextos específicos em que tal trabalho está inserido, com suas condições objetivas e suas possibilidades para que os sujeitos concretos possam produzi-la. Desta maneira, a música se constitui como uma prática humana historicamente situada” (MAHEIRIE, 2001, p. 45).

relações, suas formas de compreender a realidade. No entanto, ao estar no mundo, a objetivação musical ganha outros e infinitos espaços, alça tantos voos, e está à disposição de quem com ela entrar em relação (estética), para empreender a partir dessa mesma relação tantos outros sentidos, dando outros acabamentos à obra, a continuar o processo de criação – que, a bem da verdade, nunca sabemos com quem e onde começou!

Segundo Maheirie (2010), essa conceituação é formalizada a partir de várias pesquisas e estudos que interligam os campos e os saberes da psicologia social e da música:

A objetivação musical é uma forma de linguagem reflexivo-afetiva, uma vez que traz e cria novos elementos cognitivos, expressando e produzindo uma determinada racionalidade, ao mesmo tempo em que revela e cria sentimentos e emoções (MAHEIRIE, 2010, p. 45).

Além dessa conceituação, como anota a autora acima citada, as pesquisas realizadas interligando esses campos demonstram que “...a música se faz uma importante mediadora na constituição do sujeito singular, nas relações estéticas, nos processos de criação e na construção de identidades coletivas” (MAHEIRIE, 2010, p. 42).

Ainda, destacando a visão de música adotada neste trabalho, compreendemos que ela é, ao mesmo tempo, atividade humana, trabalho, produto artístico-estético e processo prenhe de relações estéticas. Ela é uma forma artística de expressão, que sempre se constitui no diálogo e nas trocas com a cultura e a sociedade, das quais historicamente ela emerge, é engendrada e construída pela ação de sujeitos. O sujeito “no encontro e confronto com diferentes ‘vozes’” se apropria da cultura ao passo em que é constituinte dela. Portanto, na trama dessa relação existem “relações polifônicas” (BARBOZA, 2010, p. 92), sendo a música constituída por uma polifonia de “vozes” – que ora se encontram, ora se contrapõem, porém sempre dialogam e estão em relações (in)tensas na/para a construção do tecido musical.

A música é criada pela utilização cultural & pessoal dos sons. Ela age sobre a cultura que lhe dá forma e de onde ela deriva, ao mesmo tempo em que se insere na trama dinâmica

onde ela própria se formou. Está inserida nas várias atividades sociais, donde decorrem múltiplos significados/sentidos. A cultura dá os referenciais, bem como os instrumentos materiais e simbólicos, que cada sujeito se apropria para criar, tecer e orientar suas construções, neste caso, as atividades criadoras e musicais. Quando se vivencia a música, há uma relação com a matéria musical em si, isto é, altura, duração, intensidade, timbre, estrutura e expressão e suas relações e, também, com toda uma rede de significados construídos no mundo social, seja nos contextos coletivos mais amplos, seja nos contextos singulares, enfim, junto dos contextos sócio-histórico-culturais de sujeitos. Desta forma, as relações polifônicas constituídas pelas vozes sociais em todo contexto de vida são as mesmas relações polifônicas que compõem as músicas, posto que não existe cisão entre o agir do sujeito no mundo (cotidiano da vida) e o agir do sujeito na arte.

No que tange ao conceito de relação estética, a partir de Vygotski (2001) e, principalmente, Sánchez Vázquez (1999), é possível afirmar que:

O conceito de relação estética (...) se refere a um modo sensível de relação com a realidade em que a polissemia da vida é reconhecida, o que se apresenta como fundamental para a afirmação das possibilidades criadoras do ser humano e transcendência do caráter prático-utilitário da cultura capitalista que caracteriza a contemporaneidade (MAHEIRIE, 2010, p. 43)²⁶.

Ao se utilizar o termo ‘estética’ nesse contexto de pesquisa e de fundamentação teórica, não nos referimos apenas à estética como categoria do belo, mas ampliamos esse conceito de acordo com os trabalhos de Sánchez Vázquez (1999), que a compreende a partir do referencial do materialismo histórico e dialético. Para este autor a estética é uma forma específica de relação social, é uma relação sensível entre sujeitos, baseada em uma percepção

²⁶ Tal citação é referente ao Projeto Integrado de Pesquisa intitulado “Relações Estéticas e Atividade Criadora”, o qual compõe as investigações desenvolvidas pelas professoras Dr^{as}. Andrea V. Zanella e Kátia Maheirie.

estética, que é sempre uma percepção sensível, “...aberta à produção de novos sentidos na criação ou contemplação de um objeto estético” (REIS, 2010, p. 52). As relações estéticas são relações potencializadoras do sujeito – um sujeito que é volitivo e criativo – e por meio delas este mesmo se abre a olhar a realidade de outro modo, com um olhar sensível à pluralidade e polissemia dos acontecimentos, do mundo. Dessa forma, as relações estéticas são “relações que acolhem a beleza, o múltiplo, o diferente” (PEREIRA, 2010, p. 103).

Segundo Vázquez (1999), a relação estética “é uma das formas mais antigas de relação do homem com o mundo” (p. 75). Essa relação está vinculada à produção material, por parte do homem, de objetos úteis, e se acha presente em todas as sociedades, sendo um elemento necessário e vital. A relação estética implica uma experiência vivida por um sujeito em determinado momento junto a um objeto que é seu correlato necessário, ou seja, existe uma relação mútua entre ambos, sendo que esse objeto se apresenta ao sujeito como um objeto estético. No caso específico deste trabalho, a música é um objeto estético. Como complementa Vázquez (1999), “o objeto necessita do sujeito para existir, da mesma maneira que o sujeito necessita do objeto para encontrar-se em um estado estético” (p. 108).

Para Vázquez, o que existe de fato, no acontecer da relação estética, é uma “experiência que o objeto estético provoca, ou o estado ou atitude engendrada *na* (e não antes da) relação estética, concreta, singular, com esse objeto” (SÁNCHEZ VÁZQUES, 1999). Para tanto, vários fatores objetivos e subjetivos serão necessários como condição para que ocorra relação estética. Nesse modo específico de relação com o mundo – a relação estética –, o sujeito é tocado, afetado pelo objeto estético, ao passo que também se posiciona com um olhar estético, de estranhamento, de distanciamento/exotopia, o que permite o descolamento da percepção imediata e cotidiana para uma percepção sensível/estética, de modo a poder efetivar sínteses complexas de pensamento & dimensão afetiva (emoções e sentimentos), culminando na produção de significados e sentidos outros ao vivido.

Em *Convite à Estética*, o filósofo Sánchez Vázquez (1999) refere estética a um modo específico de apropriação da realidade,

cuja finalidade não é teórico-cognoscitiva, nem prático-utilitária ou prático-produtiva, mas sim estética. O autor, numa perspectiva marxista, concebe a estética como um modo de relação social historicamente constituído, no qual um sujeito produz ou contempla um objeto esteticamente. Retomando o significado original do estético como sensível (*aisthesis*), Vázquez destaca como prioritária na relação estética a *forma significativa do objeto para o sujeito* concreto que com ele se relaciona esteticamente. Assim, a noção de estética é por ele ampliada, de modo que não se reduz a artístico, embora considere a arte como o universo especialmente produzido por relações estéticas e delas produtor (REIS, 2010, p. 59).

A partir dessas questões, entendemos que a atividade musical envolve a percepção, a imaginação, a afetividade e a reflexão, estando articulada com relações estéticas, no âmbito das atividades criadoras. Entendemos também que a atividade musical é construída e objetivada por sujeitos em relação, situados historicamente, em processos de (re)criação e (re)invenção. Sujeitos que, enquanto objetivam essa trama, são também objetivados, constituídos pela mediação dessa atividade, em meio à dialética da subjetivação e objetivação (MAHEIRIE, 2002, 2006).

Portanto, falar de constituição do sujeito, observando o movimento dialético que existe entre objetividade e subjetividade, é falar de um sujeito que está sempre em relação, e passa a ser também produtor desses movimentos, como uma síntese inacabada, aberta e em constante movimento. Está num processo constante de construir-se, de (re)inventar-se (MAHEIRIE, 2002), onde objetividade e subjetividade se articulam em um movimento que entendemos ao mesmo tempo dialético²⁷ e dialógico²⁸, de forma que uma está sempre permeada pela outra, uma construção em mão dupla.

²⁷Dialético no sentido de uma dialética aberta e inacabada (MAHEIRIE, 2002).

Zanella (1995), revisitando Marx e Engels na obra *Ideologia Alemã* (1989), salienta que “o homem é histórico, está inserido em um contexto social e é **expressão e fundamento**²⁹ dessa coletividade”. Aí se encontra, mais uma vez, a dimensão dialética para compreender o sujeito em seus próprios movimentos dialéticos.

Nesse viés, o sujeito transita e age em vários cenários onde as múltiplas singularidades se entrecruzam, e “...realiza a sua história e a dos outros, na mesma medida em que é realizado por ela...” (MAHEIRIE, 2002, p. 36). Essa trama é contextualizada e acontece em espaços, tempos e momentos históricos específicos. Os sistemas político-sociais-econômicos, em suas dimensões culturais, simbólicas e ideológicas, em que o sujeito está inserido, determinam e limitam o agir humano, mas é a partir dessas configurações que o sujeito pode engendrar também suas possibilidades, em movimentos de criar, re-criar, reproduzir, construir, desconstruir e reconstruir a si, suas relações, suas objetivações, e o próprio contexto.

O sujeito, na compreensão de Bakhtin (2003) e também na de Vygotski (1929/2000), é um sujeito que está em contínua relação e se constitui na/pela linguagem e os discursos, em permanente relação/interação entre o eu e o outro discursivos. É um sujeito que dialoga com as diferentes vozes sociais de seus pares. É um sujeito concreto, contextualizado em espaços-tempos sociais-históricos-culturais. É, fundamentalmente, um sujeito “constituído pelas *palavras do outro*; é visto através dos *olhos do outro*; realiza-se no outro (...). Trata-se do permanente diálogo entre um ‘eu’ que, por sua vez não é *solitário*, mas *solidário* com todos os ‘outros’ que com ele interage; e com todos os demais que ainda estão por vir...” (KESKE, 2004, p. 12-13)³⁰.

Se pensamos e analisamos um sujeito que, em relação, em permanente diálogo, tece e constrói momentos, movimentos,

²⁸Dialógico no sentido de que: “...dialógica (uma lógica viva de relações construtivas que envolve ao menos dois elementos em interação), e não uma dialética hegeliana (uma lógica formal de relações destrutivas), dado que seus momentos não são tese-antítese-síntese, mas tese-tese-síntese, o que supõe uma permanente atividade de síntese. Em lugar da superação da antítese pela tese, aparece uma articulação sempre fluida; uma tensão permanente entre as duas” (SOBRAL, 2005c, p. 136).

²⁹Grifos da autora.

³⁰Grifos do autor.

objetivações, significados, sentidos, estamos falando de um sujeito que se faz criador, um sujeito criante. Na perspectiva da psicologia histórico-cultural, principalmente a partir dos estudos de Vygotski (2003), “todo sujeito é potencialmente sujeito criador” (FURTADO, 2010, p. 174), que exerce e edifica inúmeras e múltiplas atividades na vida, onde sempre é possível (re)criar.

De acordo com Maheirie (2003) e Zanella (2006a), fundamentadas em Vygotski, a criação se faz presente em toda e qualquer dimensão da existência humana, seja ela cotidiana, técnica, científica e/ou artística.

Zanella (2006a) relembra Vygotski (1990) ao dizer que todos os objetos que nos circundam diariamente, sejam eles os mais simples ou habituais, configuram-se como fantasia/imaginação cristalizada. Esses pressupostos levam a lembrar que, tal como apontado por Zanella, a criação não é um fazer somente de artistas, assim como o que se produz não necessariamente é apenas obra de arte (ZANELLA, 2006a). É nesse sentido que a autora cita Pelbart (2003), e o reinvocamos aqui:

Todos e qualquer um inventam, na densidade social da cidade, na conversa, nos costumes, no lazer – novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. A invenção não é prerrogativa dos grandes gênios, nem monopólio da indústria ou da ciência, ela é a potência do homem comum (PELBART, 2003, p. 23).

A criação pode ser, então, ação de cada homem, e tantos aspectos da vida podem ser matéria-prima de/para (re)criação, como diz Vygotski (2004):

Dessa forma, a vida do homem se tornará uma criação constante, um ritual estético quando surgir não da tendência para a satisfação de algumas necessidades pequenas, mas de um arroubo criador luminoso e consciente. O ato de alimentar-

se e o sono, o amor e a brincadeira, o trabalho e a política, cada sentimento e cada pensamento se tornarão objeto de criação. O que agora se realiza nos campos estreitos da arte mais tarde penetrará toda a vida e esta se tornará um trabalho criador (VYGOTSKI, 2004, p. 462).

Paschoal (2004) também compartilha desta ideia, e salienta que “a criatividade não é atributo apenas de artistas, jornalistas, designers e cientistas. Ela é, em maior ou menor grau, inerente ao ser humano” (p. 29). Nesse sentido, o sujeito pode ter na criação, na (re)invenção de suas ações e fazeres, uma potência de vida, uma potência criadora (VYGOTSKI, 2001), que é a sua força de existir, a sua força de vida. Nesse ponto, para discutirmos a respeito do conceito de música, ou da visão de música que norteia este trabalho, remetemos também às ideias apresentadas pelo musicoterapeuta norueguês Dr. Brynjulf Stige (2002), ao trabalhar com pressupostos teóricos tais como a “Psicologia Cultural”³¹ na Musicoterapia³², trazendo também os aportes teóricos de Vygotski. Essa visão de música contempla o sujeito como um sujeito criador em seu âmbito de vida.

Neste viés, a música é entendida como *musicizing* ou *musicizing*. É um conceito que propõe pensá-la como atividade, lembrando que toda atividade está inserida em um contexto. Propõe entender a música como uma forma de ação, como atividade, e não apenas como um objeto (STIGE, 2006), considerando que as atividades musicais são sempre atividades sociais.

³¹ “*Cultural Psychology*”, é a designação terminológica utilizada por Stige (2002). Na alçada deste projeto de pesquisa estamos usando a designação ‘psicologia sócio-histórica’ e também ‘psicologia histórico-cultural’, como já apresentado. Brynjulf Stige fundamenta-se em Vygotski e Bakhtin, e também em outros autores tais como Jerome Bruner, Michael Cole, Michael Tomasello, e Ludwig Wittgenstein (texto “*The relevance of cultural psychology for music therapy*”, no livro “*Culture-Centered Music Therapy*”, STIGE, 2002, p. 33-37).

³² Stige (2002) formaliza a Musicoterapia Centrada na Cultura, para diferenciar esta fundamentação teórica dos conhecimentos e práticas da Musicoterapia tradicional.

Stige (2002) apresenta o conceito *musicking* principalmente a partir do trabalho de Christopher Small (1998), mas também o analisa a partir de David E. Elliot (1995), que utiliza o termo *musicing*³³. A partir dos dois autores Stige aponta que: “Como Small, Elliot propôs que a realidade básica da música não é a música como objeto, mas música como ação” (STIGE, 2002, p. 101) (tradução livre)³⁴. Trata-se de compreender a música como um verbo e como uma atividade, tal como Small e Elliot fazem. Christopher Small é antropólogo e trabalha com o conceito de *musicking* desde a década de 1970. David E. Elliot é da área da Educação Musical e trabalha com o conceito de *musicing* desde a década de 1990. Brynjulf Stige (2002), musicoterapeuta, utiliza a escrita deste termo como *musicking*, a partir de Small (1998).

Para Elliot (1995), da Educação Musical, assim como para o musicoterapeuta Alan Turry (2001), *musicing* aponta para a importância de perceber música como modo de vida, como uma atividade humana e não apenas como um artefato cultural, um objeto (ELLIOT, 1995; TURRY, 2001).

Small, antropólogo, ao falar sobre *musicking*, destaca que musicar³⁵ significa envolver-se com uma performance musical de qualquer jeito que se pode: tocando (recitais), escutando, ensaiando ou praticando, compondo ou dançando (SMALL, 1998; ANSDELL, 2002; ANSDELL e PAVLICEVIC, 2004).

Small (1998), a partir da Antropologia e da Musicologia, realça com o conceito/termo *musicking* uma preocupação de estudos teóricos na/com a performance musical, deslocando o foco dos estudos exclusivos na/com a obra musical. No entanto,

³³A musicoterapeuta brasileira Lia Rejane Mendes Barcellos (2007, informação verbal) esclarece que a escrita diversificada não traça nenhuma diferença entre *musicking* e *musicing* para sua definição, pois os dois termos querem dizer a mesma coisa e vêm da junção da expressão inglesa “*music making*” (o fazer musical, ou “fazendo música”). O termo, então, significa a atividade de fazer música, incluindo dançar, ouvir, cantar, tocar, etc. No entanto, na obra de Stige (2002), “*Culture-centered Music Therapy*”, a explicação se pauta em outro aspecto, conforme veremos.

³⁴“*Like Small, Elliot has proposed that the basic reality of music is not music as object but music as action*” (STIGE, 2002, p. 101).

³⁵ Inicialmente este termo foi traduzido como o infinitivo do verbo = musicar. No entanto, conforme se verá adiante, este verbo em sua forma de particípio presente remete ao termo musicante. Devido a esta compreensão utilizamos, várias vezes ao longo deste trabalho, o termo criante, como sinônimo para sujeito criador.

Stige (2002) destaca que antes de Small, alguns etnomusicólogos já começavam a empreender estudos em relação à música “na” cultura e música “como” cultura. Estudiosos em música popular começaram a pesquisar e entender a música como prática social em contextos culturais, tal como encontramos em Middleton (1997) e Frith (1987). Movimento semelhante pode ser encontrado na Musicoterapia, com outro foco de discussão sobre o conceito de música nesta área, nos estudos de Even Ruud (1998), que entende a música como ação e interação em contextos sociais.

De uma forma geral, essa discussão pretende envolver aspectos sociais, relacionais, amparados em uma construção sócio-histórica e histórico-cultural, para situar a música, ou o fazer musical, em uma compreensão mais ampla, não em detrimento dos estudos exclusivos da música em sua forma artística, mas para alargar os territórios dessa discussão e compreensão. Pois, de modo muito presente e marcante, principalmente na Musicologia tradicional e na Estética Musical, o foco de estudos esteve muito centrado na obra musical em si e em seus significados – muitas vezes intramusicais, como já abordamos em outros trabalhos (WAZLAWICK, 2004; WAZLAWICK, 2006).

Small (1998) cunha, então, o termo *musicizing* como participípio presente do verbo inglês “to music”. Na língua portuguesa, em sua construção a partir do latim, o participípio presente³⁶ deixou de existir, transformando-se em substantivo ou adjetivo. Assim, o termo *musicizing* poderia ser entendido como *musicante*, no sentido de aquele que faz música, uma vez que o participípio presente é uma forma verbo-nominal, um misto entre

³⁶Sobre o participípio presente, em relação ao verbo “ser” (por exemplo): “Durante a evolução da língua portuguesa, a partir do latim, o participípio presente deixou de existir, transformando-se em substantivo ou adjetivo. Em latim, o participípio presente do verbo ser é ‘ens’ (forma nominativa), e ‘entis’ (forma genitiva). No português, faz-se uso das construções ‘aquele que é’, ‘o ente’ (nominativo), e ‘daquele que é’, ‘do ente’ (genitivo), para indicar o participípio presente do verbo ser” (BUENO, 1953). Bueno (1953) destaca que a língua arcaica conheceu o emprego do participípio presente em sua função de verbo. De modo geral, o participípio presente envolve o sujeito, traz a ideia de um verbo amalgamado com o sujeito, é o sujeito agente, na situação, fazendo (a ação do verbo), é o ente agindo, é a presença com a ação, o sujeito é totalmente presente na ação. O participípio presente une o nome à ação, ao verbo. E aí poderíamos pensar/falar, nesse sentido, em um sujeito *musicante*, em um sujeito *criante*, ao nos remetermos à compreensão de *musicizing*.

verbo e nome, é uma forma que une o nome à ação do verbo. Sendo assim, resguarda questões linguísticas que revelam intenções daquilo que se está querendo dizer, mantendo a força da palavra – como um particípio presente, e continua sinalizando uma diferença também em seu conteúdo, ou o mote de tal conceito. O autor aborda e pensa a música enquanto processo, enquanto atividade, relação em contextos sociais determinados, e os sujeitos aí implicados, são os sujeitos que realizam essa ação, executam, escutam, ensaiam, praticam, compõe e dançam. De acordo com Small:

Musicar é fazer parte, em qualquer capacidade, em uma performance musical, tanto faz atuando, ouvindo, ensaiando ou praticando, provendo material para a apresentação (o que é chamado de composição), ou dançando (SMALL, 1998, p. 9)³⁷ (tradução livre).

A partir dessa ideia, um ponto crucial para Small não é tratar do significado da música, ou da obra musical em si, como faz a Estética Musical tradicional (conforme discussões em MEYER, 1956; REIMER, 1970; MARTIN, 1995; BRUSCIA, 2000), mas do significado da performance musical, performance em sentido geral, como atuação, desempenho, evento. Stige (2002) diz que esses significados não residem unicamente na estrutura intrínseca da música, mas que esses significados são produzidos por ações compartilhadas em/nos contextos. Ações entendidas como processos, como relações no mundo: “o ato de musicar estabelece no lugar onde está acontecendo uma gama de relações, e é nessas relações que o significado do ato se fundamenta” (STIGE, 2002, p. 100)³⁸ (tradução livre). Desse

³⁷“*To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing*” (SMALL, 1998, p. 9).

³⁸“*The act of musicking establishes in the place where it is happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies*” (STIGE, 2002, p. 100).

modo intensifica-se a compreensão da música como ato em realização.

De antemão, percebemos que o conceito de *musicking* aponta também para a questão do acontecimento – acontecimento musical, seja ele qual for, que se dá em um tempo, espaço, contexto sócio-histórico-cultural, envolvendo e sendo gerido por sujeitos, ações, fazeres no acontecer musical. Poderíamos dizer que este acontecimento/acontecer musical é um *sendo*, para articular a ideia do partícipio presente, que conta com as ações de muitos sujeitos *entes*, *criantes* e *atuantes*.

Perguntamo-nos então: os atos de *musicking* poderiam ser entendidos no sentido que Bakhtin emprega quando se refere a ato? Para Bakhtin, tal como trabalhado na obra *Para uma filosofia do ato* (1919-1921), o ato/feito é entendido como “ato concretamente em realização, em vez de ato tomado apenas como *post-factum*” (SOBRAL, 2005a, p. 20). “Trata-se da ação concreta (ou seja, inserida no mundo vivido) intencional (isto é, não involuntária) praticada por alguém situado (...). Destaca-se, assim, o caráter da ‘responsabilidade’ e da ‘participatividade’ do agente” (ibid.), complementa Adail Sobral com o estudo sobre ato/atividade e evento na obra de Mikhail Bakhtin. Nesse sentido, Bakhtin aponta para o estudo do “...ato estético como agir ético...” (SOBRAL, 2005a, p. 17). Dessa forma, entornando o caldo do pensamento e da discussão, como os atos de *musicking*, também atos estéticos, relacionam-se e podem ser atos éticos? Como a ética liga-se ou está para a estética, na existência?

Em relação ao ato ou atividade concreta em meio à tríade também formada pelas dimensões ética-estética-cognitiva da existência, Reis (2010) acentua, fundamentada em Bakhtin (1919-1921), que

A atividade concreta ou ato aparece em *Para uma Filosofia do Ato*, texto escrito por Bakhtin possivelmente entre 1919 e 1921, como um conceito-chave em que se interrelacionam as dimensões ética, estética e cognitiva. No ato vivido, um sujeito agente, desde sua posição axiológica (dimensão ética), apreende o mundo dado através de um sentido avaliativo (dimensão cognitiva) no qual o torna postulado. A dimensão estética

encontra-se no ato quando essa apropriação inteligível da realidade sensível do mundo dado for mediada por um sentido novo, que não ratifique esse mundo, mas o supere, apresentando um mundo criado em vez de representar, de rerepresentar o mundo dado (REIS, 2010, p. 58).

Salientamos, aqui, Zoja (2007), estudioso italiano, que relembra que na Antiguidade Clássica, para os gregos, a ética e a estética eram dimensões unidas da vida humana, para os quais era impossível concebê-las distantes/distanciadas ou separadas. Segundo o autor,

Per la mentalità moderna, la distanza tra etica ed estetica è chiara. L'estetica può rimanere personale e relativa (...). Possiamo sottrarci all'estetica ma non all'etica. I Greci, ai quali dobbiamo i due concetti, si sarebbero opposti a questa separazione. Non avevano codici che definissero bellezza o rettitudine. Ma esisteva un consenso generale su entrambi, e anche sul fatto che erano intimamente legati. Erano due diverse facce della stessa qualità: la virtù, l'eccellenza (ZOJA, 2007, s/p).

Para a mentalidade moderna, a distância entre ética e estética é clara. A estética pode permanecer pessoal e relativa (...). Podemos nos esquivar da estética, mas não da ética. Os Gregos, aos quais devemos os dois conceitos, eram opostos a esta separação. Não possuíam códigos que definissem beleza ou retidão. Mas, existia um consenso geral sobre ambos, e também sobre o fato de que eram intimamente ligados. Eram duas faces diferentes da mesma qualidade: a virtude, a excelência (ZOJA, 2007, s/p – tradução livre).

Desse modo, podemos retomar esse aspecto humano de compreensão, ou seja, ética e estética intimamente ligadas, sendo duas faces diversas da mesma qualidade, isto é, do humano. Que, na ação prática da atividade criadora, objetivam a criação de sentidos outros ao vivido, em direção à emancipação humana, a realizações e à felicidade (SAWAIA, 2004).

O ato/feito, para Bakhtin, é “o ato como ocorrência de uma dada atividade” (BAKHTIN, 1921, p. 27). Sobral salienta que para Bakhtin

O ato-feito tem tal importância em sua filosofia que ele define a vida como um evento uni-ocorrente (porque há apenas uma vida no mundo humano) de realização ininterrupta de atos-feitos: os atos e experiências que vivo são momentos constituintes de minha vida, que é assim uma sucessão ininterrupta de atos (SOBRAL, 2005a, p. 21).

Trazendo à luz essa ideia em Bakhtin, perguntamo-nos: como o vivenciamento concreto e a experiência de atos/atividades musicais enquanto ações de *musicking* estão presentes, acontecem, enredam, compõem e constituem a vida de sujeitos envolvidos com esse fazer? E mais, como a música, e seu processo de criação, como uma construção dialógica entre as várias vozes musicais presentes na história de um sujeito, está entremeada ao processo de criação da própria vida?

O conceito de *musicking* permite, portanto, conceber, estudar e trabalhar com a(s) música(s) e sujeitos em atividades/fazeres musicais, concomitantemente como produtos e processos. Como produtos são objetivações artísticas e estéticas, frutos de atividades criadoras, objetivações que por sua vez também estão em movimento, vivas, polissêmicas e multifacetadas. Processos que são pessoais, interpessoais e sonoro-musicais, que dão visibilidade à atividade(s) e relação(ões) que tecem sentidos de acordo com o(s) uso(s) da música e dos fazeres musicais (STIGE, 2002). Dessa forma, Stige (2002), a partir de Small (1998), pretende discutir a música não como um fenômeno generalizado e abstrato, mas como uma prática situada, considerada localmente:

Eu proponho que musicar como prática situada pode ser comparada com o conceito de Wittgenstein (1953/1967) de *jogos de linguagem*. Em maneiras semelhantes como nós precisamos prestar atenção nas situações concretas do uso social a fim de entender o significado e função das palavras, o conceito de Small aponta não somente para musicar como um verbo, mas até mais para *musicar-em-contexto* (STIGE, 2002, p. 102-103)³⁹ (tradução livre).

É a partir de todas essas considerações que Stige (2002) salienta que o estudo do conceito de *musicking* traz uma nova visão de música, tendo novos desdobramentos práticos e teóricos. Ele implica a compreensão da música como um verbo; dos significados/sentidos da música/fazeres musicais que devem ser estudados em seus usos e contextos em relação; envolve a apropriação da música como cultura; e, além disso, aponta para uma unidade de estudo: “música-em-contexto” (STIGE, 2002, p. 106).

Tomando como unidade de estudo a música-em-contexto, queremos demarcar a presença dos sujeitos envolvidos neste fazer, dos sujeitos que se constituem mediados pelas atividades e fazeres musicais. Sujeitos que se fazem criadores, sujeitos criantes, que constituem e formalizam a atividade/o fazer musical, ao passo que são constituídos e formalizados também por ela, ético/esteticamente.

³⁹ “I propose that *musicking* as situated practice may be compared to Wittgenstein’s (1953/1967) concept of language game. In similar ways as we need to pay attention to the concrete situations of social use in order to understand the meaning and function of words, Small’s concept of *musicking* points not only to music as a verb but even more to *music-in-context*” (STIGE, 2002, 102-103).

3 MÉTODO

3.1 Método e procedimentos para apreensão das informações

*“Me vejo no que vejo
 Como entrar por meus olhos
 Em um olho mais límpido
 Me olha o que eu olho
 É minha criação
 Isto que vejo
 Perceber é conceber
 Águas de pensamentos
 Sou a criatura
 Do que vejo”*

(Blanco
 poema: Octávio Paz;
 versão: Haroldo de Campos;
 música: Marisa Monte)

Ao buscarmos fundamentação teórico-metodológica nas perspectivas sócio-histórica e histórico-cultural da Psicologia, estamos de acordo com Vygotski (1987) quando diz que:

...Estudar algo historicamente significa estudá-lo em movimento. Essa é a exigência fundamental do método dialético. Quando em uma investigação se abrange o processo de desenvolvimento de algum fenômeno em todas as suas fases e mudanças, desde que surja até que desapareça, isso implica dar visibilidade a sua natureza, conhecer sua essência, **já que só em movimento o corpo demonstra que existe.** Assim, a investigação histórica da conduta não é algo que complementa ou ajuda o estudo teórico, senão que constitui o seu fundamento (VYGOTSKI, 1995, p. 67-68). [grifos meus].

O método materialista histórico tal como concebido por Vygotski prioriza a existência de uma interdeterminação entre os

fatos da realidade e os processos subjetivos, interdeterminação esta que se dá no tempo, em um processo histórico. A dialética, por sua vez, enfoca que os fatos e fenômenos estão interconectados, que existe uma unificação e luta de contrários (conhecer as contradições), que os processos são contínuos e também descontínuos (onde se podem produzir saltos qualitativos em determinados momentos), e compreende a produção de sínteses abertas e inacabadas. Desta forma, este método busca estudar os nexos que existem entre estas dimensões (sujeitos, relações sociais, fatos históricos, culturais, temporalidade) para conhecer o(s) processo(s) e seu(s) aconteceres⁴⁰.

Neste sentido, Pino (2005) complementa que o objetivo da pesquisa não é a análise de fatos, mas a análise de processos, tendo em vista a historicidade dos fatos que, por sua vez, permitirá compreender o desdobramento dinâmico dos principais pontos que formam o curso histórico de um processo. Conforme Vygotski (1991, 1995), a principal tarefa da análise é reconstrução do processo desde o seu estágio inicial, ou seja, “converter a coisa no processo”.

Outra postura metodológica indicada por Vygotski é utilizar a análise explicativa dos fatos, que complementa a análise descritiva, se fazendo, portanto, simultaneamente, composta pelos aspectos histórico-genético, dialético e interpretativo (VYGOTSKI, 1991, 1995).

Neste ponto, considerando o aspecto que Vygotski (1991, 1995) tanto pontua, a questão do estudo dos processos, fazendo uma interface em relação aos estudos do trabalho da composição musical, Sloboda (2008) destaca que:

Há um vasto corpo de escritos publicados sobre as composições musicais de maior realce em nossa cultura artística, mas a maior parte deles tratam do produto final da composição e não da composição

⁴⁰Informações verbais de aula, disciplina “Tópicos especiais em práticas sociais e constituição do sujeito I – *El método en Vygotski: las investigaciones en Cuba desde el Enfoque Histórico Cultural*”, Prof. Dr. Guilherme Árias, Cátedra de Vygotski, Universidad de Havana. Data: 12 e 13 de junho de 2006, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Área 2, linha de pesquisa “Constituição do sujeito, processos de criação e relação estética”, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

enquanto processo (SLOBODA, 2008, p. 135).

Sendo assim, de acordo com a literatura na área da música (composição musical), Sloboda (2008) faz uma panorâmica apresentando que existem principalmente quatro métodos possíveis de investigação acerca da composição musical, segundo as metodologias que são mais utilizadas nestes tipos de estudos.

O primeiro deles é “o exame da história de uma determinada composição conforme aparece nos manuscritos do compositor” (SLOBODA, 2008, p. 136). Nesse, são utilizados os esboços e o manuscrito final (quando as obras musicais são escritas em partitura). Por meio desses registros pode-se descobrir algo acerca da sequência da composição segundo a análise do próprio manuscrito final.

O segundo é a análise “...daquilo que os compositores dizem a respeito de seus próprios métodos de composição” (SLOBODA, 2008). O que eles dizem/verbalizam/narram, sobre o acontecido, isto é, sobre o que acontece enquanto compõem.

Já no terceiro modo “está a observação ‘ao vivo’ dos compositores durante as sessões de composição” (SLOBODA, 2008). Diz Sloboda que: “durante a sessão, é possível observar as notas escritas, sua sequência e seus agrupamentos no tempo. Além disso, é possível obter comentários simultâneos do sujeito acerca daquilo que ele próprio julga estar fazendo” (p. 136). De acordo com Ericsson e Simon (1980) é possível obter um quadro mais detalhado do processo composicional quando são analisadas concomitantemente as verbalizações que os músicos tecem/fazem enquanto estão no ato de compor música.

Por final, o quarto modo, é “...a observação e a descrição de execuções improvisadas (...). Pode-se afirmar que a improvisação revela mais coisas psicologicamente interessantes que uma partitura” (SLOBODA, 2008, p. 136).

Após analisar muitas pesquisas na área de composição musical que empregam estes quatro métodos, o autor afirma que:

...A composição é o menos estudado e compreendido de todos os processos musicais, e não há literatura psicológica substancial a ser resenhada(...). Ninguém gostaria de negar a imensa complexidade

dos processos envolvidos na composição musical (SLOBODA, 2008, p. 137; p. 160).

É considerando estas pontuações feitas por Sloboda (2008), e pautados pela construção teórico-metodológica desta pesquisa de doutorado, que objetivamos estudar sujeitos e música no ato de acontecer, mais especificamente, em seus processos de criação. Este desenho metodológico diferencia-se de algumas propostas de estudo na área da música porque é uma investigação que se dá em movimento, ou seja, enquanto estes movimentos acontecem e se dão, de, ora compor música, ora compor sujeitos – porque não desvincula ou não se descola o sujeito de seu fazer e de sua produção objetivada por este fazer. Deste modo, estudamos aqui o processo de construção da música assim como a música (produto) em construção, bem como os próprios sujeitos em construção (constituição do sujeito).

De um modo geral, em relação ao processo de fazer/construir pesquisa, esta perspectiva esboça, no aspecto metodológico, que o conhecimento é provisório, nunca acabado – porque a realidade está em movimento e contínua construção-desconstrução-re-construção...; que o conhecimento acumulado se nega, mas não de maneira absoluta, pois dele se pode partir para o novo; que o conhecimento não se pode reduzir ou explicar a partir dos níveis inferiores aos superiores; que existe uma unidade inseparável entre o empírico e o racional, o teórico e o prático, o qualitativo e o quantitativo, uma vez que esta perspectiva metodológica se propõe a romper com as dicotomias para direcionar o olhar às interrelações, as contradições e à complexidade; e que a ciência não só compreende o descritivo, mas necessita explicar os nexos entre os fatos e as condições do objeto de estudo. Sendo assim, os métodos e procedimentos de pesquisa passam a ser selecionados/construídos de acordo com a natureza do objeto de estudo, pois deve existir uma coerência entre este, a posição teórica e o método adotado/construído pelo investigador. Marcando a presença metodológica em Vygotski, temos, então, que o método é premissa e produto, ferramenta e processo da investigação (1991, 1995).

Orientado por este viés, o procedimento metodológico que empregamos neste trabalho de pesquisa foram as histórias de relação com a música, tal como já realizamos em outro trabalho

(WAZLAWICK, 2004)⁴¹, buscando conhecer os significados e sentidos dos sujeitos acerca de sua constituição como sujeito envolto ao fazer musical.

Ao narrar/contar sobre os momentos de sua história de vida, com foco nos acontecimentos musicais, o sujeito tecerá um relato em base a sua perspectiva de mundo, da forma como viveu e experienciou os acontecimentos, objetivando/produzindo sentidos. Acrescentamos que, neste engendramento discursivo, o(s) sujeito(s) criam, compõem, constroem, desconstroem e reconstroem os sentidos de suas vivências e experiências, em suas narrativas de vida, na relação dialógica que estabelece com o pesquisador.

Esta narrativa vai ser construída em uma relação, a relação dialógica entre sujeitos pesquisados e pesquisadora, uma relação que se constrói em seu acontecer, no acontecer da pesquisa, onde os sentidos pululam em meio às vozes que ali dialogam e se encarnam em sujeitos. Estes são datados, históricos e ocupam lugares sociais específicos. Os sentidos serão criados, transformados e (re)criados no terreno da relação dialógica que envolve os sujeitos construtores da pesquisa, onde o conhecimento e o olhar são produzidos. Eles são da ordem desta relação, deste acontecimento por sua vez único e irrepitível, possível neste embate, e em relação ao grande tempo (BAKHTIN, 2003) tido como conhecimento provisório.

A pesquisa nas perspectivas sócio-histórica e histórico-cultural da psicologia e de acordo com o Círculo de Bakhtin é devir, é processo, é acontecimento. Para Beth Brait (2003), a partir da arquitetônica bakhtiniana:

A investigação é necessariamente um diálogo e a compreensão se instaura a partir da atuação de duas consciências, de dois sujeitos discursivos e assim um jogo de entonações, propósitos e silêncios, é confinado à multiplicidade dos participantes daquela ‘prosa (...) ao pé da história’ (BRAIT, 2003a, p. 13).

⁴¹ Pesquisa de mestrado realizada na área de psicologia (Linha de Pesquisa “Processos Psicossociais”), Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal do Paraná, 2004.

À luz desta compreensão, a história de vida pode ser caracterizada como narrativa de uma história singular situada num contexto onde muitos são co-compositores desta história. No movimento da pesquisa, o próprio pesquisador passa a ser um interlocutor que marca presença nesta história e na forma como é narrada/contada/cantada/tocada/silenciada a alguém. Estas são as relações que nossa metodologia aponta e pelas quais passará para percorrer caminhos, subir e descer palcos, estar na voz falada e cantada e nas suas entonações, nos discursos, voar junto a ondas sonoras que embalam sujeitos e suas objetivações musicais ao longo de suas trajetórias de vida.

Para objetivar a orientação metodológica da história de vida trabalhamos com o formato de entrevista com roteiro norteador com questões abertas⁴², organizada de acordo com os tópicos que foram pesquisados, a saber, processo de criação no fazer musical, a especificação da composição em parceria em um duo de violões, e as histórias de vida. De acordo com Schucman (2006) a entrevista é um “instrumento privilegiado para/na troca de informações e de compreensão de aspectos vivenciais, emocionais, reflexivos, que só podem ser obtidos com a contribuição dos sujeitos envolvidos” (p. 7-8). Além disso, “a entrevista com roteiro norteador inicia então o diálogo e também abre espaço para que os sujeitos possam falar e se expressar” (ZANELLA, MAHEIRIE e cols., 2010, p. 19). As entrevistas de pesquisa foram realizadas individualmente com cada um dos músicos integrantes do duo de violões, durante o mês de agosto de 2008. Ambas as entrevistas foram registradas por meio de gravação de áudio em aparelho mp3.

Por se tratar de um estudo que contempla os processos de criação no fazer musical, utilizamos a observação escrita de momentos de ensaios e registro em videogravação (audiovisual) de apresentações musicais/concertos⁴³ do duo de violões (sujeitos da pesquisa).

A observação pode ser definida como uma mirada atenta sobre um fenômeno. No entanto, ao se converter em uma técnica em pesquisa científica ela deve estar de acordo com os objetivos

⁴² O roteiro norteador da entrevista se encontra em anexo a este trabalho.

⁴³ Concerto é uma nomenclatura das formas musicais, palavra que do latim e da língua italiana significa “conjunto”. Neste trabalho ao nos remetermos às apresentações musicais do duo de violões as designaremos de concerto.

formulados para a pesquisa, ser sistematicamente planejada e registrada. É por meio da observação, de acordo com os objetivos da pesquisa, que o pesquisador pode atuar como um expectador atento procurando ver e registrar as ocorrências em certa situação que interessam ao trabalho. Além disso, com esta ferramenta o pesquisador tem a possibilidade de obter informações no momento em que ocorrem determinados fatos, os quais observa, o que possibilita verificar detalhes da situação e registrá-los em seguida (RICHARDSON, 1999). Nas observações de ensaios do duo de violões realizamos registros por meio de anotações de campo *in loco*, compondo um diário de campo.

Cabe ainda ressaltar que este projeto de pesquisa foi submetido à avaliação da Comissão de Ética em Pesquisa da UFSC, e foram firmados os termos de consentimentos informados e autorização à participação na pesquisa, com os sujeitos participantes da mesma.

3.2 Comtrasteduo – Os sujeitos desta pesquisa

Os sujeitos desta pesquisa são músicos instrumentistas compositores, integrantes do duo de violões chamado “Comtrasteduo”. Um deles é Marcio Silva⁴⁴, natural do estado do Rio Grande do Sul (RS), e o outro, Glauber Benetti Carvalho, de São Paulo (SP), porém ambos residentes na cidade de Curitiba, PR. Um dos músicos tem 36 anos e o outro 33 anos de idade (em 2010). Os dois músicos são também educadores musicais, atuam em escolas particulares de música, e um deles trabalha com educação musical na Fundação Cultural de Curitiba. Ministram aulas nos instrumentos de violão popular e erudito, guitarra e baixo elétrico. O trabalho com música, seja na parte de educação musical, quanto de composição, são suas atividades principais.

Os músicos integrantes do duo começaram seu trabalho musical em parceria por volta do ano de 2001, enquanto estudantes universitários. No ano de 2004 gravaram seu primeiro CD intitulado *Figura & Fundo*, o qual foi lançado em 2005 com concertos e apresentações na cidade de Curitiba, e também cidades dos estados de São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande

⁴⁴ Ambos os músicos autorizaram a divulgação de seus nomes, no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, assinado por eles, para a realização desta pesquisa de doutorado.

do Sul. Mantêm uma constante atividade de composição musical em parceria.

Em 2007 elaboraram um projeto que foi aprovado para a viabilização da gravação do segundo CD e inscreveram-se no edital da Lei de Incentivo à Cultura (Lei complementar nº 15, de 16/12/1997), na cidade de Curitiba.

Ao contatar os sujeitos para a participação na pesquisa de doutorado, fui convidada a assistir alguns de seus ensaios semanais. Desde que começaram o trabalho musical em parceria, por meio do projeto de criação/composição de músicas instrumentais para violão, estes músicos realizam ensaios semanais regulares, dando prioridade para esta atividade, que é realizada pelo menos três vezes na semana, com duração mínima de três horas. Nos ensaios, repassam a maioria de suas músicas já compostas e gravadas, e trabalham conjuntamente na composição de novas objetivações musicais.

Realizando observações em sete ensaios, chegando ao campo, eu, pesquisadora, vi-me como um sujeito a mais naquela relação, e na relação de pesquisa que se iniciava. Sentada, quieta, observando e registrando anotações, estando presente na sala de ensaios, em uma das escolas em que os músicos trabalham, sentia a demanda de articular o ser pessoa-pesquisadora-ouvinte-plateia-interlocutora (dimensões polifônicas pelas quais minha figura, como pesquisadora, envolvia-se na relação de pesquisa), destes sujeitos e suas objetivações musicais num contínuo processo de criação musical. Nos momentos em que estive presente nos ensaios, também em conversas com os músicos, vi, ouvi, senti, e pensei sobre ser o processo de criação musical, tal como engendrado por estes sujeitos, uma construção que objetiva músicas a partir de muitos elementos e de uma intensa atividade e trabalho por parte dos músicos, a partir da qual eles constroem literalmente a(s) música(s) e se (re)constróem, se (re)criam e (re)inventam sujeitos músicos, compositores, professores-educadores musicais, situados em contextos históricos específicos, articulando seus desejos e seus projetos em relação à música, ao fazer musical.

Acompanhei também um concerto/apresentação musical que fizeram no Teatro do SESC da Esquina em Curitiba (2007),

na “Série Modulando”⁴⁵, organizada pelo SESC. Realizei a filmagem desde a passagem de som, à tarde, os minutos que antecederam o início do concerto com a chegada do público, a apresentação propriamente dita, a finalização e a saída dos músicos. O segundo concerto que acompanhei, foi no teatro do SESC Centro nesta cidade. O terceiro concerto acompanhado e registrado em vídeo foi durante o Festival de Inverno da UFPR, na cidade de Antonina, litoral paranaense (2008), e o quarto aconteceu no Teatro do Paiol também em Curitiba (2008).

Outro ponto importante a destacar é que, desde a metade do ano de 2007, o duo de violões está empreendendo também uma parceria com outro músico, um percussionista, integrante do Grupo de Percussão da Universidade Federal do Paraná. A ideia é que este percussionista, com seus instrumentos e sonoridades, integre músicas já compostas e gravadas no primeiro CD do duo para objetivar demais criações musicais com eles. Desta forma, algumas das músicas existentes estão sendo (re)criadas pelos três músicos para receberem a presença da percussão além das cordas dos violões, e que faça parte, também, de algumas músicas novas. Dos sete ensaios que pude acompanhar, três deles foram junto com este terceiro músico.

Ao longo desta pesquisa verificamos na prática a compreensão de ‘pesquisa nas ciências humanas’ como uma relação dialógica que se estabelece entre pesquisador e sujeitos pesquisados, da qual pode se dar a construção do conhecimento, como produção humana datada, histórica, situada em contextos cotidianos de vida. Como relação dialógica, os momentos de entrevista foram da ordem do acontecimento. É nesta/desta relação que as informações bem como as significações e sentidos, que depois vêm a compor o texto de pesquisa, são construídos. De acordo com Bakhtin (2003) “a significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro” (p. 132). Para Vygotski (1992) é sempre da/na

⁴⁵“Esta série procura privilegiar a música instrumental em suas mais variadas formas. Através desta linguagem peculiar, as bandas mostram suas diversas influências e técnicas, passando pela música erudita e chegando até a música popular brasileira, a matéria prima desta série é o som, o timbre, a combinação de instrumentos e a valorização da técnica e da criatividade” (“Série Modulando”, encarte “Som da Cidade”, SESC da Esquina, Curitiba).

relação social que os significados e sentidos são construídos (WAZLAWICK, 2004).

Para a realização das entrevistas de pesquisa tivemos um roteiro norteador, porém, mesmo seguindo-o, era impossível ficar preso única e exclusivamente a ele. Nos momentos das entrevistas de pesquisa o que era ‘entrevista’ se transformava em conversa, em diálogo entre pessoas, não havia mais um entrevistador e um entrevistado – ambos sabiam que momento era aquele, qual o escopo, qual o direcionamento do encontro que se dava e quais os lugares sociais. Porém, perguntas outras, comentários, emergiam no vívido do diálogo/conversa, algumas nem sequer pensadas anteriormente e cujas respostas traziam uma riqueza de informação para a pesquisa. Da parte dos sujeitos entrevistados, recordações, lembranças, músicas e canções, situações quem sabe a quanto tempo vivido e guardado na memória apareciam como um lampejo, portando momentos vividos com a música e o fazer musical, parceiros, amigos, professores, pessoas e situações que foram fundamentais para sua história de relação com a música e constituição como sujeito/músico, e em seus trabalhos de criação musical – que envolvem inúmeras práticas musicais, desde a escuta e apreciação, performance e interpretação, improvisações e composição musical.

Como pesquisadora afligia-me pensar na quantidade de material que daquelas relações nascia, produzia-se, emergia, construía-se. Foram *158 páginas em espaço simples, times new roman tamanho 12*, entre duas entrevistas e sete observações dos ensaios, e mais seis horas de imagens/vídeos gravados dos concertos. Além disso, várias vezes que escutei e re-escutei as músicas gravadas no CD *Figura & Fundo*, para a discussão que consta na parte mais específica acerca das músicas do duo.

Impossível utilizar tudo – o que trago nesta tese já é uma imensidão... mas, como para os pesquisadores as pesquisas e seus temas principais se transformam em pesquisas para o resto de suas vidas, um bom começo para muitos outros trabalhos do *dever pesquisa e produção de conhecimento* certamente já tenho.

No coração do que é a relação dialógica de pesquisa, ao finalizar uma das entrevistas, foi como um presente – não a mim, mas ao próprio movimento e acontecer da pesquisa em si, conotando o que é a dimensão humana deste fazer – quando um

dos músicos disse, solicitando que eu não desligasse o gravador, porque ele queria ainda registrar o que diria na sequência:

M.: Então... não pausa. Eu gostaria de falar uma coisa que, é... este tipo de trabalho que você está fazendo, é uma coisa assim... parece que está colocando as coisas nos lugares, entende? Eu estou revendo as coisas, tudo, e está organizando, até organizando os pensamentos, as conclusões que se tira, está contribuindo com isso.

P.: Porque você está falando...

M.: Por isso talvez a minha empolgação, talvez até maior que a sua em fazer esse trabalho [risos], porque eu sentia que isso eu ia colocar pra fora né, tudo que está lá guardado sem raciocínio, sem construir frases a respeito disso, aqui eu estou construindo um discurso, em cima de tudo que foi vivido e é bom, porque é um balanço, faz um balanço.

Este breve diálogo remete ao vivo da pesquisa, é pura relação humana entre sujeitos envolvidos neste fazer, é também um pouco das intervenções na realidade, que a pesquisa permite fazer, e um bom encontro, como diz o filósofo Espinosa, do qual cada pessoa que ali esteve sai transformada, enriquecida pela relação, e pode reinventar-se.

Além disso, a intervenção possibilitada pela relação de pesquisa envolve a implicação do pesquisador, bem como da pessoa que é, naquele momento, o sujeito entrevistado. Em relação a este, a pesquisa realiza um grande convite a que o mesmo se envolva, teça reflexões, pense, construa e (re)forme sentidos, e lide com o tema que se apresenta a ele.

A pesquisa sob tais pressupostos “[...] sempre é uma intervenção na realidade, através da qual pesquisador e sujeitos da pesquisa constroem conjuntamente sentidos e transformam-se neste processo” (BENEDET, 2007, p. 42). Ou seja, não se está preocupado com o distanciamento entre pesquisador e sujeitos da pesquisa, pois pelo contrário, privilegia-se o encontro desta relação a fim de possibilitar

diálogos e, sobretudo, abrir brechas para os sujeitos falarem de suas emoções, pensamentos, histórias e atos cotidianos (ZANELLA, MAHEIRIE e cols., 2010, p. 19).

Neste ponto, de modo mais intenso, vejo e apresento uma das características e pressupostos do núcleo de pesquisas do qual fui integrante pelo tempo que compreendeu o curso de doutorado, tão bem definido nas palavras de suas duas professoras coordenadoras, as Prof^{as} Dr^{as} Kátia Maheirie e Andréa Zanella, onde:

Os trabalhos desenvolvidos sob os pressupostos do Núcleo têm a característica de guardar a delicadeza da vida como conhecimento científico sensível. Este parece um grande desafio, fazer ciência sem reduzir o mundo a categorias e conceitos matematizados (ZANELLA, MAHEIRIE e cols., 2010, p. 22).

Este trabalho de pesquisa inscreve-se também nesta ótica de compreender e fazer pesquisa, de conceber e construir conhecimento-ciência. Entendendo que a pesquisa em ciências humanas permite possibilidades de intervenção no contexto de estudo, uma vez que o próprio encontro de pesquisa entre pesquisador e sujeito já se faz um momento de intervenção e de dialogia, espaço de onde se dará a construção do conhecimento, bem como é também mais um espaço de constituição de sujeitos, sejam eles sujeitos entrevistados que sujeito pesquisador, do qual saem (trans)formados. A pesquisa age sobre todos os sujeitos com ela e nela envolvidos: ela suscita reflexões acerca da história vivida, acerca do cotidiano e das possibilidades vindouras.

Maheirie, Zanella e cols. (2010) destacam que os sujeitos “...ao longo do desenvolvimento de suas pesquisas, constituem-se pesquisadores, transformando a si e aos sujeitos pesquisados, fazendo-se outros e produzindo novos olhares e saberes sobre a realidade” (p. 16-17). É, pois, a pesquisa, também um processo de criação que envolve interação e múltiplas relações entre as vozes que ali se fazem presentes. Vozes estas que são fruto de

relações sociais mais amplas – entre todos os discursos que permeiam e que as permeiam – e que impulsionam e põem em execução um encontro que é único, singular e irrepetível: o próprio acontecer da pesquisa, entre os sujeitos interlocutores.

3.3 Procedimentos para análise das informações

“O que não significa que a análise feita ‘esgote o assunto’, pois tudo é inacabado e nada ainda se consumou no mundo humano”
(SOBRAL, 2005a, p. 32).

O material produzido nesta pesquisa diz respeito a informações verbais, musicais e imagéticas. Para análise do material verbal trabalhamos com Análise do Discurso, a partir dos trabalhos do Círculo de Bakhtin⁴⁶ e seus interlocutores, bem como de Vygotski e interlocutores, enfocando os sentidos construídos pelos sujeitos. No que tange às imagens dos concertos, não trabalhamos com nenhum tipo de análise em relação a elas. Serviram-nos como registro visual-sonoro de objetivações musicais realizadas e edificadas pelo duo, as quais podíamos voltar/retornar sempre que necessário, para afinar a escuta sobre a construção das músicas, o que contribuiu para a análise tecida no item 7 deste trabalho. Além disso, devido à quantidade de material, as imagens do filmado servirão de matéria-prima para futuras pesquisas e análises.

Em relação aos materiais musicais e eventos sonoros, gostaríamos, primeiramente, de (re)pensar alguns pontos importantes acerca do que se discute, cientificamente, por análise musical ou análise estrutural da música.

A análise estrutural da música diz respeito a uma análise que contempla a dinâmica dos elementos musicais em termos de,

⁴⁶ Faz-se necessário pontuar que apesar de Bakhtin e os demais integrantes do Círculo de Bakhtin não terem sistematizado um conjunto pré-definido de trabalho metodológico para análise do discurso, de acordo com Beth Brait (2006) – estudiosa da obra de Bakhtin e do Círculo – o conjunto de suas obras estimulou a elaboração de uma arquitetônica dialógica do discurso, que alcançou resultados seja em estudos linguísticos, estudos literários, bem como nos demais campos de conhecimento das Ciências Humanas. “Ainda que não haja uma definição fechada do que seria uma análise dialógica do discurso, esta perspectiva traz uma concepção de linguagem, de construção e produção de sentidos necessariamente apoiadas nas relações discursivas empreendidas por sujeitos historicamente situados” (BRAIT, 2006, p. 10).

por exemplo, nuances timbrísticas, intensidade sonora; percepção rítmica (percepção do tempo, do pulso, andamento, unidade de tempo e suas divisões, fórmulas de compassos), células ou padrões rítmicos (grupos, porções rítmicas, fraseado e discurso rítmico); tonalidade; movimentação sujeito e resposta⁴⁷, simetria das frases melódicas, padrões rítmicos, padrões intervalares, estrutura rítmica da melodia, dimensão melódica, progressão melódica; funções harmônicas, progressão harmônica, jogos de tensão e repouso, estrutura harmônica, enfim, uma análise de como se dão os encadeamentos entre os elementos da linguagem musical e sua execução em composições musicais específicas.

Neste ponto temos de problematizar a realização de uma análise estrutural da música. De um modo geral, o material musical encontra propostas de análises que ao estarem focadas na análise da música por meio de partituras, por exemplo, podem muitas vezes acontecer de maneira estanque/fragmentada, sendo apenas uma análise de elementos. Tal proposta, se não articulada ao contexto concreto da obra, poderia se colocar em detrimento de uma conversa, um diálogo dos elementos sonoro-rítmico-musicais constituintes da obra musical com a trama sócio-histórico-cultural presente em seu processo de produção e objetivação.

De acordo com Seincman (2001), o foco de análise não deve recair única e exclusivamente aos elementos musicais presentes em uma partitura ou registro sonoro-musical, pois a partitura, por exemplo, configura-se apenas como um projeto, daquilo que pode vir a acontecer ou não musicalmente. Além deste registro, outros momentos do acontecer musical deveriam ser levados em conta para se trabalhar com a análise musical, tais como o próprio momento em que os músicos executam a peça, ou seja, o ato musical, único e irrepitível, de acordo com os mais diversos contextos onde se realiza, e também a escuta daquele que se faz ouvinte.

Os elementos musicais, assim como sua articulação e entrecruzamento estão presentes enquanto projeto na partitura, mas podem ser (re)criados no momento em que um músico ensaia, no momento em que se apresenta em determinados locais

⁴⁷“Movimentação sujeito e resposta” são termos técnicos específicos da análise musical que designam dois movimentos presentes no fraseado melódico.

a determinados públicos, do modo como se encontra pessoal e tecnicamente num determinado dia – aspectos que contribuem para configurar momentos únicos, ou seja, existe também uma unicidade do acontecer musical de uma obra musical de acordo com diferentes contextos e momentos estéticos. Aqui, está implicada a relação triádica autor-herói(obra)-ouvinte, conforme Bakhtin (1926, 2003).

Portanto, nosso tratamento de análise ao material musical da pesquisa se deu partindo da mesma concepção da análise do discurso, entendendo a música como linguagem e buscando encontrar ali as vozes que se fazem presentes e se entrecruzam nesta trama dialógica. As vozes do discurso dos músicos assim como as vozes sonoro-musicais de seus instrumentos e suas objetivações musicais se amalgamam a todo o momento, e, além disso, eles não escreveram (até o momento) em partitura suas composições devido a serem obras extremamente contrapontísticas entre os dois violões. Por isso, para nós prevaleceu a análise do evento musical, prenhe de discursos verbais e de músicas, porém tendo a análise do discurso como centro da análise das informações.

Voltando à discussão acima levantada/iniciada acerca da análise musical, Piedade (2007) salienta que a música popular, por sua vez, para ser estudada e compreendida, necessita de um olhar sobre aspectos tais como a performance e a recepção. Junto disto, o autor ainda destaca que é fundamental compreender os nexos sócio-culturais e históricos que se fazem presentes, que se encarnam na objetivação musical.

Piedade (2007) à luz das ideias de Mikhail Bakhtin, busca estudar o universo musical como sendo repleto de gêneros musicais, entendendo que “no universo musical gêneros e estilos constantemente se formam ou se transformam” (p. 2). E diríamos que se reformam, enformam, dialogam, são criados e (re)criados. A partir daí, o autor propõe tratar os gêneros musicais da maneira como Bakhtin (1986) trata os gêneros de fala, isto significa, tratar os gêneros musicais como discursos, que estão em constante diálogo (MENEZES BASTOS, 1996). Este autor também compreende os gêneros musicais como redes globais de circulação de informação que são apropriados pelos sujeitos e recebem significações locais (MENEZES BASTOS, 2005).

Para Piedade (1997), a partir de Bakhtin, os gêneros musicais são “esferas onde há tipos relativamente estáveis de

músicas do ponto de vista do conteúdo temático, do estilo e da estrutura composicional” (p. 57).

Três grandes gêneros musicais principais encontram-se presentes na formação da musicalidade brasileira, conforme evidenciado por Piedade (2006a, 2006b, 2007): “brejeiro” (provenientes do choro), “época de ouro” (de antigas valsas e serestas brasileiras), e “nordestino” (do baião e escala mixolídia). Conforme o autor explica, estes estão articulados de forma intensa em diversos repertórios da música brasileira erudita e popular. Somando-se a eles, o autor relembra outros, os quais chama “Bebop”, “Afro”, “Sulinas”, “Caipiras”, “Ameríndios”, “Árabe”, “Oriental”, “Experimental”, “Atonal”, “Tropical”⁴⁸.

Entendemos, então, a partir deste viés, que para estudarmos o contexto musical, as objetivações musicais dos sujeitos desta pesquisa, precisamos lançar mão de visualizar e compreender as conversas, os diálogos, enfim, os movimentos tecidos pelas vozes musicais que entram na trama sonoro-musical das obras de muitos outros compositores brasileiros.

Sendo assim, os procedimentos para análise do discurso, por sua feita, iniciaram-se com a transcrição detalhada do discurso dos sujeitos a partir das entrevistas e das observações registradas em notas de campo/diário de campo. Fomos adiante com a construção de categorias resultantes da pesquisa, no encontro e embate com os sentidos dos sujeitos, e a partir do diálogo e discussão com as categorias teóricas que orientam e fundamentam a investigação.

Nos momentos de análise, na pesquisa, o pesquisador precisa estar atento às relações estabelecidas entre os elementos constituintes do fenômeno que está estudando. Estas considerações podem ser também verificadas em Zanella e cols. (2007), fundamentadas em Vygotski:

...toda e qualquer análise deve buscar as relações entre os fragmentos que compõe o todo, pois os modos como esses fragmentos se relacionam, tanto os determina quanto é determinante do todo

^{48c}“A listagem certamente não se esgota aqui, dada a dimensão continental da musicalidade brasileira” (PIEADADE, 2007, p. 6).

composto (...). Todo e partes unificam-se e singularizam-se, pois o todo se apresenta de alguma forma na parte que o institui e que por este é instituído. Portanto, ao se isolar os elementos, inevitavelmente os fenômenos são reduzidos, o que leva a uma análise estéril e equivocada (ZANELLA e cols., 2007, p. 10).

Vygotski ressalta, dessa forma, a ênfase na pesquisa, à análise de unidades ao invés da análise de elementos, uma vez que as unidades não perdem as propriedades inerentes ao todo que está sendo estudado (ZANELLA e cols., 2007).

A análise do discurso, de acordo com Rocha-Coutinho (1998), como um campo interdisciplinar de estudos, considera a linguagem como uma realidade profundamente constitutiva. “...A linguagem não é considerada como algo dado, e tampouco a sociedade como um produto acabado mas, antes, ambas se constituem e se alteram mutuamente. Assim, para os analistas do discurso, o estudo da linguagem não pode estar apartado da sociedade que a produz. Tomar a palavra passa a ser visto como um ato social...” (ROCHA-COUTINHO, 1998, p. 322-3). A linguagem é entendida, na análise do discurso, como uma ação situada socialmente.

De acordo com Bakhtin,

O enunciado concreto (...) nasce, vive e morre no processo da interação social entre os participantes da enunciação (...). Quando cortamos o enunciado do solo real que o nutre, perdemos a chave tanto de sua forma quanto de seu conteúdo – tudo que nos resta é uma casca linguística abstrata ou um esquema semântico igualmente abstrato... (BAKHTIN, 1926, p. 9).

É com este enunciado concreto que o pesquisador trabalha, seja ele contado e situado (sobre algo que já aconteceu), seja ele enquanto se dando em relações dialógicas entre sujeito de pesquisa e pesquisador. O enunciado concreto contempla o dito e

o não dito (os presumidos), sendo os dois presos ao contexto pragmático imediato da vida, daí o discurso na vida, como estuda e destaca Bakhtin (1926). Sendo assim, o discurso científico é também uma produção atrelada à relação dialógica própria da situação de pesquisa.

Assim, analisar um discurso é, principalmente, uma atividade interpretativa, onde as categorias emergem, são fornecidas pelo próprio texto, e não estabelecidas a priori – segundo Rocha-Coutinho (1998) o foco de análise deve emergir do próprio texto. E, segundo Bakhtin, “o discurso não pode ser compreendido independentemente da situação social que o engendra” (1926, p.3).

É neste sentido que Rocha-Coutinho pontua que “o texto é o ponto de partida e de chegada” (1998, p. 327).

...O texto não é mera ilustração da situação em que foi produzido, situação esta caracterizada de antemão mas, antes, parte-se do princípio de que a situação, em seu sentido mais amplo, constrói o texto, que é sempre de natureza sócio-histórica. Assim, sua preocupação não se resume apenas ao *conteúdo* das mensagens, conteúdo este examinado a partir de categorias pré-estabelecidas; ao contrário, na análise do discurso, as categorias são fornecidas pelo próprio texto, que é examinado, não apenas a partir de seu conteúdo, mas, principalmente, a partir da relação forma, significado e função...” (ROCHA-COUTINHO, 1998, p. 327).

Trabalhando com o texto como ponto de partida e ponto de chegada, consideramos que no/com o movimento de olhá-lo e interpretá-lo, nossas compreensões a partir dele serão parciais, construídas, provisórias, e sempre limitadas, de acordo com a situação contextual da pesquisa e objetivada na relação dialógica do pesquisar. Este processo, por final, resultará “sempre em um novo texto, criado pelo pesquisador a partir da forma como ele editou e organizou o que foi dito” (ROCHA-COUTINHO, 1998, p. 338). Como aponta a autora acima no final de seu texto: este

processo não invalida a pesquisa, mas reforça a visão de que o trabalho científico tem uma natureza construída.

Neste ponto vale lembrar uma citação de Adail Sobral acerca do movimento da pesquisa:

Toda pesquisa implica em princípio, por paradoxal que pareça, um conhecimento e um desconhecimento; conhecimento no sentido de impressões advindas do fenômeno, condição *sine qua non* da pesquisa, pois se não tem idéia do que procura ao construir seu objeto, o pesquisador não o pode procurar, e desconhecimento, no sentido de que o pesquisador não percebe, nesse momento, aspectos do objeto que não se dão imediatamente ao olhar, porque, se já sabe tudo do objeto, o pesquisador não tem uma pesquisa a fazer (SOBRAL, 2005b, p. 115).

Sendo assim, realizamos várias leituras das informações colhidas buscando o movimento dialético e dialógico com as categorias teóricas e o contexto específico da investigação. Estas se constituem numa lente teórico-metodológica segundo a qual se passa a olhar, ler, escutar e entender as narrativas dos sujeitos da pesquisa. Esta lente permite dar atenção às categorias emergentes das narrativas, por meio do discurso, das imagens e do material sonoro-musical produzido. As categorias nascem da riqueza das informações empíricas e podem, ao mesmo tempo, contar e apontar os movimentos em relação ao processo de criação no fazer musical, nas trajetórias de vida que se entrecruzam, pois contêm a presença dos sentidos construídos pelos sujeitos. As categorias nascem, enfim, são produzidas, a partir do grande diálogo entre pesquisadora-sujeitos de pesquisa-teóricos que fundamentam o trabalho de pesquisa.

Vygotski (1992), neste ponto, fala do estudo do subtexto, da dialética entre significados e sentidos. “Todos os enunciados da vida real têm algum subtexto, um pensamento oculto por trás deles” (VYGOTSKI, 1992, p. 341). A partir do discurso, ou seja, das palavras dos músicos e de suas músicas, podemos encontrar e compreender sua base afetivo-volitiva, seus motivos, interesses,

desejos, necessidades, emoções e sentimentos, em um movimento de análise que busca conhecer e compreender os sentidos. Sentidos, entendidos aqui, a partir de Vygotski (1992), como a expressão dialética dos planos singular e coletivo (ZANELLA e cols., 2007). Na perspectiva da psicologia histórico-cultural a análise do discurso dos sujeitos é centrada na “análise dos sentidos/significados no movimento de constituição dos sujeitos” (ZANELLA, MAHEIRIE e cols., 2010, p. 20). Pois,

Para compreender a linguagem alheia nunca é suficiente compreender as palavras, é necessário compreender o pensamento do interlocutor. Porém, além da compreensão do pensamento, se não se alcança o motivo, a causa da expressão do pensamento, torna-se uma compreensão incompleta. Da mesma forma, a análise psicológica de qualquer expressão, somente está completa quando descobrimos o plano interno mais profundo e mais oculto do pensamento verbal, sua motivação (VYGOTSKI, 1992, p. 343).

Na perspectiva bakhtiniana, de acordo com Amorim (2002), o discurso, compreendido como uma prática social, é analisado em termos “polifônicos” e “polissêmicos”. Polifônico no sentido de que uma multiplicidade de vozes pode ser ouvida ali, no texto, ao pensarmos sobre a questão da alteridade e dialogismo do enunciado – vozes que se deixam ouvir no texto, lugares de onde é possível ouvi-las e vozes que possam estar ausentes. A autora enfoca que a polifonia é da ordem do discurso e, por sua vez, do acontecimento: outras vozes se fazem ouvir, num dado momento e num dado lugar, dando origem a uma multiplicidade de sentidos. Já a polissemia é da ordem da língua, como um sistema abstrato, e que remete a inúmeras possibilidades de significação. Amorim (2002) ainda destaca que, a abordagem polifônica contribui, também, no sentido de problematizar a ilusão de transparência de um texto de pesquisa. Ao trabalharmos com as diferentes vozes que falam e se fazem ouvir no discurso do sujeito, entendemos que existe um movimento dialógico entre as mesmas e o próprio sujeito,

provenientes de sua história de relação com os outros – outros que se fazem co-autores ou co-compositores nas histórias de relação com a música, e deste modo, co-autores também da produção musical.

Este enfoque polifônico é também trabalhado por Canevacci (2004), em seus estudos sobre a cidade polifônica, em que os fatos, fenômenos, acontecimentos estudados, enfim, os objetos de estudo:

...comparam-se a um coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam; e também designa uma determinada escolha metodológica de “dar voz a muitas vozes”, experimentando assim um enfoque polifônico com o qual se pode representar o mesmo objeto (...). *A polifonia está no objeto e no método* (CANEVACCI, 2004, p. 17-18).

É deste modo que o discurso, na pesquisa, de acordo com Bakhtin, deve ser situado no(s) contexto(s) onde se dão as relações entre os sujeitos, para ser compreendido. E aqui muitos movimentos se fazem presentes historicamente para que se constituam realidades, sujeitos, situações, atividades e produções estéticas.

Desta forma, Zanella, Maheirie e cols. (2010) salientam que:

Realizar análise do discurso na perspectiva do Círculo de Bakhtin enseja em considerar a pesquisa em ciência humanas como um lugar do encontro entre consciências que não se imiscuem marcado pela constante dialogia entre variadas vozes sociais. Para Bakhtin (1990) todo signo é ideológico posto que veicula valores, crenças, pressupostos de um determinado momento histórico-cultural: todo signo é uma arena de conflitos, toda palavra é necessariamente contra-palavra e abertura a muitas outras,

sendo múltiplas as vozes sociais que ali ecoam (ZANELLA, MAHEIRIE e cols., 2010, p. 20-21).

Vygotski (1992) no texto “*Pensamiento y palabra*” diz que:

La conciencia se refleja en la palabra lo mismo que el sol en una pequeña gota de agua. La palabra es a la conciencia lo que el microcosmos al macrocosmos, lo que la célula al organismo, lo que el átomo al universo. Es el microcosmos de la conciencia. La palabra significativa es el microcosmos de la conciencia humana (VYGOTSKI, 1992, p. 347).

O sujeito, suas ações, suas atividades e fazeres, suas palavras, seus textos acontecem situados em uma época histórica e em um lugar determinado. Então, na análise, os discursos devem ser articulados “com o contexto social, político, econômico, em síntese, histórico que permite acesso à compreensão do sujeito...” (AGUIAR, 2006, p. 20). Uma análise que apreenda o movimento, a historicidade, as contradições avança na compreensão dos sentidos dos sujeitos de pesquisa. Como diz Vygotski, “estudar alguma coisa historicamente significa estudá-la no processo de mudança” (1991, p. 74).

“Quanto a mim, em tudo eu ouço *voces* e relações dialógicas
entre elas”

Mikhail Bakhtin
(2003, p. 409-410).

4 VOZES DOS PRÓPRIOS MÚSICOS SOBRE SEU PROCESSO DE CRIAÇÃO NO FAZER MUSICAL – Os sentidos do(s) processo(s) de criação musical

Os músicos participantes desta investigação nos narraram, a partir da entrevista realizada individualmente, muitos momentos que fizeram parte de suas vidas, no que diz respeito a sua história de relação com a música (WAZLAWICK, 2004), bem como sobre seus processos de criação no fazer musical. Como sabemos que o processo de criação é da ordem do acontecimento, e que ao se falar sobre ele já não nos encontramos mais no próprio momento de criação, pode-se afirmar que suas narrativas e discursos a respeito, tal como contados a nós, já é uma criação sobre o processo de criação. Mais do que isso, pode-se dizer que, neste momento em que se escreve, o processo também está sendo (re)criado pela pesquisadora na ação da pesquisa, tomando-se por base a todas as vozes presentes no discurso e no texto científico de interlocução com vários autores. É uma composição junto a muitas vozes para muitas outras vozes.

Para tanto, ao nos depararmos com a grande quantidade de informação narrada pelos músicos, precisamos construir, na relação com estas muitas vozes, a forma como serão aqui analisadas e apresentadas. Eis que se inaugura este caminho, da forma como seguirá.

4.1 Os sentidos do compor/do fazer música e os procedimentos e elementos necessários para compor

Marcio contou a respeito do que significa compor e criar música, para si, com base em sua história:

E numa dessas conversas [com seus parceiros de banda – na adolescência] foi levantado a ideia de ‘está tudo bem, tocar música dos outros é legal’, imagina, você reproduz, hoje eu vejo que ao tocar a música do outro ela passa a ser tua, mas antes não, antes tocar a música de alguém era o sonho, ‘o dia em que eu tocar aquele solo de guitarra, nossa’... tanto que, quando eu ouvi essa música que eu te falei, eu pensei ‘o dia em

que eu tocar essa música eu paro de tocar violão’, não preciso mais. Pra você ver como era o máximo aquilo para mim (...). Me tocou de uma forma que não existia nada mais legal do que aquilo. Então eu pensei ‘quando eu conseguir tocar essa música eu vou parar de tocar violão’. Ah, consegui, um ano depois eu já estava tocando ela, e daí que eu vi que ‘meu deus né’, tem muita coisa (...). Copiar é legal, agora compor aí o cara está fazendo, o criar é, sei lá, a minha visão é até hoje, o criar é muito melhor (Marcio).

O músico-intérprete, quando toca a música de outros músicos, apropria-se dela. Essa música passa a ser dele também, de forma re-criada. Vygotski (1999) refere-se ao que chama de “síntese criadora secundária”, no entanto, não existe uma hierarquia entre o que seria uma síntese criadora ‘primária’ e outra ‘secundária’: existe sempre a possibilidade de criar e (re)criar as objetivações artísticas. E o músico-intérprete ao executar/interpretar a obra musical de outro músico, sempre a (re)cria, pois imprime a sua marca/presença na música do outro, constituindo-se, então, um intérprete co-criador.

Na prática da musicoterapia existe uma técnica designada de Re-Criação Musical (BRUSCIA, 2000; CHAGAS, 2001), que se aproxima do *lugar* executado e ocupado pelo músico-intérprete que se faz também co-criador da obra que executa. Para explicar:

“Re-Criação Musical” é uma técnica utilizada na Musicoterapia. Quando uma pessoa canta, no *setting* musicoterapêutico, ele ou ela não reproduz simplesmente a canção, mas se apropria dela. A canção torna-se sua, passível de improvisos: recriação. Utilizada como uma atividade projetiva, a canção toma uma nova forma, instantânea, produzida ali pelo indivíduo ou pelo grupo, não é possível de ser repetida, é única (...). A canção popular torna-se viva, re-criada, improvisada tanto pelo cliente como pela musicalidade clínica do musicoterapeuta que irá perceber novos sentidos e novas possibilidades de encaminhamentos

musicais na conhecida canção popular (CHAGAS, 2001, p. 122).

Em sentido semelhante, Bakhtin (2003), em relação à estética da criação verbal afirma que “as personagens criadas se desligam dos processos que as criou e começam a levar vida autônoma no mundo...” (2003, p. 6). Porém, é sempre por meio da ação criadora de um sujeito que re-cria a materialidade que o afeta, com a qual entra em contato, e elabora/produz novos sentidos. Pois, “...ao percebermos uma obra de arte, nós sempre a recriamos de forma nova” (VYGOTSKI, 1999, p. 337). Segundo esse mesmo autor, a síntese criadora ‘secundária’ é também trabalho de criação:

Todo esse trabalho necessário pode ser chamado de “síntese criadora secundária”, porque requer de quem percebe reunir em um todo e sintetizar os elementos dispersos da totalidade artística. Se uma melodia diz alguma coisa a nossa alma é porque nós mesmos sabemos arranjar os sons que nos chegam de fora. Há muito tempo os psicólogos vêm dizendo que todo o conteúdo e os sentimentos que relacionamos com o objeto da arte não estão contidos nela, mas são por nós incorporados, como que projetados nas imagens da arte (...). Essa complexa atividade (...) consiste num reatamento de uma série de reações internas, da sua coordenação vinculada e em certa elaboração criadora do objeto (VYGOTSKI, 1999, p. 334).

O que significa, no contexto, que poderíamos perceber que as músicas, a partir do momento em que são criadas por alguém, figuram no mundo com vida autônoma, ainda mais quando são apropriadas por outros músicos que lhes dão vida, conforme seus fazeres, suas atividades, suas intenções. Elas estão agora na mão de outros músicos, e em seus percursos criadores, seja como intérpretes, seja como compositores. Para Marcio, chegar a tocar a música de Steve Howe, *Mood for a Day* (música a qual se refere no discurso acima) era o máximo a ser alcançado, tanto que

diz que quando chegasse a tocar essa música ele pararia de tocar violão, não precisaria mais nada. Mas, ao consegui-lo, um ano depois, como conta, ele percebeu que ainda tinha muita coisa para aprender e para fazer em relação à música, ou para o que já era e ainda seria a música em sua vida. E se dá conta de que o músico, para crescer e fazer ainda mais consistente sua produção, precisa estar continuamente se atualizando, estudando, trabalhando sua técnica, trabalhando a si, que é também um instrumento junto a seu instrumento musical, pois é ele quem dá vida ao instrumento, é ele quem faz. Neste ponto, ele diz que no criar ‘ele está fazendo’, ele está em ação, ele é o protagonista, agente de seu fazer criador na música.

Percebemos que ‘copiar’ e ‘criar’ caminham lado a lado. Copia-se do outro musicalmente no momento em que se vive e se recria a obra como sendo sua, por ser significativa em determinados momentos de vida. A partir da obra de outra pessoa – como vozes musicais em diálogo –, o próprio intérprete dialoga com as inúmeras outras vozes musicais, que se atravessam em seu percurso de vida e em seu trabalho estético, para com elas e a partir delas instrumentalizar-se ao seu próprio processo criador.

Como um arquiteto, um engenheiro, ele quer construir uma casa, ou seja, ele só vai construir uma casa porque já existe uma intencionalidade: a casa. Ai pode tomar a forma que ele quer. Ele vai se apoderar de todo o conhecimento que ele tem para construir aquele projeto, ele cria um projeto, depois esse projeto vai ser materializado, ou seja, a música, quando eu quero compor uma música. Então, primeira coisa é essa intencionalidade: a música (Glauber).

A música existe, então, como intencionalidade, entendida como caráter de um ato ou estado de consciência direcionado a uma intenção. É uma direção, um vetor, em movimento. Intencionalidade como ‘intenção’ é aquilo que se pretende fazer, um propósito, um plano, uma ideia (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa). Neste sentido Sloboda (2008) salienta que “a tônica do processo composicional parece ser o trabalho de (...) aperfeiçoar ideias musicais” (p. 18). Seria a ideia inicial de um projeto, mas sem saber ainda exatamente como esse projeto será ao final do percurso, até objetivar-se como nova materialidade no

mundo – que inclusive pode ser um percurso que levará anos para que se dê o desenvolvimento de uma ideia musical.

No entanto, a ideia inicial como projeto musical existe no processo de criação, tal como apontado por um dos sujeitos desta pesquisa – que direciona, de certo modo e inicialmente o processo de criação:

Porque existe música, assim como existe a casa. Se não existisse música, talvez, sei lá... poderia fazer outra coisa, mas enfim, compor é isso, é você dar forma, você se apoderar de todo o conhecimento que você tem, toda experiência musical para dar forma a uma determinada coisa, não sei se estou me fazendo entender... (Glauber).

A música existe, tendo em vista a história de vida e história de relação do sujeito músico, como um fazer a mobilizá-lo, a movê-lo para a viva ação-vida. Se não fosse a música seria outra coisa, como diz Glauber, e certamente ele não faria música, mas faria outras objetivações no mundo, como produto de seu viver e de sua atividade. Mas a partir do momento que existe a música a mobilizá-lo (músicas de outros compositores, bem como as músicas já compostas por ele), como uma necessidade e como potencialidade criadora humana, tal como pontuaram na parte teórica de nosso trabalho as ideias de Nietzsche e de Vygotski, ele vai se apoderar de todo o conhecimento que tem, que é a sua experiência musical, para dar forma a algo, musicalmente falando. A música se torna, então, ao mesmo tempo, produto de seu processo de criação e objeto a impulsioná-lo à criação.

Nas (im)possibilidades de falar sobre o processo de criação musical, Glauber complementa:

É complicado dizer em palavras o que é. É... cara, eu não sei... Eu não sei te dizer. Eu só sei que a partir do momento que tem essa intencionalidade que eu vou imaginando, as coisas vão acontecendo... Vai materializando toda aquela bagagem que eu já tenho, mas ela [música] existe antes dessa bagagem (Glauber).

Materializa-se, então, gradativamente, a bagagem musical e de vida que o músico tem, em termos de todas as demais objetivações que já criou junto da música e das atividades

musicais. Significa que vai dialogando, em respostas, em réplicas, em tréplicas, na arena, na tensão da criação, do diálogo composicional, dos sentidos que estão em jogo, na construção e na desconstrução, para dar forma à música, que existe antes e junto desse processo, seja como ideia, seja como objetivação.

Para Vygotski (2003):

...As pegadas das impressões externas não se amontoam imóveis em nosso cérebro como os objetos no fundo de uma cesta, mas constituem processos que se movem, mudam, vivem, morrem e neste movimento reside a garantia de suas mudanças sob a influência de fatores internos, deformando-os e reelaborando-os (VYGOTSKI, 2003, p. 32).

Por este viés podemos visualizar o ‘estar em movimento’ que a atividade criadora propicia e coloca ao sujeito. Em uma síntese de ação, pensamento, ideias, vontades, desejos, interesses, sensibilidade, percepção, imaginação, memória, os materiais apropriados do vivido são (trans)formados para dar vida a um novo, a um produto, a um serviço, à criação, enfim. São processos em que se objetiva e subjetiva de modo dialético e dialógico toda a bagagem de conhecimento do sujeito, seja conhecimento musical ou não, pois é um todo que entra em efervescência, em ebulição. Nele o todo muda, se modifica, no acender-se e no apagar-se da totalidade desses movimentos. É onde o sujeito os transforma, reforma, deforma, enfim, reelabora e produz algo, a objetividade de sua criação. Assim, produz música.

Essa ‘bagagem’ da qual Glauber fala, para ser sinalizada aqui, diz respeito à atividade musical iniciada na infância: escutar músicas, decorar letras, gostar de fazer isto, na escola, em corais, em grupos rítmicos, na fanfarra, a ensinar os amigos a tocarem determinado instrumento musical, em cantar música sertaneja em dupla em um clube da cidade, em fazer coleções de fitas k-7 de música, em brincar com o toca-fitas e com o microfone, gravar a voz, em inventar um circo onde havia música e dança, em fazer apresentações musicais na infância, cantar de modo espontâneo sem ter medo da censura dos outros; em estudar música

formalmente, ou seja, nas atividades da educação musical formal; em começar a formar bandas com os amigos na adolescência e juventude, e a trabalhar com estas bandas com apresentações, shows, na performance musical frente a um público; em aprimorar o estudo musical a partir do trabalho com a música em bandas, trabalhando em bailes, viajando para muitas cidades para tocar, e ao se ir em busca de estudar e saber mais, para melhor fazer esse trabalho e sua própria música, e ao se ir em busca da música em outras cidades brasileiras e em outro canto do mundo (na Europa, Espanha); ao se ir em busca do estudo acadêmico, de ensino superior também em relação à música, com o estudo no conservatório em Tatuí e na faculdade em Curitiba; e a se encontrar/conhecer um outro músico com o qual viria a criar/integrar um duo de violões. Estes são alguns itens relevantes a partir do trabalho de leitura e releitura do material gravado nas entrevistas de pesquisa individuais com cada um dos sujeitos dessa pesquisa, que dizem respeito aos momentos vividos, de modo amplo, com a música.

Nesse processo, Glauber enfatiza que:

Ela [a música] se torna concreta quando ela é executada (...). Vai dialogando e vai tomando corpo, vai dialogando e vai tomando corpo, as vezes, no final, não é nada daquilo que eu pensei no começo (Glauber).

A música, no processo de criação dos músicos aqui estudados, encontra-se primeiramente como uma intenção, urge por ser feita, criada, composta, para figurar como uma objetivação no mundo, tal como Lia Luft (2009), no início da parte teórica deste trabalho, quando afirma que “escreve o livro que quer ser escrito”. Talvez nossos músicos componham ‘a música que ser quer composta’. E, para tanto, valem-se, no dar forma a ela, de todos os elementos musicais com os quais já entraram em contato, que já estudaram, que fazem parte de sua constituição como sujeitos criadores. Para isso, põem em diálogo as vozes musicais presentes nesses elementos musicais, que podem, inclusive, ser muito diferentes da música ‘idealizada’, pensada, concebida no começo (se podemos falar de um começo do processo de criação). A música vai tomando vida própria, dadas as tantas outras relações que implicam o processo de

criação, os outros rumos que podem se dar durante sua acontecência⁴⁹ (BAKHTIN, 2003).

Ao ouvir a pergunta “o que significa compor para você”, advinda da pesquisadora, Marcio diz:

Compor para mim, isso é difícil da gente falar, gosto tanto de fazer isso e na hora de falar o que é... (...). É conseguir transformar em som uma ideia. Uma ideia que é influenciada, que eu sei que é influenciada pelo meio que a gente está, a gente está sempre ouvindo coisas, mas eu procuro filtrar isso o máximo que eu consigo na minha concepção, no meu entendimento de música, eu procuro transformar numa coisa que eu acho bonito, eu tenho que gostar daquilo, se eu não gostar eu vou abandonar (Marcio).

Percebe que é difícil falar do processo de criação, que é algo ao mesmo tempo tão próximo e de certo modo compreensível no momento de fazer, mas difícil de explicar. Porém, sintetiza o processo na frase “É conseguir transformar em som uma ideia”. Talvez, assim como Glauber dizia em relação à intencionalidade/intenção, exista uma ideia, que chamaremos aqui de um projeto musical, projeto porque é um vetor direcionado a, a se tornar música objetivada na existência. Marcio ainda destaca que: “...É muito mais uma necessidade, talvez então, essa ideia, uma necessidade de criar algo musical” (Marcio). Neste ponto relembramos Vygotski (2003), quando salienta que na base da ação criadora residem as necessidades do criador – do sujeito criante – assim como suas aspirações, seus anseios e seus desejos, que se fazem, eles mesmos, de impulsos à criação.

Marcio fala ainda que a música é objetivada com base em “tudo o que a gente está sempre ouvindo”, e aqui figuram mais uma vez as vozes presentes no processo de criação, vozes que fizeram e fazem parte do próprio repertório do músico, como ouvinte de tantas obras musicais, vozes elegidas, que o agradam, as quais muitas vezes já tocou em suas performances como intérprete. Mas, ao mesmo tempo, também vozes que agora entram, fazem parte, passam a integrar o seu processo de criação,

⁴⁹ Acontecência: “termo que em Bakhtin significa o processo ou as potencialidades do acontecer (N. do T.)” Bakhtin (2003, p. 108).

a criação dialógica de suas obras musicais. Ou ainda vozes musicais que não o agradam por algum motivo, e também aquelas que já ouviu, tocou, de que gosta, mas quem sabe permaneçam esquecidas, silenciadas:

Quando eu decido compor uma música, às vezes para mim é uma coisa desgastante, eu não vou falar para você 'como eu adoro compor', eu componho, mas às vezes é árduo entendeu... Porque às vezes você simplesmente não consegue fazer. Você tenta e a coisa não acontece. Então você abandona, ou você deixa ali guardado e depois retoma, ou seja, o processo é esse, é um processo difícil (...). O que eu gostaria no processo de, no processo da minha criação, é... eu não quero escrever para orquestras, eu não quero escrever para grupos, eu quero tocar a minha música, e a minha intenção é que cada vez fique mais fácil fazer isso. Que chegue um ponto que eu consiga fazer isso... (Glauber).

Ambos os músicos nos contam que compor é difícil, que é um processo desgastante, que é árduo compor. É uma contradição, como aponta Vygotski (2003) no texto “*As torturas da criação*”, pois a atividade estética, criadora, não deixa de ser uma atividade prazerosa, mas é, concomitantemente, uma atividade que exige muito do músico, é colocar/transformar em som uma ou várias ideias, algo, no entanto, não de imediato, fácil e simples. De acordo com Geraldi (2006), fundamentado em Bakhtin, no trabalho estético há uma luta, o tempo todo, do autor consigo mesmo. O trabalho estético dá trabalho, é um trabalho árduo. Diz Vygotski (2003) que:

Criar é fonte de júbilo para o homem, porém acarreta também sofrimentos conhecidos pelo nome de as torturas da criação. Criar é difícil, a demanda criadora nem sempre coincide com a possibilidade de criar, e daqui surge, pelo dizer de Dostoiévski, a tortura de que a palavra não siga o pensamento. Os poetas chamam de tortura da palavra a este sofrimento (VYGOTSKI, 2003, p. 49).

Na alçada destas torturas da criação, muitas vezes pode surgir um “nó” na música ou no trecho musical que está sendo criado, tal como explicado por Glauber:

Esse nó é quando chega num determinado ponto que eu não consigo achar saída, eu sei para onde quero ir, mas não sei como fazer aquilo. Eu chamo de nó, porque às vezes isso emperra que eu chego até a desanimar. E fica um tempo, aí eu fico matando em cima, matando em cima, matando em cima, até eu achar uma saída. Porque às vezes assim: o tom não dá, o ritmo não dá, aquele padrão de compasso, tem alguma coisa assimétrica ali que as coisas não estão dando, não estão se encaixando. Eu queria levar a música, queria fazer uma modulação homônima, a música estava em Ré maior e eu queria passar para Ré menor. E este trecho que ela estava era dentro de um modo que se chama mixolídio, só que com a quarta aumentada (4 Aum.). E isso remete à coisa do baião. E o ritmo já estava vindo, por causa do ostinato ficou meio baião, lembra o baião. Aí eu lembrei de uma situação esses dias de uma pessoa perguntando pra mim “por que no baião tem essa sétima?”, aí eu falei claro, vou usar a sétima aqui, né... aí eu tentei e “ah, é isso então...”, senti que era isso e fiz, e a partir disso saí do nó e comecei a desenvolver, a desenvolver e cheguei no ponto que eu queria. Agora eu quero uma coisa, tem uma coisa na minha cabeça que eu quero, mas é uma questão técnica mesmo, eu não consigo fazer, então eu fico estudando, estudando aquilo, e ela vai saindo. Esse nó que eu estou agora eu acredito que é uma coisa de deficiência técnica mesmo que eu não consigo fazer, que é essa coisa do ostinato que eu estava falando: manter uma coisa com o polegar e em baixo... (Glauber).

Portanto, assim como a palavra, a música é uma criação complexa, e que muitas vezes requer muito tempo de trabalho e dedicação. Como enfatiza Glauber, “você tenta e a coisa não acontece. Então você abandona, ou você deixa ali guardado e depois retoma, ou seja, o processo é esse, é um processo difícil”. Mas nessa trama toda urge a vontade de “eu quero tocar a minha música”, como diz o músico acima citado. A frase ressoa com a ideia de “...quero criar para mim meu próprio sol”(NIETZSCHE, 2001, p. 320). Pois essa “minha música” é ele, sujeito, objetivado. É, ao mesmo tempo que diálogo, uma objetivação sua, na trama de relações musicais, rítmicas, melódicas, harmônicas,

polifônicas, sonoras, silenciosas, em parceria no duo, e junto de tantas vozes. Mas é, principalmente, objetivação do sujeito, ou seja, objetivação dele mesmo como pessoa, como sujeito criador, objetivação integrante dos momentos vividos, experienciados de sua vida, criação de sua existência, indicando que “...criar e viver se interligam” (OSTROWER, 2008, p. 9). O sujeito agente, situado, a partir de seu agir como sujeito “responsivamente ativo e que se define na relação com os outros na sociedade e na história” (SOBRAL, 2005b, p. 110), é produto e produtor de sua atividade estética.

Falando sobre mim, o criar é tudo, na música. Vem acompanhado da técnica, da execução, que depois eu vou ser intérprete de mim mesmo. Então, o que aconteceu? Eu ouvia tantas, tantas, as assim chamadas influências, eu ouvia tantos músicos, e aquilo eu juntava tudo e criava, logicamente, alguma coisa parecida. Porque, imagina, o meu conhecimento musical era muito pequeno, não que hoje seja enorme, mas na época, e aí o que acontecia, eu ouvia aquilo ‘ah, mas parece com aquilo, ah, mas parece com aquilo’, ficava sempre insatisfeito, só que eu não parei de fazer. Aí depois o que aconteceu? Quando eu criei uma música que era parecida com a música de tal artista, eu continuei tocando aquela música que já não era mais daquele artista. Depois eu passei a criar coisas em cima da minha criação que daí eu fui, ela foi de certa forma cavoucando, cavando, até chegar numa coisa mais original. Mas sobre as coisas que eu ouvia, depois sobre mim e cada vez sobre mim, depois agora sobre as coisas que eu faço e as coisas que eu ouço também, mas daí com uma visão totalmente diferente na época, eu não busco copiar, se eu vejo algo parecido eu procuro descartar, e se é tão legal aquilo que eu fiz que eu vejo que é parecido eu mantenho, mas sabendo de onde eu tirei (...). É uma questão também de honra para mim conseguir criar as músicas, é uma busca (Marcio).

Vemos que é imprescindível o trabalho com a técnica – violonística, neste caso – a execução, e o ser intérprete de si mesmo, no trabalho de criação musical. Marcio diz que ouvia muitas músicas de que gostava e com base nelas criava algo parecido, e continuou fazendo isso, que mesmo sendo parecido já não era apenas a obra do artista inicial, e sim dele mesmo. Depois começa a criar em cima de sua criação, sempre chegando a algo

mais ‘original’ de si mesmo, cada vez mais sobre si, porém, um original que é permeado de muitos outros, onde em si mesmo encontra-se a síntese de uma co-criação anônima (VYGOTSKI, 2003) de muitos outros sujeitos musicais. Suas músicas podem ser contra-músicas de muitos outros sujeitos musicais, na trama de sua história, e que se objetivam em sua atividade estética como músicas alheias tornadas próprias – para parafrasearmos Bakhtin (2003) na dialogia das palavras e contra-palavras, e da palavra alheia tornada própria, porque a palavra é minha e ao mesmo tempo não é.

Neste sentido, a partir da perspectiva de Bakhtin e do Círculo podemos dizer que existe um processo dialógico na música e em sua estrutura sonora. As obras musicais são sempre perpassadas por músicas e por combinações sonoras, rítmico-melódico-musicais de outros compositores, tendo em vista as infinitas criações musicais produzidas com apenas 12 sons/notas musicais que encontramos, por exemplo, dentro do tonalismo. Este acontecer significa que para se construir/produzir uma música leva-se em conta tantos enunciados e discursos musicais produzidos ao longo da história cultural da humanidade, e da própria história da música (em seu sentido macro), que se fazem presente nas novas músicas criadas. Por isso, assim como o discurso (FIORIN, 2008), as músicas são inevitavelmente ocupadas, atravessadas e povoadas pelas músicas alheias.

Além disso, Glauber salienta que:

A composição é complicada porque você sempre está pensando na pessoa que vai ouvir, então, às vezes você compõe umas coisas pensando assim ‘cara isso vão gostar, isso vai pegar no cara’, então, tem coisas que eu gosto de fazer no violão...
(Glauber).

Neste ponto também percebemos que além da base material, isto é, sonoro-musical alheia tornada própria, que integra e faz parte fundamental do processo de criação musical, o ouvinte, seja ele real ou imaginário, é outra instância da criação musical. Glauber diz que além de tudo a composição é complicada porque se está sempre pensando na pessoa que vai ouvir, no modo como o público irá reagir ou interagir com a obra, como esta obra irá tocar o público ouvinte, como irá se relacionar com suas músicas, como será a recepção da música pelo público.

É uma instância que também orienta o processo de criação musical, que integra o percurso de composição, junto do autor-criador e do próprio produto que está sendo criado, neste caso, a música, e das muitas maneiras como também ela pode figurar por si própria, tal como já apontado aqui.

Agora eu penso que tudo isso foi feito, foi produzido culturalmente, então quando eu componho eu penso que essas pessoas que nasceram dentro dessa cultura, vão estar escutando isso e vão aceitar ou não, então eu espero que eu seja aceito, entendeu? (Glauber).

Glauber aborda o aspecto, em relação ao ouvinte real, de que sua música seja aceita por ouvintes que fazem parte de sua cultura, chão e base onde sua música é produzida, o que significa, no caso, falar nos sistemas musicais vigentes e compartilhados por uma coletividade, como é o caso do sistema tonal⁵⁰. Quer que a sua música seja aceita, que tenha motivo para existir junto às demais pessoas que a consideram, que tenha o direito de existir como música em uma coletividade/pluralidade, já que:

Todo inventor, por mais genial que seja, é sempre produto de sua época e de seu ambiente. Sua obra criadora partirá dos níveis alcançados com anterioridade e se apoiará nas possibilidades que existem

⁵⁰Sistema tonal: “A passagem do modal ao tonal acompanha aquela transição secular do mundo feudal ao capitalista e participa, assim, da própria constituição da ideia moderna de história como progresso. A formação gradativa do tonalismo remonta à polifonia medieval e se consolida passo a passo ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII (quando se pode dizer que o sistema está constituído). Na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX, à época do estilo clássico que vai de Haydn a Beethoven, o tonalismo vigora em seu ponto de máximo equilíbrio balanceado (no contexto da música “erudita”), passando em seguida por uma espécie de saturação e adensamento, que o levam à desagregação afirmada programaticamente nas primeiras décadas do século XX. Nesse arco histórico, que inclui a afirmação e a negação do sistema, a linguagem musical contracanta, à maneira polifônica, com aquilo que se costuma entender, em seu sentido mais amplo, por *modernidade*. (...). Na música tonal, o pulso tende a permanecer constante nas subdivisões do compasso, como um suporte métrico do campo melódico-harmônico, enquanto a tônica, rebatida pela dominante, se desloca, transita e sai do lugar, através das modulações” (WISNIK, 1989, p. 113).

também fora dele (VYGOTSKI, 2003, p. 37).

É nos contextos de vida, cotidianos e históricos, que a música toma vida, enfim, é produzida. A criação, em termos de materiais, possibilidades, condições, conhecimentos/produções técnicas, modelos de criação, gêneros musicais, é tecida em uma coletividade, em contexto(s) históricos, sociais e culturais, no grande tempo e nas mínimas novidades do cotidiano; devendo ela, também, aos processos de recepção da música, da escuta e do ouvir, enfim, da percepção, bem como do seu uso e do seu consumo por um público ouvinte. O contexto é a grande materialidade da criação, ele delimita, permite, aceita, nega, refuta, enfim, vários são os movimentos, porém o sujeito sempre tem a capacidade de (re)criar sobre esse contexto, de se apropriar de suas produções/objetivações e transformá-las pelo agir de sua apropriação no contexto em constante diálogo com sua potência criadora. Ao passo que está transformando a si, a própria música e suas configurações, e os modos de se fazer música, inovar, renovar, está transformando, também, o próprio contexto.

Por isso, entre os sentidos do criar música, pelo dizer dos músicos, encontramos uma síntese de um fazer que satisfaz e que possui, ao mesmo tempo, as torturas da criação, focado em todo o trabalho do músico:

Isso é o gostoso assim, de saber que cada momento ali que você está vivendo é porque você estava no teu quarto ali, arranhando ali, e superação e ensaiando, compondo, porque o processo de criação é difícil. É muita dúvida, é muita... quando vem aquela nota dá certo, beleza, mas não é só feito de notas que a gente vibra toda hora, não é assim. Isso é ilusão, tem muita coisa que tem que dar um jeito, tem que achar uma solução, e aí tem que ficar raciocinando... (Marcio).

Enfim, falar do processo de criação é possível, o que não quer dizer, no entanto, que se possa abarcar no todo o que ele significa ou abarcar todos os seus pormenores, pois esses são da ordem do acontecimento e se esvaem tão logo acontecem. Porém, podem ficar registrados, em parte, na objetivação musical e na experiência do sujeito, sendo incorporados na memória; de resto, são da ordem do vivido. A própria criação em si, o vivido, não conseguimos capturar. Falar do processo de criação é remeter à

síntese de tudo o que nele se vive e que é ‘*gostoso*’, como diz Marcio, pois mostra que todo o esforço, contínuos ensaios e momentos de compor valem a pena, e que o caminho, para esses músicos, é ‘por ali mesmo’. Conjuntamente a isso é preciso falar, sim, das notas com as quais se vibra e imediatamente das soluções que precisam ser encontradas e construídas, com todo o raciocinar que o processo exige, porque “...não é só feito de *notas que a gente vibra toda hora, não é assim*” – o que requer falar também das dificuldades e das torturas da criação. Porém, é dessa síntese que nasce a música. É do fazer, e de tudo o que ele implica.

4.1.1 O instrumento musical: “sem o violão eu não crio”

O violão, instrumento musical escolhido por ambos os músicos sujeitos da pesquisa, é a ferramenta material sonoro-musical com a qual eles criam suas músicas. Conforme ambos pontuaram, compor é, de certa forma, transformar uma ideia em música: “...*é transformar uma ideia em música. E eu fico ali na experiência com o instrumento. Eu vou criando diretamente na prática com o violão*” (Marcio).

O processo de transformar uma ideia em música é direcionado especificamente para o instrumento musical violão, instrumento que ambos começaram a aprender a tocar formalmente ainda na infância. Marcio com oito ou nove anos de idade, na cidade de Concórdia-SC, onde viveu durante muito tempo de sua vida – e onde sua família reside – fazendo aulas em uma escola particular de música na cidade, tendo em sua trajetória algumas desistências e retornos na infância e adolescência ao estudo do instrumento. E Glauber, que iniciou o estudo do violão também com nove anos de idade, na cidade onde nasceu, Duartina-SP, fazendo aulas particulares com um professor que estava se formando, na época, no curso de Composição e Regência, no Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos, em Tatuí-SP, onde ele estudou posteriormente. Ou seja, falamos de pelo menos 25 anos de estudo com o instrumento violão, continuamente, para cada um dos músicos entrevistados.

Marcio fala ainda, no trecho destacado acima, da “experiência com o instrumento”, ou seja, diz que não cria na cabeça, mas cria na própria relação de tocar, uma relação de trabalho, de estudo, de ação com o próprio instrumento, experimentando os sons no fazer música. Não cria a priori, “na cabeça”, para depois passar ao instrumento: cria diretamente no contato com o instrumento. No entanto, o pensamento, o raciocínio e a lógica musical sempre o acompanham no processo de criação junto ao instrumento, pois “pensar música” é uma atividade humana, que envolve a percepção e a escuta musical, a memória auditiva em diferentes momentos da vida, de modo a pensar, organizar, memorizar e resgatar elementos sonoro-musicais da memória, assim como tantas outras ações que podem estar envolvidas na criação musical. Estas ações cognitivas estão amalgamadas com o fazer/prática no instrumento. Marcio diz que sem o violão ele não cria:

Primeira coisa eu preciso de violão, sem o instrumento eu não crio, admiro assim, a gente cria muito mito, a gente vê os filmes dos grandes compositores e vê-os criando na mente e você carrega isso de que você deveria ser assim também. Mas já está bem claro eu preciso do violão para poder criar (Marcio).

É em cima dele[violão] que eu vou construir. É tudo muito subjetivo, é difícil falar, porque eu não vou partir ‘ah eu vou partir essa música do fã sustenido’, não é o meu pensamento inicial, eu toco uma nota, tento ir desenvolvendo em cima e vou criando a partir dali. E vou tentando, tentando um caminho, faço um caminho, ando, e não é bem aquilo... (Marcio).

Percebemos, então, que a criação é uma construção, e pode se configurar como um fazer propriamente dito no instrumento, tentando caminhos, sentindo que era por ali ou sentindo que não era bem por ali, onde então se retoma, no passo a passo com cada nota, cada movimento, cada acorde, cada andamento. Este é um modo para compor que esses músicos validam por sua prática, no entanto, tantos outros modos e métodos para composição existem e podem vir a existir.

O violão, como instrumento musical, é o objeto concreto para o qual e a partir do qual a música será feita. Aqui remetemos

à atividade instrumental humana, ou seja, a atividade de compor músicas é mediada pelo violão, um instrumento humano classificado como instrumento musical, que foi criado pelo homem em função da natureza das ações musicais, criadoras, artísticas e estéticas, poder-se-ia dizer, planejadas pelo homem tomando por base esse mesmo tipo de ação (PINO, 1995). O violão é da ordem dos instrumentos técnicos, que são “..., produzidos para agir sobre a natureza ou realidade material” (PINO, 1995, p. 31), bem como um instrumento semiótico, uma vez que carrega em si um sistema musical onde os signos musicais devem ser articulados, seja como possibilidades sonoras, seja como linguagem, para se produzir e tocar música. Os instrumentos semióticos são criados “para a comunicação entre os diferentes atores e para a representação da realidade (VYGOTSKI, 1984)”⁵¹ (ibid.).

O instrumento musical ‘violão’, tal como hoje é conhecido, é resultado de uma construção histórica⁵² de uma diversidade de instrumentos musicais de cordas desde o séc. XVI. Conforme explica Campos (2005):

Conhecido geralmente com o nome de guitarra, o termo violão surge no final do século XIX em Portugal, em alusão a um dos mais representativos instrumentos regionais à época, a viola, designando um instrumento assemelhado a esta, mas de maiores proporções; uma viola grande, ou seja, um “*violão*”. Ocorre que, em Portugal, a partir de meados do século

⁵¹ “A ideia da instrumentalidade técnica é central na teoria da atividade humana, ou ‘trabalho social’, de Marx (1972, 1977) e Engels (1975). Já a ideia da instrumentalidade semiótica é uma importante contribuição de Vygotski a esta teoria, embora não esteja totalmente ausente nela” (PINO, 1995, p. 31).

⁵² “Em termos técnicos o violão atingiu no século XIX seu ponto máximo de evolução, sendo vários os fatores que contribuíram para este resultado. Neste período o violão, já tendo sua forma definitiva, inicia sua trajetória rumo às salas de concerto, transformando-se, no século XX, em instrumento reconhecido, com ampla presença nos mais diversos setores da vida musical da quase totalidade dos países do mundo. Apesar dos inúmeros aperfeiçoamentos desenvolvidos por diversos *luthiers* em vários países do mundo, o violão apresenta ainda hoje as características fundamentais resultantes do trabalho inovador realizado pelo *luthier* espanhol Antonio de Torres. Produto de aproximados 400 anos de desenvolvimento, as constantes mudanças sociais e culturais ocorridas durante este período, bem como o advento da Revolução Industrial, determinaram as condições para o estabelecimento de novas técnicas construtivas e de execução, assegurando ao violão equilíbrio e qualidade sonoras até então nunca alcançados” (CAMPOS, 2005, p. 29).

XVI, um instrumento com a característica forma de oito, de caixa alta, boca redonda, braço de médio tamanho, com dez cordas agrupadas em cinco ordens duplas, presas em um cavalete colado sobre um tampo, encontra-se amplamente difundido. Designado corretamente de viola, sua utilização generaliza-se em contextos mais populares, em festas rurais e de rua, “*ao serviço de amores, devaneios, diversões e folias*” (CAMPOS, 2005, p. 6).

De acordo com as pesquisas de Mário de Andrade (1989) o violão é um instrumento musical de origem mozárabe, que veio da Espanha por intermédio dos portugueses. Já existia desde o Renascimento, mas foi no séc. XIX que teve sua forma estabelecida, seu tamanho aumentado e neste período lhe foi acrescentada a corda conhecida como mi grave. É tanto um instrumento solista, quanto um instrumento utilizado para o acompanhamento ao canto (TAUBKIN, 2007).

Para Severiano (1982) “o violão (...) em nenhum país do mundo tem tanta importância para a vida do povo como no Brasil” (p. 15). Existe uma facilidade no uso do violão: é um instrumento barato e portátil, que pode ser levado para qualquer lugar, é um instrumento harmônico que dá possibilidades melódicas e harmônicas de modo instrumental e muito preciso, é também um instrumento de acompanhamento, que serve para que as pessoas cantem sendo acompanhadas.

Isso fez com que o violão, no decorrer da década de 1930, e mais ainda na de 1940, e no auge da de 1950, quando veio a bossa nova (...) o violão se tornou o instrumento mais usado pelo brasileiro (...). De maneira que com isso os violonistas célebres, que no começo do século eram poucos, cresceram em número, em quantidade, e em qualidade (TAUBKIN, 2007, p. 24).

Dessa forma, como instrumento técnico, o violão é um instrumento que permite ao músico utilizá-lo para mediar e construir sua musicalidade, ou seja, para objetivar a construção de sua musicalidade. Ele, como instrumento/ferramenta, possui uma “...função mediadora nas relações dos homens entre si e

deles com o mundo, como sublinha Vygotski (1984)” (PINO, 1995, p. 31).

Sendo um instrumento técnico, o violão possui encarnado em si a instrumentalidade semiótica – a qual é necessária também para o trabalho de composição e de performance musical, uma vez que sem esse conhecimento, ao se tocar o instrumento não será produzido o que vem a ser entendido como música. A instrumentalidade semiótica em relação à música pode ser visualizada da seguinte maneira:

Para compor eu tenho a técnica, do instrumento, no caso, eu componho para violão, então eu tenho que conhecer profundamente esse instrumento, e a sonoridade que ele vai proporcionar se eu fizer determinada coisa nele. Aquele acorde se eu fizer uma determinada abertura, ele vai me dar uma sonoridade, se eu abrir ele de um outro jeito, ou se eu deixar ele fechado, ou se eu colocar uma sétima ou se eu colocar uma outra extensão qualquer, eu sei antes que sonoridade aquilo vai dar, eu conheço a técnica daquele instrumento, conheço essas coisas já formadas, uma progressão harmônica que vai dar resultado, uma escala que se eu colocar, que se eu costurar ali num contraponto vai dar, então, esse conhecimento tem que ter. Senão vai ficar uma obra infantil. Esses são os elementos, e tem a vontade de compor também (Glauber).

Glauber enfatiza a técnica requerida pelo instrumento violão, ou seja, há que se conhecer o violão, a sonoridade que ele irá proporcionar a cada acorde feito e produzido nele, e de acordo com as maneiras como esses acordes podem ser produzidos, as progressões harmônicas, diversas escalas musicais, o trabalho de contraponto... Tudo isto remete ao conhecimento musical, produzido em cada um dos momentos da história da música, das escolas e formas de composição, do que é a chamada música erudita e a chamada música popular. Estas são, poderíamos dizer, as vozes do conhecimento técnico musical formal, que são imprescindíveis, porque, caso contrário, como o próprio músico diz, sem essa técnica, sem esse conhecimento, resultaria uma obra ‘infantil’, ou seja, uma música desvinculada do conhecimento/saber musical, que também é a base, a linguagem musical com a qual se compõe e se cria música. E amalgamado a

esse processo existe a vontade de compor, ou seja, a base afetivo-volitiva que orienta o fazer humano (VYGOTSKI, 1992).

4.1.2 O trabalho concreto e contínuo com os elementos da música: ritmo, melodia e harmonia. O lugar da repetição e do erro

Segundo Manzolli (2001), “a criação musical é uma atividade extremamente variada e multifacetada. Cada compositor tem uma maneira de compor” (p. 1). Esse autor entende que o processo de criação musical é um eterno aprender, é da ordem da exploração contínua das peculiaridades do som, é desse fazer que as novas composições nascem. A partir deste contínuo experenciar podemos dizer que cada compositor constrói sua maneira de compor.

Porque o meu processo de criação é muito assim, falando de mim (...) não tem uma clareza, não tem uma metodologia digamos, posso até ter, mas não sou consciente (...). É difícil eu chegar e dizer ‘eu vou compoendo a partir de uma harmonia tal’, que muitos músicos partem a composição em cima de uma harmonia, outros da melodia, outros sei lá o jeito, eu sempre estou buscando a melodia, isso é claro. E aí depois eu vou buscando combinar e aí assim vai (Marcio).

Marcio também considera todos os aspectos pontuados por Glauber, elementos que devem estar presentes para o processo de criação musical, e diz que não tem uma ‘metodologia’ organizada, sistematizada, de como compor. No entanto, ao dizer que não parte da harmonia, afirma que está sempre buscando a melodia, a partir da qual vai combinando sons, e a própria construção harmônica na sequência, uma vez que o tecido harmônico já está, de certa forma, presente em sua construção melódica. É impossível separá-los. Talvez ainda não esteja figurando como presença concreta no fazer sonoro-musical de Marcio, mas está ali presente como uma voz latente a ser escutada, a receber espaço dentro da composição musical.

Do melódico. Sempre a necessidade é o melódico. Isso é uma das coisas claras. Que não muda em nada, porque tem que

fazer. É uma melodia, se começa dali e a partir dali se colocam os acordes. Eu não construo uma melodia em cima de uma harmonia, usando as tríades, eu vou no que quero dizer. Ai depois vai se colocando em cima [a harmonia] (Marcio).

Parte, então, do melódico. Mais que isso, sua necessidade é partir do melódico, sobre o qual posteriormente serão colocados os acordes, a harmonia da música. Marcio diz ‘vou no que quero dizer’, como se a melodia mediasse esse seu dizer. Um dizer musical? A melodia é também uma voz musical, um elemento musical fundamental presente em suas composições. Ele dialoga com ela enquanto a cria, e ela, por sua vez, dialoga com ele enquanto é criada, com direcionamentos de ambos – músico e melodia.

Para trabalhar com a criação musical, é preciso articular relações possíveis entre os elementos da música, a saber: ritmo, melodia, harmonia, assim como também timbres, alturas, durações, frequências e intensidades. Os músicos pesquisados constroem a sua música tomando por base essas relações, por todo o seu processo de criação, até chegar ao ponto em que o(s) músico(s) diga(m) ‘está pronta’. É preciso haver, nesse percurso, um trabalho de repetição do tocar o que está sendo composto, tal como diz Marcio:

...Eu tenho a necessidade de ficar repetindo aquele trecho para não perder aquilo (...). Para não perder ele, que é uma coisa boa, porque daí eu vou me apoderar daquilo, vou criar (Marcio).

Ou seja, nesse momento podemos perceber que o trabalho de criação musical, e, ainda, a criação musical, vista como um trabalho humano, um trabalho dos próprios músicos, precisa ser, conforme enfatizado por Marcio, constantemente repetido. Ao repetir, ou seja, ao tocá-lo muitas vezes, o músico, ao mesmo tempo em que não o esquece, realiza, também, um trabalho de memória, onde a ação de repeti-lo faz com que o mesmo permaneça vivo na memória – uma vez que estes músicos não gravam, não registram suas músicas enquanto estão a criando, e

também não a escrevem em uma partitura⁵³. Além disso, essa ação permite com que ele possa se ‘apoderar’, se apropriar, tornar próprio a si mesmo, a criação em seu momento de criação, se apropriar daquilo que está criando. Enquanto não perde aquilo que fez, isto é, não esquece, dá vida à própria música, se apropria dela, e intensifica seu processo de objetivação nestas muitas visitas à música e ao instrumento de forma concreta. Esta postura dá indícios de um processo de criação contínuo da música como um trabalho, que precisa ser feito a cada dia, com regularidade, com práxis, com disciplina, necessitando do concreto e do material para acontecer e existir, em contrapartida à música compreendida como criação de gênios, de uma dita inspiração, ou apenas fruto da criação inata e de talento de alguns poucos escolhidos.

No percurso de criar, sem uma prescrição, um roteiro a priori, que se dá no fazer, no trabalho contínuo, ao se repetir muitas vezes, pode acontecer o que os músicos chamam de ‘erro’ em determinados trechos da música. Uma vez que, ao criar, eles criam e vão conhecendo a forma que a música está tomando, fica evidente, para eles mesmos, quando a ‘erram’. Marcio diz:

É, e uma experiência de sentir, se estou indo, mas não está, daí eu paro, abandono a ideia e jogo fora, começo outra. Tem momentos que você está mais solto, mais inspirado digamos, não sei se esta palavra é a melhor, você pega o instrumento e vai fluindo. Tem momentos que você toca alguma coisa: um erro, aí um erro dá uma ideia, fica tão legal aquilo e você começa a trabalhar e vai sentindo que vai andando, andando, andando (Marcio).

Neste ponto de sua fala, muitos aspectos se sobressaem. Um dos pontos é que haveria uma positividade naquilo que é chamado de erro, de acidente, uma vez que este acontecimento inesperado mostra, talvez, outro caminho a ser seguido, e o músico, ao decidir seguir por este caminho, vai tecendo novas possibilidades ao criar. O tocar/criar a música é um trabalho que integra a dimensão sensível, ou seja, um fazer que integra uma

⁵³ Algumas já foram escritas por eles mesmos, porém é uma música toda caracterizada contrapontisticamente, com muitas notas e “diálogos” entre os dois violões, escrevê-las demandaria muito tempo, talvez, na opinião dos dois músicos, seria um trabalho futuro.

linguagem reflexivo-afetiva (MAHEIRIE, 2001), ou, como diz Barenboim (2009), a “sensibilidade’ é insuficiente na música, a menos que esteja unida ao raciocínio” (p. 22). No processo de criação, articulam-se ao mesmo tempo cognição, pensamento, sensação, percepção, imaginação, memória e dimensão afetiva (sentimentos e emoções), como quando o músico diz que essa é uma “experiência de sentir”, onde há momentos em que está mais “solto” e a música, bem como o processo de criação, “fluem mais”. No entanto, muito próximo a essa afirmação, está um resquício da voz que fala de uma certa inspiração para o trabalho musical, o “estar mais inspirado”. Que voz é essa? Quem fala nessa voz? O que seria estar “inspirado”?

A *inspiração* talvez possa ser uma postura de estar mais predisposto ao fazer musical, ao trabalho de criação, em um determinado momento. Pode também caracterizar uma postura afetiva/sensível do sujeito. No entanto, não é única via necessária para criar, como muito enfatizado por muitas vozes sociais ao longo da história cultural das artes.

Mas, ainda encontramos neste trecho do discurso a presença de outro movimento: aquilo que vem a ser chamado e entendido como ‘erro’ na música. O ‘erro’ poderia ser compreendido como um engano na estrutura musical prevista ou composta até então. O ‘erro’ pode ser entendido como um desvio daquele caminho/percurso musical que até então estava sendo considerado como correto pelo músico compositor, em sua criação, e que, num determinado momento, ele pode deixar de acertar certa passagem, trecho melódico, acordes, etc. Pois, ao ir “enformando”⁵⁴ a obra, o músico vai delimitando, confirmando e estabelecendo a estrutura musical que está criando. No entanto, uma vez que são eles mesmos os compositores, como autores-criadores que definem em sua composição o que é “certo” e o que é “errado”, pode existir uma flexibilidade nesta delimitação, e o que foi inicialmente considerado como erro pode passar a figurar como outro movimento interessante, que cabe à música, e que lhe dá certo direcionamento. Tal resultado pode gerar novos movimentos, muitas vezes nem mesmo pensados, pré-estabelecidos até então, tal como diz Marcio “...aí um erro dá uma ideia, fica tão legal aquilo e você começa a trabalhar e vai

⁵⁴ Enformar ou enformação é um termo utilizado por Bakhtin (2003) que significa dar forma à matéria no acontecer do processo de criação estética.

sentindo que vai andando, andando, andando”. Ou seja, o erro pode conferir outros rumos à música. Ou seria também a música que passa a direcionar esse percurso?

4.2 “É como se a música criasse vida própria...”

De acordo com Manzolli (2001):

É a busca da originalidade, que o leva [o compositor] a descobertas sonoras que são incorporadas em suas composições. À medida que o músico vai desenvolvendo ideias musicais, elas ganham forma e corpo e passam a ter vida própria. Não seria raro vê-lo ouvindo sua obra acabada e, num ímpeto de satisfação de seu espírito inventivo, dizer: Fala, vive! (MANZOLLI, 2001, p. 1).

Sobre o acontecer do processo de criação da música Glauber nos diz:

...Se eu falar pra você ‘eu sei o que eu vou compor agora’, eu não sei, eu tenho que começar, eu tenho que começar e ir sentindo e vendo que caminho vai seguindo e ela vai tomando corpo. A forma vai acontecendo (Glauber).

Percebemos que a música vai acontecendo, começa a ganhar vida, quando começa a ser criada, composta, a partir do momento em que o caminho vai sendo percorrido, traçado, vivido e experimentado pelos compositores. Ela não está pronta a priori, mas quando o músico se lança a fazê-la, a construí-la, quando encara o processo de criação. Pode-se ter uma intenção, uma ideia, um movimento em direção a compor, algo que a põe em movimento, como já dito pelos sujeitos de pesquisa anteriormente, mas, como diz Glauber, ‘eu não sei o que eu vou compor agora, eu tenho que começar’, ou seja, é preciso ir sentindo e vendo/percebendo o caminho que ela vai seguir, como ela vai tomar corpo, como a forma vai sendo enformada. Ou seja,

neste viés temos o aspecto da criação/composição como um acontecimento.

Neste ponto Marcio destaca:

Até hoje, se eu pegar qualquer música que está composta, feita, eu não lembro como que a gente fez isso. Porque que ela saiu desse jeito. Parece que toda música feita tem isso. É como se ela criasse vida própria, ela chega um momento no discurso que você não tem saída, ela está te dando a... já está claro, ela vai para esse lado. Você pode tentar, mas não vai dar o 'sopro', dá uma sensação sabe, que é aquilo, que é assim, são os três, a música e os dois [os dois compositores, do duo]. E até no próprio criar individualmente isso acontece, você está indo, indo, mas tem coisas que vai ficar legal e outras que não. Isso é meu e é também do que está sendo criado. Porque é coerência, busca-se uma coerência (Marcio).

Os dois músicos integrantes do Comtrasteduo compõem tanto individualmente quanto em parceria – mais adiante nos deteremos sobre este aspecto. No entanto, podemos dizer, compõem sempre em relação, uma relação com muitas vozes, como estamos encontrando nos dados empíricos e buscando construir nesta tese, e numa constante relação com a música que está sendo criada. Marcio diz, de modo surpreendente, ao falar das músicas criadas pelo duo: “*Eu não lembro como a gente fez isso, porque ela saiu desse jeito*”, e verifica que parece que toda música que ‘agora está acabada, feita, pronta’ tem isto, ou seja, esse mesmo movimento, em que ele tem a percepção de que “*é como se ela criasse vida própria*”, isto é, eu como autor-criador não tenho saída, tenho que ir por ali, por onde ela – a música – está indicando. E verifica ainda que são três que estão integrados neste fazer: a música e os dois compositores. Para Marcio, quem atua é tanto o compositor quanto a música, ao dizer “*isso é meu e também do que está sendo criado*”, porque é coerência, é a ordem da lógica interna *do que está sendo criado*. Presenciamos, no discurso, algo que se dá nas particularidades do processo de criação, uma relação que envolve os músicos, os autores-criadores, e “o que está sendo criado” – a música, o herói da relação triádica –, sempre orientados por um público ouvinte, como já dito.

De modo geral, segundo Vygotski (1999), a arte “pronuncia a palavra que estávamos buscando, faz soar a corda que continuava esticada e muda...” (p. 316). Podemos pensar que a obra de arte – e aí se encontra a música – ao estar sendo composta, é a própria vontade (materializada) de objetivar a criação de um sujeito, bem como a vontade do próprio sujeito de se objetivar ali e por meio do produto de sua criação.

A música, ao estar sendo criada, busca suas notas, chama-as, pede-as, solicita seus caminhos rítmicos, melódicos e harmônicos, como um centro de atração da música que deve ser, da música que quer ser ouvida. Pois, mesmo sem ter toda a direção, e sim apenas uma ideia inicial, ela é a objetivação do que o sujeito estava/está buscando, de sua vontade criadora, que faz soar as cordas inicialmente paradas, esticadas, mudas do violão, que só ganham existência na ação, no processo de fazer-se. Sloboda (2008) ao estudar algumas possibilidades de composição empregadas por músicos compositores diz que muitas vezes o compositor tem “...a impressão de que a composição gerou seu próprio *momentum* ou ‘vida’, quase que independentemente da vontade dele” (p. 156).

Neste processo de fazer-se, bem como diz Vygotski (2003), vai-se construindo uma objetivação que possui uma lógica interna – conforme especificado, anteriormente, na parte teórica sobre ‘criação’. Remetemos aqui a outra citação de Vygotski a respeito desse argumento:

O autor de qualquer obra de arte (...) não combina as imagens da fantasia em vão, sem sentido, amontoando-as arbitrariamente umas sobre as outras, de modo casual como nos sonhos ou nos delírios insensatos. Pelo contrário, as imagens que se desenvolvem seguem sua lógica interna, e esta lógica interna é condicionada pelo vínculo que a obra estabelece entre seu próprio mundo e o mundo exterior (VYGOTSKI, 2003, p. 28).

Da mesma forma, o compositor não joga os sons das notas musicais ao léu em uma composição. A música que está sendo tecida possui, ao passo que vai sendo construída, uma lógica

interna, a qual também vai sendo edificada no processo de criação. Essa lógica é estabelecida de acordo com as relações, como diz Vygotski, entre o mundo que é próprio da música que está sendo criada, desde o início de seu processo de criação – se podemos falar de um início pré-estabelecido – com o mundo sócio-histórico-cultural, que está presente e figura, a todo o tempo, na relação triádica autor-herói-ouvinte. Além disso, figura a própria ‘memória de futuro’⁵⁵ do compositor quando tem em mente imagens e cenas de onde e quando estará tocando essa música, apresentando-a a um público real, em quiçá quais palcos.

Ao aproximar este argumento de alguns exemplos da criação verbal literária russa, Vygotski nos conta que:

Em certa ocasião uma leitora disse a Tolstoi que havia procedido muito cruelmente com Ana Karenina, a protagonista de uma de suas novelas, ao fazer com que se jogasse em baixo das rodas do trem. Tolstoi disse: “Isto me faz recordar o que aconteceu com Pushkin, quando em certa ocasião disse a um de seus amigos: – Imagine a brincadeira de mau gosto que me fez Tatiana ao casar-se. Eu nunca esperei isto dela. O mesmo posso dizer de Ana Karenina. Em geral, os heróis e heroínas às vezes fazem coisas que eu não quis. Eles fazem o que deveriam fazer na vida real, não como eu desejei”. Podemos encontrar confissões

⁵⁵ Memória de futuro: é em relação ao porvir, aquilo que está por ser alcançado. Toda a noção de futuro é a noção de uma nova vida. Esse futuro é que nos ilumina, pois pode nos dar outra possibilidade amanhã. Por isso não somos determinados pelo passado, porque o que nos determina é o futuro. O tempo fundamental no mundo ético é o futuro (GERALDI, 2006 – informação verbal de aula, fundamentado em Bakhtin, 2003. Disciplina: “Tópicos Especiais em Práticas Sociais e Constituição do Sujeito – Bakhtin: Linguagem e sujeito, entre a ética e a estética”, ministrada pelo Prof. Dr. João Wanderley Geraldi, da UNICAMP, nos Programa de Pós-Graduação em Psicologia e Programa de Pós-Graduação em Educação, mestrado e doutorado, em setembro de 2006, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC. E ainda, “...memória de futuro, como diz Bakhtin (2003), amálgama dos possíveis que orientam a existência cotidiana” (ZANELLA, 2008, p. 70).

análogas em toda uma série de artistas que destacam essa mesma lógica interna que rege a edificação da imagem artística (VYGOTSKI, 2003, p. 28).

Essa lógica interna é enformada⁵⁶ pelo músico-compositor, o autor-criador, mas também por algo que a própria música vai edificando e criando. Essa lógica interna é criada também “*pelo que está sendo criado*”, como diz Marcio. A lógica interna poderia ser a construção *arquitetônica* da música – conferida por ela mesma e pelos próprios músicos compositores. Arquitetônica, conforme Bakhtin especifica, em relação à dimensão construtiva da obra de arte:

...o termo *construção arquitetônica* advindo da obra do escultor e teórico das artes alemão Adolf Hildebrand (1847-1921), define como a unidade construtiva da obra ou ainda a organização real da obra concebida como totalidade construtiva contendo em si sua significação própria. Com isso, o autor alemão quer valorizar a dimensão construtiva da arte em detrimento da dimensão imitativa (GRILLO, 2009, p. 87).

Poderíamos pensar, portanto, que a lógica interna da obra na música, como conceitua Vygotski (2003), ou construção arquitetônica, a partir das ideias do Círculo de Bakhtin, é traduzida nas próprias relações entre o que se chama estrutura da música⁵⁷, relação entre as notas, a melodia, a harmonia, o ritmo,

⁵⁶ Enformar: no sentido de ‘dar forma a’, formar, crescer, encorpar, desenvolver-se (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão digital).

⁵⁷ A estrutura da música contempla a dinâmica dos elementos musicais em termos de, por exemplo, nuances timbrísticas, intensidade sonora; ritmo (tempo, pulso, andamento, unidade de tempo e suas divisões, fórmulas de compassos), células ou padrões rítmicos (grupos, porções rítmicas, fraseado e discurso rítmico); tonalidade; movimentação sujeito e resposta, simetria das frases melódicas, padrões rítmicos, padrões intervalares, estrutura rítmica da melodia, dimensão melódica, progressão melódica; funções harmônicas, progressão harmônica, jogos de tensão e repouso, estrutura harmônica, enfim, como se dão os encadeamentos entre os elementos da linguagem musical.

orientada pela coerência estrutural e estética que esses elementos tomam quando em relação, bem como pela construção lógica que o músico compositor emprega e estabelece no processo de composição. Lógica, aqui, pode ser entendida como a maneira de raciocinar, a maneira por que necessariamente se encadeiam os acontecimentos, as coisas ou os elementos, é uma coerência, entendida como o encadeamento coerente de alguma coisa que obedece a certas convenções ou regras (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão eletrônica). A música, ‘*o que está sendo criado*’, conforme especifica Marcio, vai ao mesmo tempo recebendo e participando da construção de um encadeamento coerente de seus elementos, o que permite tecer uma lógica interna, sua arquitetônica, a partir das particularidades do processo triádico de criação.

John Sloboda, ao estudar os aspectos relacionados à composição e improvisação musical, principalmente a partir de relatos de compositores sobre seus processos composicionais, destaca que o compositor trabalha com a música na medida em que ela própria toma forma, permitindo-a crescer, e a segue para onde quer que ela o leve (SLOBODA, 2008).

Uma frase, um motivo, um ritmo, até mesmo um acorde, pode conter em si, na imaginação do compositor, a energia que produz movimento. Ela guiará o compositor, através de forças de seu próprio *momentum* ou tensão, a outras frases, outros motivos, outros acordes... (SLOBODA, 2008, p. 151).

Segundo Sloboda “o compositor não é tão consciente de suas ideias quanto é possuído por elas” (ibid.). Ele afirma que é comum que o compositor não se dê conta de todos os processos psicológicos que se dão na criação musical, até ter passado inteiramente por eles.

...Com extrema frequência, o trabalho completo parece ser incompreensível ao compositor logo depois de acabado. Por que? Porque sua experiência na criação do

trabalho é incalculavelmente mais intensa do que qualquer outra experiência que ele possa ter a partir dele; porque o produto final é, por assim dizer, o objetivo da experiência, e, em nenhum aspecto, uma repetição da mesma (SLOBODA, 2008, p. 151).

Nesses aspectos, estamos de acordo com Sloboda, assim como também com algumas ideias apontadas por Bakhtin a respeito do estudo do processo de criação e do estudo da obra criada, já referenciadas na fundamentação teórica deste trabalho. Neste ponto emerge uma pergunta que colocamos a toda essa trama de atividade criadora: se tomarmos a obra situada no ato-de-fazer, o que está em obra na obra?

Nesse sentido lembramos que o sujeito se constitui como sujeito no ‘já aqui’, nos instantes de um acontecimento, a cada novo acontecimento de sua vida, de sua história. Retoma-se a noção de acontecimento (BAKHTIN, 2003) e da tensão entre tempo, espaço, contexto, situações dialéticas, com o forjar do fenômeno singular, o sujeito, na trama de relações que é a vida (MAHEIRIE, 2002).

Retornando à lógica interna e à arquitetônica, trazemos o musicoterapeuta Gregório Queiroz (2003), que se fundamenta na visão filosófica e psicológica da música do filósofo norte-americano Victor Zuckerkandll, que diz que as notas musicais estabelecem de imediato uma relação entre elas mesmas, e se relacionam dentro da ordem do sistema que as cria. Para Zuckerkandll:

As notas musicais existem tão antes da música como os números antes da matemática: um nasceu com o outro. Em um certo sentido pode-se igualmente dizer que as notas foram criadas pela música: “É a música que dá nascimento às notas” (...). Foi o impulso para criar a música que criou as notas. Não há notas ao acaso, subsequentemente colocadas em ordem ou arranjadas em um sistema; as notas musicais são uma ordem e não têm

existência exceto dentro de um sistema...
(ZUCKERKANDLL, 1976, cap. 1).

As notas musicais não têm existência a não ser dentro de um sistema que as relaciona e onde elas mesmas se relacionam umas com as outras. Para Queiroz (2003), o que faz de uma nota um evento musical é ela conter em si todo um sistema de notas. O autor tece uma analogia com a matemática, a modo de ilustração: "...a comparação com os números na matemática deverá ser suficientemente clara. Não poderia existir o número 3, não existisse todo o sistema de números; não fosse todo o sistema de números, o 3 não teria sentido como tal" (QUEIROZ, 2003, p. 52). A nota pressupõe o sistema de notas, as relações entre as notas, ao passo que esse mesmo sistema, para existir, necessita da presença singular de cada nota. São notas entrelaçadas, entrecruzadas, que pela (re)criação humana constituem música(s).

As notas relacionam-se entre si e tornam-se ativas, isto é, apresentam-se como forças dinâmicas, em que ora a sensação de equilíbrio de uma determinada nota é perturbada, ora há um relaxamento da tensão. Todas essas qualidades são percebidas diretamente pela audição quando soam mais de uma nota. As notas interagem segundo forças de atração, de repulsão, de tensão, de relaxamento, de esforçar-se em direção a, de equilibrar-se em si mesma. Estas são chamadas de *qualidades dinâmicas* por Zuckerkandl. São qualidades das notas que lhe dão *uma dinâmica particular dentro da ordem da qual fazem parte*. São qualidades que não estão presentes em uma nota única, propriamente, pois não existe uma nota separada do sistema das notas (uma escala ou tonalidade, por exemplo) – um osciloscópio não registra esta qualidade da nota, pois esta não é uma qualidade física, não está na onda vibratória que caracteriza a nota. A qualidade dinâmica da nota musical existe porque ela faz parte de uma

ordem, fora da qual perde seu significado, apesar de conservar suas características físico-acústicas e ondulatórias (QUEIROZ, 2003, p. 54).

Dessa forma, as notas musicais podem constituir sentidos musicais, ou seja, integrar movimentos melódicos e harmônicos que soam como música, ao estarem entrelaçadas em uma trama maior de mais notas que se relacionam. As qualidades dinâmicas que emergem a partir do enredar-se das notas musicais é o que permite à melodia ser algo mais, algo além de uma simples sucessão de notas, e também o que permite à música ser algo além de apenas fenômeno acústico.

Segundo Queiroz (2003), “a qualidade dinâmica é a qualidade propriamente musical das notas” (p. 55). Propriamente no sentido de que pode singularizar aquilo que poderia ser um ponto essencial no motivo de existir das notas musicais, e que as constitui enquanto tais: a qualidade de estarem dinamicamente em relação. Sonoridades e notas musicais em relação vão tecendo a lógica interna, a arquitetônica da música, enquanto tecidas e mediadas por musicalidades em ação – musicalidades de músicos autores-criadores, no diálogo com as várias vozes musicais que compõem, contemporaneamente, o tecido musical.

Cada nota musical na composição está em um diálogo de notas musicais, e depende das que vieram antes, assim como das que ainda estão por vir. Assim como cada obra, cada música criada dialoga com todas as demais no conjunto de toda a obra do compositor e, também, com o seu repertório musical. Além do conjunto da obra do compositor, as músicas por ele criadas dialogam com outras músicas de outros compositores – e o conjunto de suas respectivas obras – que fazem parte de suas preferências musicais, que ele escuta ou já escutou durante toda a sua vida e os seus processos de aprendizagem musical, as músicas que ele toca e já tocou como músico intérprete, bem como as músicas que também integram seu trabalho de educador musical.

A música tem uma lógica interna, tem um encadeamento coerente porque se cria como um tecido sonoro-musical, estético, artístico, que envolve muitas vozes que se entrecruzam em sua trama. “A ordem musical é estabelecida pela vontade/escolha do

compositor dentro de um contexto/microcosmo sonoro-musical através de uma busca constante, inquietação e transformação de padrões musicais” (MANZOLLI, 2001, p. 1).

4.3 O experienciar/experimentar no processo de criação musical

“...Beethoven diz que há muito esforço composicional antes de qualquer coisa ser entregue no papel...”
(SLOBODA, 2008, p. 148).

De todos os ensaios que presenciei do duo de violões, realizando observações e registros dos mesmos, em que eles tinham momentos de trabalho de criação em parceria das músicas que estavam compondo, presenciei um contínuo experienciar⁵⁸/experimentar de suas músicas já prontas, bem como, e principalmente, das músicas em criação. Percebi que grande parte de seu processo de criação musical se dá em um constante experienciar/experimentar sons musicais, quando esses são tocados muitas vezes, repetidos, avaliados, discutidos, descartados, re-criados, até que enfim estejam apropriados pelos músicos, e objetivados – com a confirmação dos dois – em uma nova música, ou em um novo trecho musical de uma música. Para Manzolli (2001), existe uma “riqueza de descoberta sonora diária do músico” (p. 1). Podemos perceber que o observado está em coerência com o que apresenta Ostrower (2008), a respeito do ‘formar’ e do ‘fazer’ no processo de criação. A autora enfatiza que:

Ao transformarmos as matérias, agimos, fazemos. São experiências existenciais – processos de criação – que nos envolvem na globalidade, em nosso ser sensível, no ser pensante, e

⁵⁸ O termo *experienciar* e, por vezes, o termo *experiência*, no âmbito desta parte específica do texto de pesquisa, está sendo aqui empregado como “prova, ensaio, tentativa, experimentação, experimento, conhecimentos obtidos por meio dos sentidos”. Em outros momentos deste texto utilizamos o termo *experiência* de outra forma, tal como a construção de sentidos do sujeito a partir de suas vivências. Portanto, nesta parte específica da pesquisa as duas formas *experienciar/experimentar* não são sinônimo de *experiência*, como virá tratado depois.

no ser atuante. *Formar é mesmo fazer.* É experimentar. É lidar com alguma materialidade e, ao experimentá-la, é configurá-la. Sejam os meios sensoriais, abstratos ou teóricos, sempre é preciso fazer (OSTROWER, 2008, p. 69).

Este experienciar/experimentar é encarado como um trabalho, é uma prática constante no violão, é o tocar propriamente dito, é um trabalho corporal, onde todo o corpo sente e vive a música, e onde figuram principalmente mãos e cordas. Além disso, o corpo como um todo “aprende” aquela música, enquanto a toca e a cria, para se apropriar dela, e continuar tocando todas as vezes que preciso for. A experiência, por meio do fazer e da ação, faz com que morra o sujeito primeiro, quem ele era antes e nasça um novo homem, com uma experiência a mais, com um conhecimento a mais. Portanto, no fazer, no experienciar o sujeito se constrói a cada instante, se faz sujeito na/da ação. De acordo com Csikszentmihalyi (1999) “viver significa experimentar – por meio de atos, sentimentos, pensamentos (...). Com o passar dos anos, o conteúdo da experiência determinará a qualidade de vida” (p. 17). Na música o experienciar/experimentar e o sentir, o ser tomado pelos sons é fundamental para o processo de criação musical.

É o movimento que ela[música, ao ser tocada] faz no organismo. Então eu estou tocando a música o ombro mexe, a perna mexe, a boca entorta, ou seja, é uma vivência muito corporal. Tanto que assim começa a acontecer uma memória totalmente mecânica, orgânica, muscular, às vezes eu estou tocando e fico olhando para eu tocar e falo ‘caramba meu, como é que eu estou tocando se eu não estou nem pensando?’, eu consigo pensar em outra coisa e os dedos estão indo. A gente faz uma hora de som sem parar, você fala ‘caramba como é que o meu organismo decorou tudo isso, meus dedos, meus músculos...’ (Glauber).

Junto das funções psicológicas que estão em ação em todo o processo de criação, enquanto os músicos tocam, existe o sentir a música no corpo, como também uma orientação/percepção do

que estão compondo. Eles dizem que “*vivem a música*”, que “*ela ressoa no corpo*”, e que “*a sentem no corpo*” (Glauber), tal como uma memória muscular e tátil construída no/pelo fazer musical, e que o processo de criar música é um processo que depende muito de “*ir tocando, ir tocando...*”, pois “*é repetição, repetição...*” (Marcio). Para compor música se parte de uma ideia básica que muitas vezes se tem, a qual também pode ser modificada, no entanto, o trabalho mais intenso se dá na descoberta das notas uma a uma, como vemos com a prática deste duo de violões, que está sujeita a repetidas experimentações.

No dia 18 de abril de 2007, uma quarta-feira, iniciando às 08:15h da manhã, realizei a primeira observação de um ensaio do Comtrasteduo, fazendo-me presente na sala onde Marcio dá aulas de música, em uma escola particular de música na cidade de Curitiba, onde eles ensaiam três vezes por semana. Eles estavam sentados um em frente ao outro, com uma distância de aproximadamente um metro, ou um metro e meio, cada um com seu violão, tocando suas músicas, e eu estava sentada mais ao fundo da sala, observando e fazendo registros/anotações em meu caderno, tentando registrar o máximo possível do que via, ouvia e sentia. Também registrei minhas impressões, recordações e ideias que surgiam enquanto estava ali observando e vivendo aquele momento, que era um momento de busca de informações para a pesquisa – e acima de tudo, o primeiro momento de observação desta pesquisa.

Na primeira parte do ensaio, das 08:15h até às 10:00h, eles repassaram, tocando, todas as suas músicas, ou seja, as músicas que já tinham sido compostas e gravadas até aquele momento. A partir das 10:00h começaram a trabalhar nas composições atuais.

10:00h. Marcio já tinha dito que a parte de composição é ‘chata’, quando cheguei na escola hoje pela manhã, e agora estão em um momento destes. Chata talvez porque repetem várias vezes o trecho que estão trabalhando para encontrarem as notas para a sequência da composição. Vão repetindo, tocando e experimentando – como a gente experimenta diferentes peças de roupas – para combinar, se vestir, por exemplo, me veio esta imagem agora. Neste momento estão trabalhando na composição em uma música que não está pronta.

Marcio sugere voltarem ao começo (“*fazer inteiro de novo*” – diz). Lembra-me um autor, escritor, não sei qual era, li isto em algum lugar ano passado, que todo dia, quando ia continuar a escrever seu

livro, li-a o desde o começo, mesmo se já tivesse cem páginas, para poder continuar a escrever a obra, a cada dia.

Glauber diz: “*Não sei, eu gosto disso*” (que o Marcio está tocando), continua: “*Parece que trava a dança que estava tendo e começa uma outra história*”. Fazem sons muito engraçados com a boca – onomatopéias para se remeterem ao que estão tocando – estes “*pin pon*” (grave), e outros mais.

Agora o “ensaio” tem outro clima: é trabalho, composição, no concreto sonoro entre os dois violões.

Marcio: “*Mas que bosta, cadê você, cadê você?*” (diz como que falando para a nota que queria tocar – talvez já a tivesse ‘internamente’, mas não a encontrava no instrumento).

Marcio diz, enquanto está tocando: “ – *Não parece aquela bom-xi-bom-xi-bom-bom-bom*⁵⁹?”. E se surpreende, pois parecia não querer isto, queria evitar remeter a este trecho melódico. Fazem mais um pouco, ele ainda acha parecido e pede para Glauber cantar a música. Glauber sonoriza a melodia com a voz e eles acham muito parecido mesmo neste trecho com tal música.

Aí Glauber brinca: “ – *Imagina o cara [público real] abstrair lá na plateia este trecho, e se dar conta que é o bom-xi-bom-xi-bom-bom-bom...*”. Riem. Glauber imita um homem quieto, escutando e aí percebendo o trecho e ‘acordando’ e falando ‘é esta!’. Riem. Eu lembro do ‘ouvinte’ modelo, internalizado, de Bakhtin (*anotações do diário de campo, 18 de abril de 2007*).

De acordo com Araújo (1994) podemos verificar que o trabalho musical é um trabalho acústico, como também destacado por Maheirie (2001, 2003, 2006), pois a música, como uma atividade criadora humana, está relacionada/entremeada aos contextos específicos onde o fazer musical é encarado e assume um caráter de trabalho humano, assim como qualquer outro trabalho. Como trabalho acústico, a música está inserida em contextos de ação e de atividade do fazer humano, possuindo condições objetivas – datadas e situadas – determinadas por possibilidades para que os sujeitos possam produzi-la. Dessa forma, para Araújo (1994), a música, sendo um trabalho acústico, é uma:

Forma de trabalho que desvela dialogicamente as múltiplas relações estabelecidas entre seres humanos ao fazer

⁵⁹ Música “*Xibom Bom*”, de “*As Meninas*”.

música, bem como as demais relações subjacentes a esse fazer e as noções de valor que o permeiam, em compreender o uso de instrumentos de trabalhos mais diversos, das unidades mais simples de um determinado código musical aos instrumentos mais propriamente materiais de produção sonora (ARAÚJO, 1994, p. 10).

É uma ação concreta onde os músicos, tal como visualizado por mim no ensaio acima descrito, repetem e tocam muitas vezes não apenas a mesma música, mas muitas vezes o mesmo trecho, que pode ser um trecho de poucas notas, de modo quase incansável, para poder produzi-la e dela se apropriar, enquanto a produzem. E, da mesma forma, voltam ao começo várias vezes, “*fazer inteiro de novo*”, como diz Marcio, para aprender e apreender a própria música que criam, para poli-la no tocar, para mantê-la viva em seu tocar, em sua memória motora, para que ela seja de fato sua, ou seja, apropriarem-se dela, e isso é possível enquanto realizam essa ação, tocam, repetem, várias vezes. Quanto mais vivencia, experencia, atua concretamente a música como ação, mais se apropria dela, na contínua dialética objetivação-subjetivação (MAHEIRIE, 2001, 2002, 2003), de modo que a contínua repetição no tocar leva a um aprimoramento criador e estético. Como pano de fundo para esta ação musical, encontramos a atuação contínua da percepção, do pensamento/cognição, da imaginação, da memória, da dimensão afetiva, todos amalgamados.

La acumulación de conocimientos, soterrados o vigentes, la observación, la experimentación, la exploración, la discriminación se ponem al servicio del medio que se emplea para “crear” (o para producir), trátase de ciencia, música, muy especialmente poesía, narrativa, ensayo, pintura, etc. (DEL CONDE, 2006, p. 494-495).

Dessa forma, o fazer musical é uma atividade que articula, em todo momento o binômio emoção-pensamento, jamais de modo cindido. Os processos criativos na arte não são somente relacionados à emoção, aos sentimentos, mas precisam ser pensados. Nesse amálgama, são sentidos, pensados, observados, experimentados, explorados, percebidos, sempre de acordo com os conhecimentos anteriores, apropriados e acumulados pelo sujeito, bem como os conhecimentos atuais com os quais tem contato, regidos pelo movimento de (re)criação (DEL CONDE, 2006).

Nesta lida, uma vez que remetemos ao aspecto da percepção, o ouvido é fundamental⁶⁰. Ouvido no sentido de percepção sonoro-musical, de escuta musical e de percepção estrutural da música, de orientar a busca de determinada sonoridade, de determinadas notas musicais e suas relações no tecido sonoro. Nesse ponto, o ouvinte internalizado que o músico pode possuir orienta e faz parte do processo de criação a cada momento, como explica Bakhtin (2003).

Aí surgiu a situação: “ – *Não parece aquela bom-xi-bom-xi-bom-bom-bom?* ”, pois para Marcio o trecho que tinha acabado de ser criado soava como a melodia do refrão dessa música. E ele ficou ‘indignado’ com isso, não queria que sua música remetesse a esse refrão. Logo os dois músicos chegam à conclusão que realmente a frase criada remetia a tal música, e se surpreendem com isso, riem muito no momento e acabam brincando com a situação.

Aqui podemos visualizar alguns momentos do processo de criação no fazer musical como uma situação onde estão em relação as três dimensões das quais se vale Bakhtin, ou seja, o autor, o herói e o ouvinte. Os autores, melhor dizendo, pois são dois em parceria que estão criando o herói, que é a própria música que está ganhando vida, forma, sendo objetivada, e o ouvinte, nesse caso uma percepção que um dos músicos teve em relação ao que foi produzido, e que no diálogo entre eles, remeteu a um ouvinte internalizado, imaginado ouvindo sua música em um possível futuro concerto.

Além disso, o músico tem, em relação à música que está sendo criada, uma posição exotópica, um excedente de visão, uma distância, um distanciamento, ele a vê de fora para enformá-

⁶⁰ Mesmo que entendemos que todo o corpo “escuta”, sente e percebe a música.

la. Bakhtin (2003) diz que para existir uma relação estética é necessário que exista uma exotopia. Nesse caso, o músico compositor se fez outro de si mesmo, ouvindo de fora da relação de criação a sua música, a música que estava sendo criada, para poder avaliá-la axiologicamente. Além disso, o compositor possui um ouvinte ideal, que o orienta conjuntamente no processo triádico de criação, e também tem uma noção de totalidade da obra, mesmo que esteja em processo de criação, por fazer-se. Para Bakhtin “o excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor” (2003, p. 23).

A cena que começou a ser narrada anteriormente segue do seguinte modo:

Marcio antes de começar o ensaio disse: “*Às vezes são horas e horas para encontrar duas ou três notinhas, por isso é chato*”. Continuam tentando. Ao terminar Marcio diz: “*O que achou? Joga fora?*”, e Glauber: “*Não sei. E se você trocar estas oitavas por terças ou por quintas?*”. Marcio fica em silêncio.

Começam tudo de novo. [mesma música].

Param: Marcio diz: “*– Às vezes quando fica muito, parece que a gente está raciocinando muito... Cara, muito nó na cabeça, tô vendo que na hora da apresentação eu vou ficar: vai chegar aquela hora, vai chegar aquela hora...*”. Parece preocupado com o quê está compondo, e os efeitos ou as implicações depois ao tocar/apresentar.

[Interessante]: Eles precisam se acostumar com a sonoridade do que eles mesmos criam [!].

Marcio: “*Às vezes vai fazer e sai na hora, mas aí começa a raciocinar...*”. O que é este raciocinar? Demais? Exagerado? Pois sempre está junto.

Vão de novo, e de novo, e de novo. Vão clareando, limpando, sentindo o que estão tocando. Parece que vão alinhavando, costurando notas em um tecido sonoro.

“*Mi bemol, dó, será que é o dó?*” – eles falam. É como se colocassem “nós” para si mesmos e fossem os resolvendo.

Marcio diz para Glauber: “*– Você mudou aí?*”

Glauber diz: “*– Eu mudei uma nota... (ri). Coloquei fá em vez de mi bemol*”.

Marcio: “*– Deixa que eu mudo aqui...*”.

Marcio diz que é “demorado” o compor deles. Estão recém na 13ª música. Não sabe se outros músicos compõem mais rápido, mas às vezes eles vão mais rápido, outras vezes começa a emperrar porque raciocinam mais, não flui, segundo ele.

Eu penso: mas é o próprio trabalho, este é o fazer musical na/da composição.

Marcio: *“Melhorou, cara, ou prefere aquele silêncio lá?”*. Tudo isto porque Marcio achava que tinha um silêncio muito grande em um trecho da música para o violão dele.

Re-começam a tocar esta música. Marcio disse que *“Ela está apenas na introdução”*. *“Podia fazer isto aí, uma música inusitada de 40 segundos, e está pronta”*, diz Marcio. Esta frase parece que demonstra a vontade de tê-la pronta logo.

Marcio: *“Mas tem ainda alguma coisa ali, ok, mas agora é encanação”*. Ele está preocupado em não roubar a melodia e nem os baixos de Glauber. E diz: *“Mas daí, para onde eu vou?”*.

No final Marcio diz: *“Ok, vamos ficar com o acerto na memória”* (anotações do diário de campo, 18 de abril de 2007).

Esta cena observada permite destacar alguns aspectos importantes para a análise do processo de criação. Alguns serão discutidos aqui e outros o serão em momentos mais específicos, dependendo da relação que estabelecem. Contudo, algo que é visível e que sempre acontece, é que os dois músicos, para efetivarem objetivações musicais, precisam repetir muitas vezes suas músicas, ou os trechos que estão compondo, ou seja, tocá-las muitas vezes, começar novamente, mesmo que isto canse, seja desgastante ou torne “chato” o processo. Repetir, tocar, experimentar, voltar ao começo, e repetir não apenas mais uma vez, mas algumas vezes, são ações por onde o fazer do processo de criação percorre seus caminhos, e que o caracterizam como um trabalho de fato, um trabalho de composição no concreto sonoro entre os dois violões, entre os dois músicos, que requer empenho e dedicação, pois a música precisa ser construída, ela não é produzida rapidamente, ela requer experimentação sonora, o que se dá propriamente na prática. Conforme vai sendo produzida, ou trechos vão ficando prontos, os músicos precisam se ‘acostumar’ com o que eles mesmos criam, com as sonoridades, com as passagens elaboradas, e também para não se esquecerem das mesmas, uma vez que as ‘apreendem’ também nessa prática. Criam-nas, mas também parece, ao mesmo tempo, que aprendem a tocá-las.

Além da experimentação de tocar e repetir o que é tocado, eles também experimentam notas musicais e suas combinações, em elaborações melódicas e harmônicas, em contrapontos e polifonias, orientados pelo que já compuseram, pelo caminho que a música foi tecendo, construindo, pelo o que a própria música

‘pede’, como visto anteriormente, e para uma ideia que possam ter de para onde ela irá. Daí o diálogo: “*E se você trocar estas oitavas por terças ou por quintas?*”, “*Mi bemol, dó, será que é o dó?*”, “*Eu mudei uma nota... coloquei fã em vez de mi bemol*”.

Parece que as notas musicais enquanto sonoridades são fios, linhas, que vão sendo costurados, alinhavados, arranjados, em uma grande composição sonora, em um tecido sonoro, e, caso não combinem, caso não soem bem juntas, desmancham-na para dar outra direção a esse construir. Nesta trama é “...bem importante manter em vista os objetivos estruturais de longo-prazo e uniformizar os materiais do presente com aquilo que aconteceu anteriormente” (SLOBODA, 2008, p. 194).

Nesse sentido encontramos Barenboim (2009), que diz que “o músico deve possuir a capacidade de agrupar notas” (p. 18), notas que são interdependentes umas das outras. Como conta Marcio: “*Às vezes são horas e horas para encontrar duas ou três notinhas*”, para encontrar aquelas que permanecerão e farão parte da obra musical criada. Literalmente se vai atrás dos sons, se vai em busca dos sons, como apontado por Sloboda (2008) em relação à aos processos de composição musical. E, além disso, não se pode esquecer que músicas são sempre tecidas entre sons e silêncios: “*Melhorou, cara, ou prefere aquele silêncio lá?*” (Marcio).

O silêncio também entra e figura no tecido sonoro-musical de uma composição musical. Poderíamos dizer que existe também uma relação dialógica entre som(ns) e silêncio(s). Da relação entre esses dois, já que a relação dialógica é uma relação entre duas potências, entre duas afirmações – de uma parte o som, de outra o silêncio – que não se imiscuem, produz-se um terceiro, uma terceira potência, uma terceira afirmação: a música. Relacionam-se para produzir a música, mas continuam existindo, seja nela ou independente dela. Barenboim (2009) diz que “o último som não é o final da música. Se a primeira nota está ligada ao silêncio que a precede, então a última deve estar ligada ao silêncio que a segue” (p. 16). Como podemos ver acima, na situação observada e registrada, os músicos discutem, escolhem, avaliam, entre a permanência de sons e silêncios em suas composições musicais. Além do empreendimento de criação sonoro-musical dos músicos, em que negociam a existência de sons e silêncios em suas músicas, onde agrupam e desagrupam notas musicais, o tecido sonoro-musical, entendido aqui como o

herói do processo triádico de criação, tal como pontuado por Bakhtin (2003), também inaugura essas relações, uma vez que, como destacado por Zuckerkandl, as notas musicais são forças dinâmicas em relação. Isto é, quando a música “*cria vida própria*”, se assim podemos dizer, tal como destacado por um dos sujeitos desta pesquisa, a relação dialógica também acontece em suas ínfimas partes, onde, na relação entre notas musicais – forças dinâmicas em relação – e silêncio/pausas o som se reveste de música.

4.4 Citações musicais – outra música se faz ouvir: “*ela é minha sem ser minha*”

Aproximando-nos um pouco mais do produto do processo de criação, isto é, das músicas que são criadas pelo Comtrasteduo, eles nos contam que existe também em sua criação algo que é chamado ‘citação musical’⁶¹.

...Tem duas músicas que a gente compôs que utilizam num ‘meiozinho’ de um trecho de música de outros compositores, e aquilo veio tão naturalmente que passou a ser da música... (Marcio).

Essas ‘citações musicais’ podem ser caracterizadas como uma citação propriamente dita de trechos musicais de outros compositores – tal como discutido também em Piedade (2006a, 2006b), sobre a citação melódica em contexto e re-harmonização⁶² – em uma ação na qual tanto a música que vai

⁶¹ Para Bakhtin “...nossos enunciados são sempre discurso citado, embora nem sempre percebidos como tal, já que são tantas as vozes incorporadas que muitas delas são ativas em nós sem que percebamos sua alteridade (na figura bakhtiniana, são palavras que perderam as aspas)” (FARACO, 2006, p. 82).

⁶² Citação melódica em contexto: trata-se de concatenar ou ‘fazer caber’ em um esquema harmônico uma melodia que lhe é estranha, mas que deve ser reconhecida pela audiência (PIEADADE, 2006a, 2006b). Re-harmonização: “quando os instrumentistas da base harmônica fazem re-harmonizações espontâneas (alteração ou substituição de acordes, acordes emprestados de outros modos, modulações contínuas, uso de acordes errantes, harmonia quartal, etc.) e os improvisadores instantaneamente compreendem e reagem a estas transformações através do uso de padrões adequados (escalas alteradas, modulações na pentatônica, acentuação de tensões novas, escalas ‘*outside*’, etc.)” (ibid.).

tomando vida, quanto os próprios criadores se apropriaram de músicas e gêneros musicais que fazem parte de sua história musical, de seus estudos musicais, de todos os repertórios já tocados, e entram na roda da composição de suas criações atuais, aparecendo de alguma forma nas novas músicas criadas.

É um contínuo processo de diálogo musical, poder-se-ia dizer, de conversa, de réplicas e tréplicas entre sonoridades, fraseados, frases melódicas, polifonias, contrapontos, harmonias, de tantas músicas e compositores que fazem parte do ‘grande tempo’ – para parafrasear Bakhtin (2003) – da história da música e dos fazeres musicais do sujeito musical (MAHEIRIE, 2003), que em algum período têm seu momento de ressurreição, suas festas de renovação⁶³ (BAKHTIN, 2003), como, por exemplo, o que será apresentado pelos músicos do Comtrasteduo, lido na ótica de Bakhtin:

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo (BAKHTIN, 2003, p. 410).

⁶³ “...em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto)” – citação de Mikhail Bakhtin no texto “Metodologia das Ciências Humanas”, p. 410, em sua obra *Estética da Criação Verbal* (2003).

Conforme Geraldi (2006 – informação verbal de aula)⁶⁴, fundamentado em Bakhtin, em uma citação retiramos um texto de seu contexto e o inserimos dentro do nosso contexto, do contexto que queremos. Nesse novo contexto fazemos com que a citação/o outro diga o que queremos que diga, e fazemos com que esse dito pareça que seja nosso. Em relação à música: “*ela é minha sem ser minha*”, conforme dito por Marcio.

Podemos perceber que ressurgem e renovam-se ideias musicais em alguns trechos musicais de outras músicas porque é conteúdo e informação musical presente na história desses músicos e apropriadas culturalmente por eles, que renascem e reaparecem transformados em suas composições. Uma das ‘citações’ é um trecho do samba *Consolação*, de Baden Powell⁶⁵, no *Samba*(música gravada no DVD)do Comtrasteduo:

‘Se não tivesse o amor, se não tivesse o sofrer [canta] e acaba. Lá lá lá lá lá lá lá [vocaliza], sabe aquela, não sei se você conhece a música, acho que é ‘Consolação’, do Baden Powell (Marcio).

Ela é só uma citação ali, muito menos clara do que a outra, que é o ‘Que nem jiló’ do Luiz Gonzaga⁶⁶, ‘saudade então assim é bom...’ [canta],que é no meio do baião. Mas o interessante é que aquilo veio... (Marcio).

Na sequência da entrevista, Marcio comenta que “*o interessante é que teve uma coerência*”: no samba cita-se um trecho de outro samba, e no baião cita-se um trecho de outro baião. A citação no samba foi um “*pensamento musical planejado*”, como diz Marcio, e a outra não.

Fazer algo diferente, e mencionar outros compositores, só que ela é tão bem feita, tão construída essa música que eu estou tocando é minha, entende, mas não é minha, mas é minha, passou a ser minha, não é minha para a lei, digamos, porque é

⁶⁴ Informações sobre a disciplina já especificadas anteriormente em nota de rodapé.

⁶⁵ Baden Powell de Aquino (1937-2000), carioca, foi um violonistabrasileiro, considerado um dos maiores violonistas de todos os tempos.

⁶⁶ Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1989), pernambucano, foi um compositor popular brasileiro, conhecido como o “rei do baião”.

do compositor Luiz Gonzaga, tanto que vai ter crédito (Marcio).

Percebemos que a criação se dá sobre todas as experiências que o músico já teve, e que passam a ser combinadas e (re)combinadas em outros momentos de seu processo de criação – o músico tira da vida, da cultura, das tantas outras produções musicais que existem, o material para sua criação e re-cria sobre ele, quando então ela passa, a música citada, a ser sua sem ser sua: “...*Essa música que eu estou tocando é minha, mas não é minha, mas é minha, passou a ser minha...*” (Marcio). Aqui entrariam aspectos da discussão a respeito da síntese criadora secundária, da qual nos fala Vygotski (2001), e também aspectos relacionados à autoria⁶⁷, de Bakhtin.

Além disso, a presença de um trecho da música de Luiz Gonzaga em uma das músicas do Comtrasteduo demonstra o movimento dialógico em sua forma composicional (FIORIN, 2008). Nos fios e na trama rítmica, melódica e harmônica do samba do duo, se faz ver e ouvir a voz de uma objetivação musical de outro compositor e músico brasileiro.

O Círculo de Bakhtin nos faz pensar em uma relatividade da autoria individual, ao entender que:

Tudo o que é dito, tudo o que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala (BRAIT, 2003b, p. 14).

Direcionando a discussão neste sentido, no que tange à criação musical, Maheirie (2001) salienta que:

⁶⁷A partir da visão do Círculo de Bakhtin pensa-se na relatividade da autoria individual. Neste sentido, compreende-se que “nossa autoria não depende meramente de nossas atividades no mundo, mas também pelas dos outros, num diálogo inesgotável com a polifonia desses múltiplos...” (BARBOZA, 2010, p. 88).

O processo de criatividade do músico ou do ouvinte, deve ser compreendido sempre como um produto histórico-social, portanto, completamente inserido no tempo/espaço no qual se dá, a partir das condições objetivas do contexto. Nesta perspectiva, toda obra é domínio da atividade de *todos* os homens, destacando um caráter coletivo em qualquer invenção singular. Com isso, não estamos querendo dizer que direitos autorais não existem, ao contrário, acabamos de destacar a complexidade na elaboração do produto de um trabalho acústico. Mas, queremos apenas tornar presente uma visão de homem, produto e produtor do contexto social (...). Compor é objetivar uma subjetividade singular, que se acha inserida num determinado contexto. Nesta perspectiva, o produto da criação deve ser compreendido como uma totalização em curso, contendo toda a humanidade na interioridade do seu ser (MAHEIRIE, 2001, p. 66).

Ao falar da música *Consolação*, de Baden Powell, os músicos dizem que foi intencional inserir um determinado trecho em sua composição do samba, citá-lo e mencioná-lo mesmo, como um elemento externo que “*a gente se apropriou de tal forma que sem ela, se tirá-la, vai faltar, vai faltar, entende?!*” (Marcio).

Em relação à intertextualidade, Kristeva (1967), ao apresentar uma discussão a respeito da mesma, desenvolvida em Bakhtin, diz que para este autor “o discurso literário ‘não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de várias escrituras” (KRISTEVA, 1967, p. 439). Dessa forma, existindo por meio de intertextualidades, o texto pode construir-se “como um mosaico de citações” (ibid.), uma vez que todo texto é, ao mesmo tempo, absorção e transformação de outros textos. No entanto, considerando a diferença apontada por Fiorin (2006) entre intertextualidade e interdiscursividade, e ao entendermos a música como discurso, compreendemos que nela pode ocorrer interdiscursividade, ou

seja, que ela é construída tomando por base interdiscursividades. Qualquer relação dialógica é interdiscursiva, pois é uma relação de sentido (FIORIN, 2006). Já a intertextualidade se dá quando a relação discursiva é materializada em textos. No caso desta pesquisa poderíamos falar de interdiscursividades musicais nas composições do Comtrasteduo.

Sendo composta com base na interdiscursividade, a música também pode ser um mosaico de citações discursivas musicais, onde passagens musicais de outras obras musicais podem se fazer ouvir, de modo direto ou indireto, sendo reconhecíveis ou não. Os discursos musicais entram em relação, permeiam-se, são entretecidos, incorporados um em outro, e podem figurar novas músicas, que se configuram em novos contextos sonoro-musicais. Segundo Fiorin (2006), a interdiscursividade é “qualquer relação dialógica entre enunciados” (p. 191).

Os movimentos do trabalho de composição do Comtrasteduo parecem apontar este movimento, uma vez que a música, para existir, para ser composta, realiza relações constitutivas com outras músicas, com os discursos sonoro-rítmicos-melódicos e harmônicos de outras músicas. Esse é um movimento requerido pela própria música que está sendo composta, quando percebemos que “*ela cria vida própria*” e ‘pede’ determinadas direções, e pela escolha, muitas vezes mais clara e determinada, outras vezes nem tanto, de seus compositores. Nesse sentido, apoiamo-nos em Bakhtin: “como não existe objeto que não seja cercado, envolto, embebido em discurso, todo discurso dialoga com outros discursos, toda palavra é cercada de outras palavras” (BAKHTIN, 1992, p. 319). Assim, poderíamos pensar que toda música criada/composta dialoga com outras músicas, toda música está cercada de outras músicas, outras sonoridades nos amplos e diferentes mundos sonoro-musicais e nas mais variadas dimensões da multiplicidade da realidade sonora (PIEIDADE, 2006a, 2006b).

A citação de *Que nem jiló*, de Luiz Gonzaga, que existe no *Baião de Duo* (música gravada no DVD), aconteceu de modo inesperado, não planejado anteriormente durante as etapas de seu processo de criação:

Esse baião que eu estou falando aqui, o que aconteceu? O Glauber um dia me mostrou a ideia que era o início do baião, várias partes do baião que ele tinha feito, e eu ouvi tanto e eu

fiquei ‘puta porque que eu não fiz isso’? [risos], eu achei tão legal aquilo. Então aí o que aconteceu? Beleza, deixamos ela, ele estava só me mostrando, aí paramos um tempo, acho que era final de ano. Ao mesmo tempo eu ‘Ah então vou fazer um baião’, já que eu queria tanto fazer algo parecido, mas imagina ele tocou uma vez ela, não foi gravado nada, aí eu comecei a criar a ideia. Quando retomamos, nos encontramos para tocar, um tempo depois, eu chamei ‘Ó Glauber eu tenho uma ideia aqui no baião’, mostrei, aí ele tocou a dele, encaixou, precisou algum ajuste para juntar as duas ideias, não precisou construir uma em cima do meu violão, ou eu construir em cima do dele junto. Foi uma construção feita longe que funcionou, ao juntar, interessante essa... (Marcio).

Lógico, porque também o baião tem uma forma específica, que é fácil os dois tocarem no mesmo ritmo, andamento, você vai estar na pulsação, então isso ajudou (...). Assim como eu não olhei, nem o tom eu olhei o que ele estava fazendo e era o mesmo tom. Então, foi uma coisa que eu puxei pra mim, transformei lá dentro e botei de volta pensando que era minha, era, mas era também dele porque já tinha a influência toda ali (Marcio).

Dentro da linguagem musical alguns gêneros – formas relativamente estáveis do dizer, segundo Bakhtin (2003), são mais específicos e fáceis de se trabalhar, tal como aconteceu quando os dois músicos acabaram trabalhando na criação musical do *Baião de Duo* à distância, longe um do outro, e quando se encontraram novamente estava quase que ‘perfeita’ a combinação de um trecho com o outro.

Conforme Marcio destaca, ele ouviu e ficou com a lembrança do que Glauber criou, e gostou muito, queria ter feito, ter ele criado aquele trecho musical, sentiu uma emoção estética intelectual⁶⁸ com a música (SANTAELLA, 2001) que o tocou e o pôs em movimento de composição, mas não sabia nem sequer qual era o tom daquela música. No entanto, seguiu compondo. De

⁶⁸ “Nas modalidades intelectuais do ouvir, entramos no universo dos ouvidos educados, quer dizer, ouvidos com escuta sensível às mais imperceptíveis sutilezas da música. É o universo daqueles que conhecem música, e porque conhecem são capazes de extrair da audição um prazer insuspeitado, prazer ativo, interativo e produtivo (...). Escuta que conhece e, por isso mesmo, pode experimentar o sabor que só o saber pode dar (SANTAELLA, 2001, p. 84).

alguma forma, ele se apropriou, subjetivou o trecho criado por Glauber e começou a trabalhar em uma continuidade, na construção da criação daquela música, objetivando algo que estava de acordo com o tema musical que tanto o tocou, o afetou. Diz, então, depois, que criou/objetivou, “*botou para fora*”, pensando que era sua, mas que era de Glauber, ou seja, objetivam musicalmente de modo semelhante, pois são, ambos, coautores, coparceiros da criação um do outro, são copartícipes no criar musical, porque assim também escolheram, um faz parte da vida musical do outro, têm uma relação, criam juntos, objetivam juntos, sendo mais que apenas uma influência.

E esse movimento também se dá com as demais citações – as quais abordamos inicialmente neste tópico – pois esses outros músicos compositores e suas músicas também são coautores da música do Comtrasteduo, muitas vezes anônimos, como diz Vygotski (2003), pois são tantos, que até se esquece a origem, como a palavra alheia tornada própria, como diz Bakhtin (2003), e outras vezes mais evidentes, audíveis, presentes de modo bem identificado, como nas citações musicais apresentadas acima. Porém, sempre coautores, presentes, participantes, que constroem juntos as músicas do grande tempo da história da arte e da música, em tantas sínteses criadoras, secundárias, terciárias, quaternárias e assim por diante...

Existe, então, um grande movimento dialógico de respostas e (re)criações de uma obra musical na outra, e em tantas outras, e tantas outras ainda nelas, como uma grande rede de relações, uma semiose⁶⁹ e intersemiose (MARTINEZ, 2005), uma rede de sentidos, um rizoma, uma teia, a cadeia infinita de produção de enunciados e de sentidos, quando as obras de arte – neste caso musicais – vivem e atravessam-se, quando nos contatos, embates e relações com os sujeitos que com elas se relacionam esteticamente e que delas se apropriam, produzem outras objetivações musicais. As obras musicais e os músicos compositores dialogam uns com os outros por meio de suas

⁶⁹Semiose, a partir da obra de Charles Sander Peirce, é “ação inteligente do signo de gerar outro signo” (KATZ, 2005, p. 110 citada por REIS, 2010, p. 56). A interpretação de um signo é, assim, um processo dinâmico na mente do receptor. Peirce (CP, 5.472) introduziu o termo semiose para caracterizar tal processo, referido como ‘a ação do signo’. Também conceituou semiose como ‘o processo no qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete’ (CP, 5.484)” (NÓTH, 1995, p. 66). “...A semiose humana é uma realidade aberta e infinita” (FARACO, 2006, p. 51).

obras, e dialogam em obras também de outros, muitas vezes nem imaginados e pensados, como é o caso das citações presentes nas músicas do *Comtrasteduo*, por exemplo. Barenboim (2009) faz ver, de certa forma, a existência desse movimento dialógico entre alguns compositores e suas obras:

...Beethoven e Schoenberg. De certa forma, ambos foram capazes de resumir a música de seus antecessores e, ao mesmo tempo, mostrar o caminho do futuro. A obra de Beethoven teria sido impossível sem que antes dele tivessem existido Bach, Haydn e Mozart; por outro lado, ele abriu caminho para Schubert, Weber, Schumann, Brahms, e, finalmente, Wagner. Schoenberg foi capaz de fazer os mundos aparentemente opostos de Brahms e Wagner coexistirem (BARENBOIM, 2009, p. 40).

Diálogos, muitos diálogos que produzem a cadeia de relações entre as obras de arte e entre sentidos. Para falar do texto escrito, Marília Amorim (2002), fundamentada em Bakhtin, diz que a vida do texto é a circulação⁷⁰, e, dessa mesma forma, penso que as obras de arte, os trabalhos que se objetivam esteticamente têm sua vida ampliada quando caem nas mãos, no olhar e na escuta dos ouvintes-contempladores, que, em relação com eles, constroem sentidos outros, quando entram na vida de pessoas nem sequer imaginadas pelo autor-criador, em tempos, espaços, momentos, horas diferentes, distantes, completando assim as possibilidades do ‘para que esta obra existe’, o que só é possível no devir e porvir, no vir-a-ser da obra em relação com sujeitos. Ou seja, para o trabalho de arte estar vivo ele tem de circular. Os músicos do *Comtrasteduo* também se fazem ouvintes-contempladores e contemporaneamente tocadores de obras de outros músicos-compositores, que se fazem, por sua vez, temas (re)criados em suas composições, em uma contínua relação de

⁷⁰ “...todo texto demanda que alguém o leia e que alguém dele se ocupe, e que a vida de um texto reside exatamente na sua circulação...” (AMORIM, 2002, p. 9).

temas e variações, que permitem criar outros temas e outras variações constante e continuamente.

Segundo Bakhtin, “...criamos a forma musical não no vazio axiológico nem entre outras formas igualmente musicais (a música entre a música), mas no acontecimento da vida, e só isso a reveste de seriedade, de significação de acontecimento, de peso” (2003, p. 186). Isso se dá nos acontecimentos, nos embates de alteridades, em que o sujeito se constitui músico por meio de seu fazer, e se constitui músico por meio de infinitas possibilidades dialógicas, de respostas e (re)criações, de intertextualidade e interdiscursividade, com outros sujeitos músicos e suas objetivações sonoro-rítmico-musicais, datadas e situadas sócio-histórico-culturalmente.

Além de obras musicais propriamente ditas, esse diálogo existe entre os gêneros musicais também. Pensamos os gêneros musicais da maneira como Bakhtin (1986) trata os gêneros de fala, o que significa tratar os gêneros musicais como discursos, que estão, também, em constante diálogo, como aponta Menezes Bastos (1996):

...o que se passa no cenário mundial da música deste século [séc. XX]⁷¹ e o caso brasileiro é paradigmático a esse respeito evoca com extrema felicidade o episódio dos livros conversantes de Borges: o maxixe dialoga com o tango, que conversa com a habanera, que proseia com o blues, com o foxtrote, que troca idéias com Chopin, Satie, Ravel, Debussy, com o flaminco, com o fado, com a valsa, com a polca, com o *shottische* (chôte), com a ópera..., tudo isto configurando uma série interminável de gêneros, registros e autores conversantes, num processo de diálogo no qual a delimitação de fronteiras atende simultaneamente às setas contrastiva e inclusiva. Desejo apontar, assim, no caso da música popular brasileira, que ela é brasileira, sim – pois o diálogo, em vez de dissolver, o que faz é exatamente constituir interlocutores como outros entre si –, mas

⁷¹ Acrescido pela autora.

na medida em que se opõe à Argentina, por exemplo, ambas se incluindo numa ordem mundial musicalmente cada vez mais intercambiável (MENEZES BASTOS, 1996, p. 2-3).

Dessa forma, vemos e ouvimos a dialogia acontecendo em forma musical, com quem os autores/compositores dialogam musicalmente em seu(s) processo(s) de criação para a objetivação da obra musical – aqui tivemos dois exemplos, Baden Powell e Luiz Gonzaga, entre dois gêneros musicais, o samba e o baião. O processo de construção e criação da música também se dá por meio de diálogos sonoro-rítmico-melódico-harmônicos de sujeitos compostos por histórias e culturas – esta sempre semioticamente mediada. Cabe lembrar que esses diálogos são, ao mesmo tempo, entre interlocutores que se constituem interlocutores entre si, como dito acima, por Menezes Bastos (1996), ou seja, músicos que se fazem interlocutores entre si nos processos e práticas musicais de performance, composição musical, improvisação musical, escuta e audição musical, e também nos processos de ensinar-aprender música. Além dessa relação dialógica, o outro aspecto desses diálogos, no sentido de dialogismo, está também em relações de sentido possíveis que são tecidas nesses fazeres musicais, entendidas como relações entre discursos, neste caso, musicais, de embate entre esses discursos que semioticizam o mundo e de “diferentes vozes que são incorporadas no interior do discurso (...), como uma forma composicional” (FIORIN, 2006, p. 173). Nesse caso, as vozes são também musicais, como os exemplos apresentados de uma linha melódica/harmônica de *Consolação*, de Baden Powell, no *Samba* do Comtrasteduo, e de uma linha melódica/harmônica de *Que nem jiló*, de Luiz Gonzaga, no *Baião de Duo*.

O movimento dialógico é, então, um movimento em que se criam e se constituem os sujeitos, assim como um movimento em que se criam, se (re)criam e se constituem as atividades criadoras, estéticas, e, por sua vez, a(s) música(s).

Os sujeitos também se (re)criam em seus momentos vividos, seus encontros, relações, embates com a alteridade – alteridades que aqui também são presentes pelas objetivações musicais, com as quais os músicos dialogam, em momentos diferentes ao longo de seu processo histórico de vida, das quais

eles se apropriam e reformam, transformam e (re)criam, para criarem as suas objetivações musicais. De acordo com Bakhtin (2003, 2006), a alteridade é fundante do sujeito. Barros (1996) enfatiza que o outro é imprescindível para a concepção de sujeito em Bakhtin, uma vez que “...é impossível pensar no homem fora das relações que o ligam ao outro” (Barros, 1996, p. 26). Segundo Bakhtin, “...o homem é uma equação do *eu* e do *outro*...” (BAKHTIN, 2003, p. 99). Sabemos que, ao longo da obra de Vygotski, isso também está posto⁷². Nesses dois autores o sujeito é processos de relações. Assim como a música. E nesses processos de relações, o viver é sempre enriquecer-se na relação.

...

Post Scriptum

Como uma pontuação final para esta primeira parte de análise, poderíamos dizer que percebemos, inicialmente, que se pode falar do processo de criação musical, refletir sobre ele, como em várias passagens aqui vistas, quando remetemos ao discurso dos músicos participantes desta pesquisa. No entanto, este falar não esgota o que é o processo de criação no fazer musical, não o explica em sua totalidade, não dá conta dessa totalidade, uma vez que essas passagens remetem ao vivido, à criação em si, e esta não pode ser apreendida, apanhada, capturada, uma vez que o que é vivido sempre vai além, supera qualquer tentativa que façamos de dizê-lo. Podem vir a se constituir como experiência, mas o vivido do processo de criação é impossível de ser pego. “Só se vive no acontecimento, no concreto da vida, que é irrepetível e único. O acontecimento vivido é imediatamente inatingível” (GERALDI, 2006 – informação verbal de aula – já informada anteriormente).

Por isso, com inspiração bakhtiniana, se solicitamos ao artista que fale sobre o processo de criação, abarcamos a experiência da criação, a qual é reflexivo-afetiva (MAHEIRIE, 2001), permeada por sentidos, emoções, sentimentos, ou seja, permeada por processos psicológicos complexos⁷³. Esta fala, este

⁷²“Manuscrito de 1929” (VYGOTSKI, 1929/2000).

⁷³ Processos psicológicos complexos, ou ainda processos psicológicos superiores, como também são chamados, são processos “...desenvolvidos culturalmente, portanto,

discurso já é outro momento do processo, não é mais a atividade estética do momento do vivido. A este ponto se constitui experiência.

Esses discursos são aproximações ao que seria em si o processo de criação, pois os momentos do processo de criação são vividos, e, portanto, da ordem do acontecimento, que já foi vivido, já aconteceu, e que não pode ser capturado.

Também John Sloboda (2008) ao estudar a temática da composição, diz que a experiência do músico compositor enquanto está a criar é tão intensa, de modo que nenhuma outra experiência a partir do processo de criação é tão intensa quanto esta, e que a música que é criada, é o objetivo de todo esse processo e jamais uma repetição do mesmo.

Além disso, de acordo com a perspectiva do Círculo de Bakhtin, como pontuado por Schmidt (2008), “o momento de criar e o momento de falar sobre o que é criado estão em duas dimensões distintas do vivido: o primeiro faz parte do mundo estético; o segundo, do mundo cognitivo” (p. 46). Da vivência em si, do fato vivido, vivenciado, que se vai, único e irrepitível na existência, o sujeito tece uma narrativa, constrói sentidos, elabora e (re)elabora o vivido e configura-o em experiência. Nesse sentido, Brugnolo (2007) diz que a vida em si e como o sujeito a conta são duas coisas diferentes. Portanto, aqui, temos aproximações, sentidos construídos, válidos para os sujeitos, válidos para a pesquisa, e também (re)construídos pelo próprio ato de pesquisar.

semioticamente mediados. Como exemplo, podemos citar a escrita, o cálculo, a imaginação, a memória, percepção, pensamento abstrato, amalgamados pela emoção e pela própria linguagem” (MUNHOZ, 2010, p. 275).

5 VOZES DOS DOIS MÚSICOS QUE DIALOGAM ENTRE SI PARA COMPOR MÚSICA – Musicalidades em diálogo & a dialogia entre musicalidades

Ao pensarmos o processo de criação/composição musical como um processo dialógico, no qual estão presentes várias vozes musicais, as quais fazem parte da história de relação com a música de um sujeito, percebemos que estes sujeitos autores-criadores-compositores são, por sua vez, uma síntese também musical de todas as músicas, músicos, compositores, bandas e atividades musicais que lhe foram referência, indicando que foram/são seus coautores. Esses sujeitos se constituíram como pessoas que tomam por base a relação dialógica com suas alteridades musicais, sejam estas pessoas propriamente ditas – músicos, compositores, professores/educadores musicais, colegas, parceiros de bandas – e/ou objetivações musicais, isto é, os produtos da criação de todos esses sujeitos: as músicas.

A partir do momento em que os dois músicos integrantes do Comtrasteduo se conheceram e começaram a compor juntos, foram construindo um modo de compor em parceria, que traz uma especificidade para seu processo de criação e, conseqüentemente, características próprias e diferenciadas para sua(s) música(s). Assim, existe um movimento dialógico na composição musical do Comtrasteduo. Esse movimento se dá entre os dois músicos, enquanto estão fazendo/criando música, e também no tecido da própria música, ou seja, no discurso musical e no ato musical, no diálogo sonoro-musical rítmico-melódico-harmônico entre os dois violões.

Ao mesmo tempo em que essas musicalidades estão em diálogo, é sempre um diálogo onde existe tensão⁷⁴ (BAKHTIN, 2003), embates e espaço de negociação. Já para Ostrower (2008), esta tensão é uma tensão dinâmica, é o motriz do fazer, que renova o impulso criador. Para objetivar suas músicas, existe uma dialogia entre elas, um acontecer dialógico, um processo dialógico, que configura seja sujeitos, seja as próprias músicas.

O termo musicalidade é entendido como uma capacidade que o sujeito constrói – tendo por base toda a sua história, bem

⁷⁴ Conforme aponta Faraco “...o Círculo de Bakhtin entende as relações dialógicas como espaços de tensão entre enunciados” (FARACO, 2006, p. 67).

como as mediações que nela teve para empreender esta musicalidade – de tocar, apreciar, criar, cantar músicas, para si mesmo, com outras pessoas e para outras pessoas. Ela é o produto da relação do sujeito com a materialidade instrumental. Portanto, a musicalidade é uma capacidade constitutiva do ser humano, é também uma forma de cognição, amalgamada à percepção, à imaginação, à dimensão sensível. A musicalidade relaciona-se também a habilidades, à sensibilidade, em articular a pluralidade de caminhos abertos na relação sonoro-musical, tendo uma atitude vivencial de abertura neste fazer criador (SANTOS e BARCELLOS, 1996), em infinitas relações com a música. Essas relações também implicam relações entre as pessoas ao fazerem música, que interagem entre si por meio dela, enquanto ela soa. Ou seja, a música, pelo fazer dos sujeitos, tem uma vida pulsante (QUEIROZ, 2003).

Piedade (2006b), ao considerar o contexto musical mais amplo, em termos de cultura, história, sociedade, tempo, e contextos de produção musical, traz uma concepção de musicalidade, da qual também compartilhamos:

Trato a musicalidade (...) como um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que é compartilhado e que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas. No fundo deste processo está a matriz cultural, determinante maior na constituição da musicalidade, a partir de onde é legítimo afirmar a diversidade de formas de se ouvir e fazer música... (PIEIDADE, 2006b, p. 177).

A partir desta breve definição de musicalidade, já que estamos apontando para a existência de ‘musicalidades em diálogo’ & a ‘dialogia entre musicalidades’, faremos ouvir uma outra voz que se insere na contextura deste tecido de letras, palavras, sons e músicas. É o entrelaçar de mais um fio/voz nesta composição da pesquisa: a voz dos músicos que contam a respeito do momento em que se conheceram, para, a partir daí, criar o duo de violões – um encontro de sujeitos, de potências, um

encontro também musical –, uma possibilidade no fazer musical dos dois visualizada a partir de um bom encontro, como diz o filósofo Espinosa (1991).

5.1 Um encontro: engendra-se o duo de violões

Neste ponto, a partir dos discursos dos músicos, visualizamos um pouco a respeito do momento em que se dá o encontro também musical – um encontro entre musicalidades – de quando se conhecem e de quando surge a possibilidade de engendrar um duo de violões.

Eu sempre trabalhei com música, ou seja, quando eu cheguei a Curitiba eu já tinha essa coisa da prática da composição, e eu lembro que quando eu estava trabalhando em uma das escolas de música, nas horas vagas eu ficava na sala tocando, basicamente tocava as minhas coisas (Glauber).

Se eu soubesse que ele tocava daquele jeito eu não ia ter encostado no violão. Porque, para mostrar a música, na hora em que ele começou a puxar os acordes e fazer os baixos, o walking bass⁷⁵, meu Deus, nossa..., vai ficar legal, eu pensei (Marcio).

Aí quando eu vi ele tocar eu falei ‘caraca meu, que técnica que você tem’, eu fiquei apaixonado pelo som dele, por aquele som que ele tirava. Aí eu comecei, por influência dele, a estudar mais técnica violonística mesmo (Glauber).

As composições que eu tinha também eram de contraponto, mas não eram tão ágeis assim como a dele. Aí eu comecei a estudar e naquele mesmo dia a gente sentou e começou a compor uma coisa junto, ‘ah, vamos fazer isso, você faz isso aqui’, e começamos a compor e tal, tal, tal, aí nasceu o Contrasteduo. Eu acho que foi em 2000 que a gente se conheceu. Sem esse nome (Glauber).

⁷⁵*Walking bass*: ‘baixo andante’. O *walking bass* é muito utilizado no jazz e no blues, e consiste em um baixo quase totalmente tocado em semínimas, no qual se toca nos tempos fortes somente as notas do acorde, e nos tempos fracos podem ser tocadas notas de passagem – também é interessante que a última nota de um compasso alcance a primeira nota do próximo compasso por um semitom.

Contrasteduo, que não foi planejado, mas que começa a ser visto como possibilidade de existência a partir desse momento, desse encontro, faz-se mola propulsora na relação estética entre os dois músicos no fazer musical. Em uma primeira música que tocaram juntos, de modo espontâneo, pautada por/em suas formas de tocá-la, ambos no mesmo instrumento, o violão, porém de modos diferentes, surpreendem um ao outro. Tal acontecimento estimula a possibilidade outra no fazer musical dos dois, tendo em vista um terceiro: o duo de violões, que ainda não era e que, principalmente, se constrói enquanto é feito e experimentado, a partir dos momentos em que os músicos se lançam a percorrer este novo caminho e a construir esta relação entre musicalidades.

Podemos pensar que as situações ocorrem de acordo com os contextos, com a materialidade da vida, da existência, das condições, mas que também dependem daquilo que o sujeito vê, engendra como possibilidade, põe-se em movimento a fazer, decide, escolhe. Este sujeito é também entendido como um sujeito responsável por sua existência, como pontua Bakhtin, sujeito agente, que faz, e neste fazer cria e (re)cria possibilidades de ser e de vir-a-ser.

Cada sujeito é uma existência, uma singularidade. Diz Faraco (2006), baseado em Bakhtin, que “cada ser humano ocupa um lugar único e insubstituível, na medida em que cada um responde às suas condições objetivas de modo diferente de qualquer outro” (p. 83). Somos singularidades formadas de plurais, mas sempre singularidades, “porque cada um é um evento único do Ser” (FARACO, 2006, p. 83; BAKHTIN, 1921/1993).

Sujeitos singulares, sempre em relação, em processo de constituição, inacabados, sujeitos responsáveis por sua unicidade. Conforme diz Bakhtin: “Eu sou concreto e insubstituível e, por consequência, devo realizar minha unicidade” (BAKHTIN, 1921/1993, p. 41). Devo realizar minha unicidade porque “aquilo que pode ser feito por mim não pode ser jamais feito por outro alguém” (BAKHTIN, 1921/1993, p. 40). Assim, ao nos percebermos únicos de dentro de nossa própria existência, não podemos ficar indiferentes à nossa unicidade, somos impelidos a nos posicionarmos, a responder à nossa própria unicidade e existência, de tal modo que, conforme pontua Bakhtin (1921/1993), não existe álibi para a existência. Questão de

responsabilidade ao que já se é e ao que se pretende ser, o responder por si mesmo, por sua própria vida, por aquilo que se faz.

Os dois músicos, como destacado acima e, talvez, neste movimento de buscar responder à própria unicidade e existência, sabendo do que já fizeram e sabendo que querem fazer e realizar mais, musicalmente, em suas vidas, responsabilizam-se por sua constituição como sujeitos. A partir de um primeiro encontro musical, põem-se em movimento de continuar compondo e (re)criando a si mesmos, em seus trabalhos musicais.

Pautados por uma relação estética inicial, os sujeitos em trabalho por vir integram relações estéticas: “*Aí falei ‘tenta por alguma coisa’, nossa, ele começou a largar uns acordes assim, aí eu, meu Deus, eu pensei o que é isso? Nossa, que musicalidade, como, o que pode acontecer disso, eu convidei na hora, vamos tocar*” (Marcio). Marcio se admirou, estética e musicalmente, pelo que Glauber tocou, junto com ele, em sua música, “que era meio *blues*, meio *jazz*”, ao fazer um *walking bass*. Admira-se com a musicalidade do outro que, por sua vez, ao ver o primeiro tocar, se admira com sua técnica violonística contrapontística: “*...quando eu vi ele tocar eu falei ‘caraca meu, que técnica que você tem’, eu fiquei apaixonado pelo som dele, por aquele som que ele tirava. Aí eu comecei, por influência dele, eu comecei a estudar mais técnica violonística mesmo*(Glauber).

Esse sentimento, emoção estética, percepção, a partir do momento em que dispara, põe o sujeito em movimento, configura alguma mudança de postura, o faz atuar de outra maneira, o que, no caso desses músicos, também se traduz em desejo de crescimento e desenvolvimento, o aprimoramento musical. Assim, Glauber diz que começou, devido à presença musical de Marcio, a estudar mais a técnica violonística, a se dedicar ao violão como seu instrumento.

A relação estética, como uma das formas de relação do homem com o mundo (SANCHEZ VÁZQUEZ, 1999), requer um olhar estético, ou seja, um olhar menos cristalizado na apreensão significativa do mundo, que busca outros ângulos de leitura, que não vê o objeto em sua pressuposta verdade. É um olhar que estranha e rompe com o imediato e o episódico e produz novos sentidos para a configuração de realidades (ZANELLA, 2004) no fazer musical e em relação a si mesmo enquanto sujeito, produzindo o novo, transformando e (re)formando o existente. A

relação estética, portanto, “consiste em uma experiência pautada por uma sensibilidade que descola a ambos, sujeito e objeto, do imediato, da existência física e concreta (...). É uma relação sensível que, no prazer/desprazer, no deleite ou repulsa, forja a própria sensibilidade e se objetiva na atividade criadora” (ZANELLA, 2004, p. 139).

Para Vygotski (1999):

Uma obra de arte vivenciada pode efetivamente ampliar a nossa concepção de algum campo de fenômenos, levar-nos a ver esse campo com novos olhos, a generalizar e unificar fatos amiúde inteiramente dispersos. É que, como qualquer vivência intensa, a vivência estética cria uma atitude muito sensível para os atos posteriores e, evidentemente, nunca passa sem deixar vestígios para o nosso comportamento. Muitos comparam corretamente a arte a uma bateria ou acumulador de energia, que a dispõe posteriormente. De forma idêntica, toda vivência poética parece acumular energia para futuras ações, dá a essas ações um novo sentido e leva a ver o mundo com novos olhos (VYGOTSKI, 1999, p. 342-343).

De acordo com França (2006), na situação estética a contemplação como que se descola, mesmo que por alguns instantes, da instrumentalidade das coisas, se perdendo nelas. “Mergulhar na contemplação estética é perceber os objetos como sendo o que são e, simultaneamente, como portas abertas para o imaginário” (FRANÇA, 2006, p. 118). Sendo assim, a relação estética é pautada numa dialética entre aproximação do objeto e distanciamento dele. E tal como define Sánchez Vázquez (1999), a relação estética requer “...observar o habitual de tal maneira que pareça estranho, insólito. Ao distanciar-se de certa realidade e ‘tirar-lhe essa marca de familiaridade que hoje os mantêm ao alcance da mão’, o sujeito recupera (...) seu poder reflexivo e crítico, sua capacidade de aceitar [e/ou transformar] uma nova realidade” (p. 152).

A partir dessas questões, se entendemos que a atividade musical envolve aspectos de percepção, imaginação, afetividade e reflexão, estando articulada com relações estéticas para se configurar como uma atividade criadora, entendemos que a atividade musical é construída e objetivada por sujeitos em relação, situados historicamente, em processos de (re)criação e (re)invenção. Sujeitos que, enquanto objetivam esta trama, são também objetivados, constituídos pela mediação dessa atividade, em meio à dialética da subjetivação e objetivação (MAHEIRIE, 2002).

Zanella (2006b) esclarece que a palavra ‘estética’ é utilizada, neste contexto de discussão, de fundamentação teórica e de prática – tendo em vista as pesquisas a respeito de atividades criadoras nas mais diversas linguagens artísticas⁷⁶ – como sendo:

Um campo de experimentação da subjetividade onde a arte é tomada como expressão das formas de resistência e criação: resistência às formas de assujeitamento e dominação a que estamos submetidos e a que muitas vezes submetemos os outros, e criação permanente de novos modos de existência (ZANELLA, 2006b, p. 144).

Nesse sentido, podemos perceber que a atitude desenvolvida pelos músicos integrantes do duo de violões a partir do momento em que começam a trabalhar juntos musicalmente é, também, uma atitude estética de resistência, quando dizem que “...*a gente começou a compor, só compor, a gente não tocava nada de ninguém...*” (Glauber). Buscam criar sua música, trabalhar sua atividade criadora e objetivá-la como uma existência sonora no mundo. Queriam que fossem criações suas, pois se viam capazes disto, ou seja, de criar, e não apenas tocar músicas de outros – mesmo que estes outros estejam apropriados em seu fazer musical, façam parte de seu *background* de conhecimento musical. Essas ações caracterizam também essa postura de

⁷⁶ Tal como os trabalhos e pesquisas desenvolvidos pelo NUPRA - Núcleo de Pesquisa em Práticas Sociais e Constituição do Sujeito: Relações Estéticas e Processos de Criação.

resistência, como dito na citação acima, e demonstram a vontade de criar, como diz Nietzsche, um ‘sol próprio’.

Era sua vontade *existirem* musicalmente, de terem alguma visibilidade neste fazer. O cotidiano brasileiro está repleto de músicos, compositores, intérpretes, cantores que fazem suas músicas a todo o momento, mesmo sem estar no circuito midiático. Ali muitas vidas acontecem.

Interligada a essa postura está a postura de criação, que a própria estética denota, pois é criação de novos modos de existência. Os músicos começam a se lançar em um projeto, formalizar, objetivar um duo de violões (não era ainda ‘Contrasteduo’), um projeto de realização musical, no qual eram compositores de suas próprias músicas, que iriam gravar e apresentar a um público que estava começando a se formar.

O que mais faziam, de modo profissional, no momento em que se encontraram, no ano 2000, era trabalhar com aulas de música, ou seja, o trabalho de educadores na área musical. No entanto, são também músicos que compõem, realizam concertos, apresentações de suas músicas. Esse ofício também começava a ganhar outra vida com a objetivação do duo de violões. Portanto, uma postura est(ética), criação de novos modos de existência enquanto músicos, enquanto trabalhadores no campo musical ia surgindo para ambos.

Eu sonhava sempre ‘será que um dia eu vou tocar numa banda grande?’...E isso aconteceu. E eu lembro que foi a mesma sensação com o Marcio, eu falei ‘cara será que um dia a gente vai ter repertório pra tocar um show bem grande?’ Parecia algo totalmente inalcançável, tanto que hoje a gente tem que tirar música de show para não ficar muito grande (Glauber).

Glauber fala de uma vontade, de uma mola propulsora, de um dia tocar em uma banda grande, ainda enquanto adolescente, começando na música, e isso aconteceu em sua história. Depois, relata a respeito do duo de violões, quando começaram com uma música apenas, criada por eles dois, Figura & Fundo, “*será que um dia a gente vai ter um repertório para tocar um show bem grande?*”, e isso também aconteceu. O que levou isso a acontecer? Impulso ao não existente (SARTRE, 1984, 1987), trabalho e mais “trabalho acústico” (ARAÚJO, 1994),

perseguindo seu projeto, indo atrás dele, construindo-o, objetivando-o, tornando-o materialidade vivida.

Portanto, percebemos que a música se faz uma linguagem reflexivo-afetiva, como apresentado anteriormente, conforme Maheirie (2001, 2003), e também é um fazer, um trabalho humano, assim como outros tipos de trabalho, permeado por uma atividade que é, ao mesmo tempo, ética-estética-cognitiva (BAKHTIN, 2003). De modo a sintetizar o quanto dito aqui, a relação estética, que permeia este trabalho humano, é:

...uma forma de estabelecer relação com a realidade, é uma relação não prático-utilitária que se caracteriza no plano da cotidianidade, mas uma relação que possibilita o sujeito descolar-se da realidade vivida e imergir em outra, mediada por novos sentidos que contribuem para o redimensionamento e re-significação do próprio viver/existir (ZANELLA, 2006b, p. 144).

Novos sentidos: queriam ter o seu repertório musical, de seu duo de violões – que logo passaria a se chamar Comtrasteduo –, queriam ter seu *show*, um *show* bem grande, mostrar sua música, ter seu sol próprio. Que esta construção advenha de relações estéticas com a música: precisavam criar, construir seu repertório. Não queriam apenas estar tocando músicas de outros músicos/compositores, tocando em bares, acompanhando cantores, tocando na noite, como muito já fizeram em sua história de vida, queriam algo diferente em seu fazer musical. Queriam recriar essas vozes musicais em suas próprias vozes musicais.

Até toquei em bares em Curitiba, mas era muito frio e acabava de madrugada, meu, com a guitarra e aquela caixa de som enorme na mão, tinha que pegar táxi, aí todo o meu cachê ia no táxi, uma coisa assim... aí eu fiquei desanimado também (Glauber – fala do período em que chegou na cidade de Curitiba).

Redimensionamento e ressignificação do próprio viver/existir como sujeito músico, eles agora precisavam objetivar o duo de violões, tinham uma música apenas, queriam

mais, queriam gravar seu CD. Começaram a ensaiar praticamente todos os dias juntos, a trabalhar nas composições: eles queriam existir como Comtrasteduo.

Como explicitado por Zanella (2006b), esta postura estética, possível a partir de um olhar estético, está amalgamada a uma postura ética do sujeito, primeiramente consigo mesmo, em produzir outras formas de existência para si, em buscar inovar e aprimorar em sua vida. O sujeito compreende que pode fazer mais e, ao mesmo tempo, enquanto assume e edifica essa postura, por meio dos resultados possíveis e concretos que começam a ser evidenciados, ele estimula a outros, engendrando novos modos de ser e de existir. O olhar estético, a educação estética (VYGOTSKI, 2001), enfim, estimulam a “sairmos do mesmo lugar, de que outros ângulos, outros aspectos, enfim, que outros olhares possam ser produzidos” (ZANELLA, 2006b, p. 148).

Conforme Zanella (2006b), para a constituição de um olhar estético, o sujeito precisa problematizar suas formas estereotipadas: “olhar para o que se repete, para as reificações que caracterizam nosso cotidiano e que nos cegam para as possibilidades de diferenças”; precisa estar aberto e aceitar experimentar outras formas de “perceber e se expressar criativamente – o igual nunca é o mesmo, assim como nossos olhares não o são. Pode-se revelar o nunca visto...”. No entanto, essa visão e essas ações irão desestabilizar a segurança tida até então e a percepção do sujeito, ou seja, “romper com o instituído não é tarefa fácil, pois abala certezas e convicções e nos lança diante de um novo, do imprevisto” (p. 146). Porém, percebemos que é de fato um desafio, “à descoberta de novos traços, novas formas, novos sentidos...” (ibid., p. 147).

...a ideia de seguir a música, sem saber muito bem o que eu ia passar pela frente, se eu soubesse, não, acho que não, eu nunca tive medo, mas agora olhando eu vejo, é uma caminhada que não foi das mais fáceis... (Marcio).

Então, enfim, eu comecei a ensaiar com o Marcio e a gente gravou, fechamos oito composições e gravamos em 2005 o primeiro CD. Aí continuamos ensaiando, ensaiando, praticamente diariamente o ensaio, e agora vamos gravar o segundo disco (Glauber).

Essas duas falas apontam uma caminhada que, enquanto o sujeito a faz, é, ao mesmo tempo, e não poderia deixar de ser, um processo de transformações de si. Um processo inacabado de constituição do sujeito, ético, estético, cognitivo, responsável.

5.2 Trabalho de composição do duo: em parceria

Para nos aproximarmos do modo como compõem, escutamos o que dizem a respeito de seu trabalho de composição em parceria. Pois, como são um duo de violões que tocam suas próprias músicas, têm também o trabalho de compô-las juntos.

É importante ressaltar que nos momentos de ensaio eles tocam suas músicas configurando propriamente um ensaio e também dedicam um determinado tempo para a composição.

5.2.1 Necessidade de ‘negociar’ um com o outro: a (des)construção das músicas

Para resolver sobre as questões que se apresentam, musicalmente, nos momentos de composição, os músicos precisam ‘negociar’ entre si para definir como será um determinado trecho musical, uma determinada música em seu todo, decidir e escolher o que fica, o que é modificado, o que não será utilizado, e isso implica uma negociação entre eles, porque ora uma ideia musical é apresentada e trazida por um dos integrantes, ora por outro, ora constroem juntos. Ou seja, antes de trazerem uma ideia para o duo, na maioria das vezes, ela já passou por um longo processo de criação anterior, individual – se assim podemos dizer – por um dos músicos, e agora, levada para o duo, precisa se transformar, precisa ser (re)criada, como percebemos em muitas observações de ensaios, e como foi relatado nas entrevistas de pesquisa.

Esse é o momento de ‘acordar’ as ideias musicais, isto é, de construir um acordo, de ajustar, de conciliar as sugestões, as vontades, a ‘idealização’ inicial da música, o projeto da música, é o momento de aceitar, de consentir e de validar, é o momento de decidir e de resolver conjuntamente, muitas vezes de ceder/conceder, abrindo mão de uma ideia própria inicial porque está tomando outro rumo. Enfim, de ‘afinar’ ideias musicais. Vejamos.

É complicado porque às vezes você compõe uma coisa, vem o Marcio e vai fazer a parte dele, e tudo aquilo que você tinha feito muda, muda tudo. Entra uma melodia ali, às vezes essa melodia se sobressai à parte inicial, sobre aquela minha própria composição, agora não é mais aquilo que eu tinha feito, agora é aquilo que ele fez (Glauber).

Isso acontece porque ambos os músicos costumam compor individualmente e levar suas ideias para o duo, e como ali o trabalho é em parceria, ou seja, criam juntos as músicas que serão/são do Contrasteduo, eles decidiram que podem também trabalhar dessa maneira. No entanto, veem sua criação inicial ser transformada, receber outras ideias junto a ela, algo que muitas vezes se sobressai ao que tinham feito inicialmente, e veem que não é mais a mesma, como diz Glauber: “...*agora não é mais aquilo que eu tinha feito...*”. Percebemos que lidam o tempo todo com a transformação do material musical, que muitas vezes passa a ser desconstruído – é desconstruída uma ideia própria inicial para se transformar na música do duo, que tenha a assinatura, a autoria⁷⁷ dos dois músicos, do Contrasteduo.

Em parceria é totalmente diferente, porque são ideias que se ajudam. Nem sempre está acontecendo ali uma coisa que eu acharia o melhor, um discurso, uma ideia que eu acharia o melhor. Mas eu aprendi também a flexibilizar, não muito, até poderia flexibilizar um pouco mais. Mas é, chega ali um ponto que está andando para um lado daí eu penso ‘então tá, ela [a música]vai para esse lado, então eu vou mudar a minha parte’. Então ela segue para o rumo dela, aí eu consigo colocar algo que ‘opa’, aí pelo menos apazigua aquela sensação de que não está bom, entende, eu arrumo, acredito que o Glauber deve fazer isso também (Marcio).

É, daí poxa, essa música não era para ser assim... Mas daí você vai tocando, tocando, porque se foi, fechou a ideia é porque aceitou, entende, então enquanto está ali no processo de composição vai chocando, não era para ser, o andamento era para ser mais rápido, ou mais lento. Era para quem? A partir do momento em que você está numa parceria vai ter que

⁷⁷ Discussão brevemente sinalizada anteriormente.

chegar num meio termo. Então você aprende a abrir mão
(Marcio).

Maheirie (2001), ao estudar o processo de composição do trabalho acústico de músicos em bandas, destaca que:

O produto final é o som da banda, mas este produto não se faz sem o confronto das teses e antíteses que constantemente se fazem presentes no trabalho acústico dela. Muitas vezes, cada um “puxa” um pouco para o seu próprio estilo e compreensão musical, para sua própria maneira de interpretar aquele trabalho, mostrando que nem sempre é tão “tranquilo” o processo de criação e efetivação daquele produto acústico que nos chega “perfeitinho” nos shows (MAHEIRIE, 2001, p. 110).

Segundo Marcio, as ideias se ajudam ao compor em parceria, mas nem sempre é uma ideia musical que ele considera, no momento, a melhor, a prevista, a planejada, porque, ao criar/fazer sua música ou seu trecho musical, o autor tem a visão do todo, de modo exotópico, de fora, ele enforma o todo de sua criação, que depois, em parceria, é transformado. Marcio diz que, nesse caso, uma postura necessária é aprender a flexibilizar, para acontecer a relação de compor em parceria – e isso é algo que se aprende, que se desenvolve na própria relação, no próprio percurso de viver estas demandas. Além disso, o que ele traz também é o fato de que percebe, então, que *‘a música está andando para um lado’* diferente do previsto inicialmente, que ele *‘precisa’* mudar a sua parte, porque *‘a música está seguindo o rumo dela’*. O autor cria, ou melhor, nesse caso, os autores criam, de modo singular, de modo coletivo, mas a música que está sendo criada também indica, pede, chama, sugere o seu direcionamento, o seu rumo, porque tem uma lógica interna (VYGOTSKI, 2003) que também está sendo criada. A música é um terceiro elemento que faz parte do processo de criação – um processo triádico –, ou seja, encontramos aqui outra voz que é engendrada e se faz ouvir neste processo, a voz do herói, a voz da música que está sendo

feita. Ela é materialidade sonora, ela figura e se faz ouvir, porque está tomando vida.

Podemos dizer que nesse processo os músicos aceitam construir e desconstruir, reformar, modificar, transformar as ideias musicais de ambos, porque, claro, é seu trabalho, e decidiram essa forma de compor em parceria, mas também porque, de algum modo, percebem que são os autores-criadores, mas que a música que está sendo criada faz parte, também, como ‘autora’ de seu próprio tecido musical, de seu próprio existir-música, devir-música. Ela vai sendo objetivada ao objetivar-se e objetiva-se ao ser criada/enformada.

Quando eu levo alguma coisa pronta acontece que, acontece bastante, quando eu levo algo pronto, e ele [Glauber] começa a colocar o violão, eu muitas vezes de cara não gosto. Mas daí eu deixo, para ver onde vai dar. Porque é um elemento estranho que chega numa ideia que era minha, é uma ideia que está toda ali, que passou por um processo todo de assimilação, de aceitação, de construção... (Marcio).

Quando eu tenho alguma coisa pronta e mostro pra ele, eu sei que aquilo vai acabar, mas eu sei que o que vai resultar vai ser bem melhor, então, eu não fico com medo de ‘ai vou perder isso’, porque eu sei que eu vou estar ganhando outra coisa, melhor. E acho que com ele a mesma coisa, porque a gente põe as coisas assim, a gente compõe alguma coisa, a gente está jogando pro duo entendeu? Então eu fico até curioso pra saber o que é que ele vai aprontar ali em cima disso, entendeu? (Glauber).

Aqui vemos a respeito da contínua e constante construção, (des)construção e (re)construção das músicas que este duo de violões faz, e da forma como encaram esta relação ética entre eles dois, e estética entre eles três – os dois músicos e a produção da música. Ambos passam pelo processo de formalizar algo musicalmente, que a priori está acabado, e levam esta produção para o trabalho em parceria no duo, onde então o processo recomeça e chega a uma forma nem sequer imaginada, que é de responsabilidade do *duo* enformar. No duo os violões começam a ‘dialogar’, abrindo espaço para todas as tensões do diálogo.

Muitas vezes, como um dos músico diz, é um abrir mão de uma produção sua que estava, até aquele momento, acabada, pronta. Certo, ela poderia permanecer assim. No entanto, é algo acordado por eles (re)criar a música para que seja do duo. Então, inevitavelmente a música se transforma, se faz outra. E se deve lidar com estes sentimentos que o processo desperta – Vygotski (1999) também remete à reação estética, que envolve um curto-circuito das emoções, um reelaborá-las de modo criador, de modo diferente, pois toda obra de arte “encerra forçosamente uma contradição emocional, suscita séries de sentimentos opostos entre si e provoca seu curto-circuito e destruição” (VYGOTSKI, 1999, p. 269). Podemos pensar que o processo de criação no fazer musical também é repleto de momentos de reação estética, tal como explicados por Vygotski (1992).

Desse modo a arte permite uma complexa transformação dos sentimentos, que é suscitada, segundo Molon (2007), justamente por este curto-circuito das emoções, que ocorre em função da sua contraposição. Portanto, este processo de criação também é um processo humano de conhecer-se no fazer, na atividade, de aprender a lidar com as situações que se dão nas relações humanas, nas relações entre os sujeitos, nas relações de trabalho. O sujeito se constrói, se conhece, objetiva e subjetiva neste fazer a si mesmo.

Ao analisar o trabalho de composição e produção musical, em parceria, de alguns músicos da música popular brasileira, Buaiz (2007) diz que no processo criativo em que duas ou mais pessoas se propõem a trabalhar juntas, é preciso saber negociar com inteligência, pois querer ‘ganhar’ sempre é sinal de imaturidade e desgasta as relações.

Considerando uma orquestra, por exemplo, não basta que todos soem as mesmas notas, da mesma escala, no mesmo ritmo. É necessário que cada integrante cumpra a sua parte com exatidão, sabendo respeitar e valorizar a participação dos outros (...). Eventualmente, quando há solo de um instrumentista, os outros se permitem ficar em segundo plano, preparando o ambiente ideal para a sua evolução. Depois, alternadamente, outros têm a mesma oportunidade de dar o seu toque pessoal à

obra coletiva, e o resultado final do reconhecimento consagra o sucesso daquela união (BUAIZ, 2007, s/p).

Além disso, podemos verificar que se por um lado se perde, em parte, o que se tinha feito/composto, como diz Glauber, por outro lado se ganha outra coisa, outra música, porque “*se joga para o duo*”, o duo é que produz, o duo – outro deles mesmos – (re)cria as músicas de ambos. E, lado a lado com aceitação, não aceitação, lidar com a destruição, (des)construção, caminha também a curiosidade: “*...o que será que ele vai aprontar em cima disto?*”. A música se transformará: tomará uma nova forma, passará por uma metamorfose, uma mudança de forma que se opera num espaço de tempo. Será uma forma operada e (re)criada pelo duo – que em si é um e outro ao mesmo tempo – que carrega a presença de ambos. Podemos perceber que no processo de transformar a música, o duo dialoga, coloca, tira, põe, transforma, inova suas vozes como pessoas, seus discursos sonoro-musicais como músicos, como sujeitos criantes, para engendrar outra voz: a música do duo, que, como diz Glauber, “*é uma e outra ao mesmo tempo*”. É o que era, mas não totalmente, é uma nova música, é uma e outra ao mesmo tempo.

E quando ele apresenta alguma coisa eu falo ‘meu Deus o que eu vou fazer em cima disso?’ Porque também já tem toda uma questão de forma pronta, mas também se eu quero, se eu falar ‘oh cara’, ou eu ou ele, ‘vamos mudar essa forma’, a forma da música muda também. Então, às vezes começou numa coisa e terminou numa outra coisa que não era nada a ver com aquela primeira coisa. Então é esse processo. O importante é o relacionamento, essas pessoas, no caso, eu, ele estamos claros, a partir do momento em que é colocado um negócio ali já não é mais de um. Ou seja, é do Comtrasteduo. As peças que eu fiz sozinho eu toco elas sozinho, mas enquanto eu estou tocando, o violão do Marcio está tocando na minha cabeça (Glauber).

“*Começou uma coisa e terminou numa outra coisa que não era nada a ver com aquela primeira coisa*”. A forma estava pronta, mas aquela era uma música criada/composta por um músico, individualmente. No duo, ela se (trans)forma, é outra

coisa, outra música agora, diferente da primeira, diferente de quando chegou ao momento de compor em parceria. E o importante é verificar também que não é um sujeito que faz uma determinada música e leva ao outro, e este por si só a modifica. O processo de (des)construção e (trans)formação que se dá no momento em que o duo trabalha pertence a este outro sujeito, mas também ao próprio sujeito que a fez inicialmente, ou seja, é do duo. Glauber pontua, nesse momento, que o importante é o relacionamento que essas pessoas têm, se tudo isso está claro para eles e entre eles, pois *“a partir do momento em que é colocado um negócio ali já não é mais de um. Ou seja, é do Comtrasteduo”*. Os dois músicos são, em si mesmos, singularidades, mas eles também realizam uma relação dialógica entre si, uma relação entre as duas potências, as duas afirmações que são, sem se imiscuir uma na outra; porém, sendo singularidades, relacionam-se dialogicamente, e produzem um terceiro, o duo, o Comtrasteduo, e continuam sendo um, Marcio ou Glauber, e sendo duo, Comtrasteduo, ao mesmo tempo. É neste/deste duo, dois que se fazem um, mas que continuam sendo dois, que se fazem as músicas novas, músicas outras de si mesmas.

Na sequência, Glauber diz: *“as peças que eu fiz sozinho eu toco elas sozinho, mas enquanto eu estou tocando, o violão do Marcio está tocando na minha cabeça”*. Como as músicas se transformam e passam a ser outras no/pelo Comtrasteduo, o sujeito músico, ao tocá-la, já se apropriou do que ele mesmo toca nela e da sonoridade do outro integrante do duo; ao tocá-la, também subjetiva a sonoridade do outro nesta/desta música. Isso constrói uma escuta diferenciada, própria dessa relação triádica – que nesse momento é Marcio & Glauber & Comtrasteduo –, e esta sonoridade não mais se descola da música, mesmo que seja executada por apenas um deles *“...o violão do Marcio está tocando na minha cabeça”*, pois agora essa música é composta pelos movimentos sonoros-rítmicos-melódicos-harmônicos dos dois violões⁷⁸. Poderíamos dizer que um se faz ouvinte interno do outro. Glauber complementa:

⁷⁸ Um dos violões está na afinação tradicional, e o outro possui uma afinação diferente – mais adiante daremos atenção a esta questão.

Sim, eu escuto. Tudo que ele faz eu escuto enquanto eu estou tocando sozinho. Já não consigo mais só tocar a minha peça sozinho (Glauber).

Ultimamente eu tenho composto esperando um outro violão. Então, de uma certa forma, está previsto que vai vim algo (Marcio).

Modifica-se, assim, pelo diálogo, uma série de aspectos em relação aos cânones da composição. Existem muitas indicações de como compor, existem modelos, processos percorridos por alguns músicos, estudiosos, que depois produzem algum material especificando essas formas (SLOBODA, 2008). Mas, neste caso, estes dois músicos objetivaram esse outro modo de compor, que é resultado do seu trabalho, um trabalho que foi dando certo. A partir daí, outro processo é possível na composição, para eles mesmos, objetivado no processo que construíram. A escuta, a audição se transforma já nos momentos da criação, pois os dois violões estão juntos e tocam e escutam-se, o que acarreta uma diferenciação na escuta posterior, assim como na performance. Mesmo que estejam tocando sozinhos, respectivamente um ou outro, a música do outro continua soando, se faz presente naquele um, ou outro. Isso também já cria uma expectativa para o momento em que ‘chegará’ o outro violão, muda a recepção sonora, a recepção da música, uma vez que, como diz Marcio, “...*eu tenho composto esperando um outro violão*”, “*está previsto que vai vim algo*”. Aqui é importante ver que é um acordo construído, é uma forma de trabalhar/compor que foi produzindo resultados, foi ‘convencionada’, poderíamos dizer, entre eles, a partir de sua prática musical, de seu fazer musical. Nesse sentido, os modos de composição musical são criação humana, são determinações humanas, sempre históricas, sempre situadas em tempo e espaço, sempre produções, resultados, fruto de relações entre sujeitos.

De um modo geral, muda a forma de compor individualmente, como um todo, seja para um, seja para outro integrante do duo, porque quando eles começam a compor sozinhos eles compõem já esperando o outro violão que logo fará parte dessa música, ao ser levada para o duo. Esse acontecimento

acarreta, então, uma nova postura neste fazer, em que a música é sua e do duo ao mesmo tempo.

É aí que entra a questão, isso deu resultado, então quando eu apresento ou o Marcio apresenta alguma coisa ‘oh tenho isso aqui vamos fazer’ a gente já sabe que está fadado a este processo, porque isso já deu resultado antes, as pessoas ouvem e gostam (Glauber).

“*Está fadado a este processo*” – o processo, que estamos discutindo aqui, de (des)construção da música de um e de outro no duo. É o processo, enfim, para a construção, também no duo, de uma nova música. Aqui se remete também à escuta do público, seus ouvintes reais, ou seja, no processo de composição que criaram, também está amalgamado o público ouvinte, a escuta e o ouvir desse público que aceita, gosta, espera, que quer essa música.

Portanto, para criar sua música, o Comtrasteduo compõe, decompõe, recompõe, constrói e desconstrói as produções de um e de outro, bem como as suas produções. O que Vygotski (2003) afirma, quando diz que na criação, na atividade criadora o sujeito recombina os materiais provenientes de sua experiência para criar novas formas e imagens, novas ações, para reelaborá-las de modo criador, o percebemos e encontramos também no fazer composicional desse duo. Ostrower (2008) salienta que na atividade criadora “*no formar, todo construir é um destruir*. Tudo o que num dado momento se ordena, afasta por aquele momento o resto do acontecer. É um aspecto inevitável que acompanha o criar...”(p. 26).

Ao (re)criarem suas músicas, nesse processo complexo, ambos os integrantes do Comtrasteduo (re)criam sua relação, pessoal e profissional. (Re)criam-se no sentido de que precisam negociar entre si, por vezes abrir mão de algo considerável para um deles em função da criação do outro ou da criação conjunta. Precisam aprender a flexibilizar posturas, em benefício da música que está sendo feita conjuntamente; precisam lidar com estranhamentos, quando ‘esta música não era assim’, ou ‘não era para ser assim’, precisam reaprender a escutar o outro, assim como a música do outro, e a música do duo, que está sendo feita e que, neste processo, conhecem em parte, ou seja, conhecem e

desconhecem, porque ela também irá se apresentar, irá se apresentando a eles enquanto eles a enformam. Precisam administrar emoções e sentimentos provenientes deste próprio processo; e se desafiam a criar ‘em cima’ da criação um do outro, para dar existência à música do duo. Um duo de violões que eles mesmos criaram – para que aconteça o *melhor* para a música, tal como diz Marcio:

Mas tem um momento em que encaixou [as ideias musicais, a música], a partir daquele ponto ele vai virar o antes e o depois também (...). Então, é repetição, repetição, então você vai acostumando com a ideia, você vai aceitando, você acaba esquecendo da ideia original e aceitando a nova. É uma espécie até de abrir mão mesmo pelo melhor da música (Marcio).

Certamente, como podemos perceber, não é um processo fácil. São as *torturas da criação* (Vygotski, 2003):

Passa por um período conturbado, fica aquele choque assim (Marcio).

Poderíamos nos atrever a dizer que todos passam por determinados períodos conturbados até a música ficar ‘pronta’ – cada um dos músicos e o duo em si, pois o duo é feito de seus músicos, e a própria criação, a música. Seria um *choque* estético e cognitivo, um choque de emoções e sentimentos, um estranhamento, vários estranhamentos (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1999), um curto-circuito de ideias, pensamentos, percepções, imaginação, fantasia, conhecimento técnico musical, curiosidade, expectativas, escutas, desejos e vontades, idealizações, experimentações, etc., tudo pululando, vibrando, soando em alta intensidade para a produção final da obra musical.

Para finalizar esta parte de nossa *composição*, trazemos uma ideia apresentada por Buaiz (2007), quando diz que esta forma de relação de trabalho conjunto que supera adversidades em prol do objetivo final – a música – se faz presente na música erudita (no caso de orquestras), e também no rock, pop ou samba e tantos outros gêneros musicais, nos momentos de criação, ensaios e apresentações. Segundo o autor, sempre que o ‘ideal’ da música – a ‘vontade’ de música – esteja presente, encontra-se um

determinado tipo de trabalho e de atuação fundamental a cada uma das pessoas envolvidas neste fazer, onde todos exercem, de diferentes modos, e em diferentes momentos, sua liderança e seu protagonismo, e se relacionam com entrosamento, advindo, principalmente, da visão compartilhada de que têm um objetivo em comum: a música, que se faz maior que os próprios sujeitos envolvidos. Nesse sentido, para Buaiz (2007), “a riqueza da música está na pluralidade de vozes, combinando o valor individual de cada parte em um todo consistente” (s/p). É uma pluralidade de vozes que articula suas singularidades em um fazer coletivo tendo em vista o *existir música*.

5.2.2 Um *Ensemble*: construindo uma música nova em ação conjunta

Este aspecto também foi relatado pelos músicos nas entrevistas realizadas, isto é, quando ambos começam a construir uma nova música em uma ação conjunta. Quando partem os dois, no trabalho de composição da música, sem terem produzido algo individualmente antes, sem terem uma ideia prévia individual, pelo menos, não objetivada, como foi discutido no tópico anterior. E dizem que muitas de suas músicas foram feitas desse modo. Nesse sentido, diz Glauber:

É... agora, tem o outro lado da composição, que é quando a gente parte do nada, os dois, e começamos a compor (Glauber).

Esse ‘nada’, como explicou na entrevista, significa não terem construído algo previamente, de modo individual. Esse ‘outro lado da composição’ é começarem a compor juntos, edificarem juntos uma música. Marcio traz uma metáfora, uma imagem interessante para este fazer, segundo ele:

Talvez tenha sido este um dos fatores de eu ter buscado mais alguém para tocar junto. Porque falta esta parte harmônica, e justamente o que o Glauber mais domina é a parte da harmonia, ele domina o violão. Se for dizer um ponto alto dos

vários que ele tem, a harmonia é impressionante, a percepção e a construção harmônica dele. A gente fala muito assim que eu construo, é como se eu fizesse o contorno de um desenho e ele pintasse o desenho (Marcio).

Marcio está, nesta fala, remetendo-se a um trabalho de criação musical onde ele se identifica e desenvolve mais, até o momento, o recurso da melodia da música, de frases e linhas melódicas, o chamado ‘contorno’, e Glauber, junto e em cima desta melodia, compõe o ‘preenchimento’, ou seja, a construção da estrutura harmônica, que nasce justamente da relação das notas da melodia, do sentido estrutural melódico. Para este fazer, Marcio tece a imagem “...eu construo, é como se eu fizesse o contorno de um desenho e ele pintasse o desenho”. Constroem juntos a música, porém cada um desenvolve, mesmo fazendo juntos, mesmo em relação, a parte com a qual tem mais facilidade em trabalhar musicalmente, ou com a qual mais trabalhou durante todo o percurso de sua história de relação com a música até hoje. Criam uma forma, como diz Marcio: “...criamos uma forma, se tirar o contorno de um desenho fica uma coisa, fica arte também, é uma coisa diferente... se tirar o preenchimento fica outra coisa...”.

Criar é formar, é poder dar forma a algo novo (OSTROWER, 2008), quando novas/outras coerências se estabelecem nas/para as funções psicológicas complexas, compreendendo, relacionando, ordenando, configurando, significando. Poderíamos pensar que, nesta relação específica de criar música desse modo, os integrantes do duo relacionam suas musicalidades – sempre em diálogo – ordenando funções, fazeres e tarefas musicais, onde um desenha a melodia e o outro a harmonia, para configurar sua música, a música do Contrasteduo, e significar, construir sentidos também musicais para este empreendimento, ou seja, para a composição musical.

Portanto, estes dois momentos musicais de uma composição, poderíamos dizer assim, podem existir separados: a melodia-contorno e a construção harmônica-preenchimento, cada qual, em separado, “fica uma coisa”, como diz Marcio, “fica arte também”, ou seja, se separados, continuam sendo música, porém uma música diferente. Ao soarem juntos, formam um terceiro, uma terceira música, a música do duo, em que se objetiva a

presença dialógica dos dois músicos. São contextos, ambientes, espaços sonoros diferenciados, possíveis a partir de uma mesma composição musical. É uma música que se desdobra em uma e em outra, além de si mesma, do todo que já é, ao ser tocada pelo duo.

Ostrower (2008) diz que criar significa mais do que inventar, mais do que produzir algum fenômeno novo. Significa dar forma a um conhecimento novo, a uma nova objetividade que é, ao mesmo tempo, integrado/a a um contexto maior. A música criada pelo duo é uma (re)criação de seus conhecimentos musicais, de sua bagagem musical, de sua técnica violonística, da técnica do contraponto, bem como de todas as músicas que já tocaram, gêneros musicais, das suas preferências musicais, do que costumam ouvir, é um amálgama de conhecimento e prática musical. Este é o contexto maior onde suas novas criações estão integradas, sendo que figuram também neste contexto os seus ouvintes, reais ou imaginários.

Glauber traz o exemplo da música *Figura & Fundo*, a primeira música que compuseram juntos, já desde o primeiro encontro musical, naquele que seria o começo do Comtrasteduo, no ano 2000.

A Figura & Fundo praticamente inteira, e assim, muitas partes, porque às vezes, é, ele trouxe uma coisa, por exemplo, disso que ele trouxe eu componho alguma coisa, só que às vezes eu fico em casa tocando, estudando aquilo, de repente vem 'nossa, se a gente for por aqui agora'... (Glauber).

Podemos perceber que, além do período em que estão ensaiando e trabalhando juntos na composição musical, várias vezes na semana, cada um continua, em seus momentos particulares, o estudo do violão enquanto técnica e o estudo de suas próprias criações, de onde podem surgir novas ideias para o trabalho de composição. Para a música, é necessário um contínuo estudo, que é estudo e trabalho ao mesmo tempo, é experimentar muito e continuamente as notas musicais, as linhas e fraseados, as combinações harmônicas, as estruturas musicais das músicas criadas, que se tornam (re)criadas. Ostrower diz e concordamos: é “uma série de experimentações e de vivências onde tudo se mistura e se integra” (2008, p. 75). É formar, e este formar se dá sempre no (re)fazer. Como salienta Glauber, “...eu fico em casa

tocando, estudando aquilo, de repente vem ‘nossa, se a gente for por aqui agora’”. Ou seja, a ação de fazer, de tocar e de repetir muitas vezes, é uma ação que vai polindo e lapidando a música ou o trecho musical que está sendo construído. Nesse fazer, as ideias se constroem e se (re)combinam, e o sujeito visualiza novas e outras possibilidades para sua objetivação criadora, uma vez que experimenta e (re)inventa tanto o objeto da criação, quanto seu próprio processo – por isso, o processo de criação nunca é singular, um só, mas múltiplice, o que nos permite falar em processo(s) de criação. Junto a este fazer e experimentar contínuo está também o estudo contínuo do instrumento, como os dois músicos fazem: “...é impossível penetrar em uma obra de arte até o fim sendo inteiramente alheio à técnica de sua linguagem” (VYGOTSKI, 1999, p. 350). Quanto mais estudam, mais conhecem seu instrumento (violão) e mais possuem possibilidades e condições de tocar e de (re)criar o fazer musical. Para Vygotski (1999) o domínio da técnica é fundamental para o processo de criação.

Para Ostrower (2008), esse é o processo da elaboração que existe na criação. Ela cita o compositor Ludwig van Beethoven com um comentário que fez a respeito de suas sinfonias: “Tenho medo de iniciar essas grandes obras – uma vez dentro do trabalho, não há como fugir” (OSTROWER, 2008, p. 71). Neste fazer o sujeito está imerso como um todo, e emerge também outro sujeito a partir dali, pois é um fazer que envolve o processo de subjetivação-objetivação do sujeito e da obra.

Quando Glauber diz que de repente surge uma nova ideia, podemos perceber que essa “nova ideia” faz parte das opções que o próprio sujeito delinea e que se delinham com seu fazer, para a continuidade da criação. Elas se apresentam muitas vezes em termos de certo e errado:

...no caso das artes, o quanto custa decidir uma pincelada, a exata tonalidade de uma cor, o peso de uma palavra, uma nota certa, todo artista bem o sabe dentro de si (...). Como se dentro dele existisse uma bússola. Esta lhe diz: vá adiante, revise, ajunte, tire, acentue, diminua, interrompa! (OSTROWER, 2008, p. 71).

No entanto, essa bússola não é senão, sua relação com o objeto de criação, um sujeito que se constrói e se (re)cria no fazer, no criar, no elaborar, tornando-se outro de si mesmo, pois também executa o movimento exotópico (BAKHTIN, 2003), de aproximar-se e distanciar-se do objeto criado para efetivar seu trabalho. Trata-se de articular o excedente de visão, ou seja, o processo estético pressupõe um olhar de fora, “...um *eu* posicionado do lado de fora em relação ao outro para poder enformá-lo esteticamente” (FARACO, 2006, p. 23). Marcio e Glauber podem, ambos, ao mesmo tempo, além de se constituírem como o outro de si mesmos, também serem esse *eu* posicionado do lado de fora um do outro no processo de criação das músicas do Contrasteduo.

Segue Glauber:

Ai eu crio uma outra coisa, chego lá e ele [Marcio] fala ‘cara, mas a continuação era assim’, então, nós precisamos agora dar um jeito de unir isso. Nesse momento a gente recomeça a compor junto... (Glauber).

Tem pronto lá na frente, mas a gente precisa unir estas duas coisas. Então a gente tem que tentar criar essa ponte, nessa hora é claro que a gente compõe junto mesmo (Glauber).

Individualmente cada um acabou criando algo em outro momento, em casa, para a música que estavam compondo juntos, e quando se encontram, quando mostram um para o outro o seu trabalho, percebem que a sequência, ou a ideia de um ou outro precisa ser encaixada, ajustada, *ensamblada*– não é a toa que uma prática musical de conjunto é chamada em francês de em *ensemble*⁷⁹. A nova ideia trazida pelo outro integrante era um pouco diferente, era de outro modo, que não encaixava diretamente, o que requer que se recomece a compor em conjunto para resolver aquele ‘nó’. Este movimento é realizado para encontrar/construir uma saída, para construir uma *ponte* que

⁷⁹*Ensemble*: do francês ‘conjunto de constituintes’, ‘totalidade dos membros de um todo’, ‘conjunto, elementos que têm alguma propriedade comum que os interrelaciona’. Grupo estável de músicos que tocam juntos, pessoas que cantam em coro, etc. (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão eletrônica).

interligue os discursos musicais de um e de outro, onde essa própria *ponte* se configura como criação conjunta, um *ensemble*, do discurso musical do duo. Então, a música do duo é, a cada momento e continuamente, um ensambalar um tecido musical onde figuram dialogicamente os discursos de três: de um músico, do outro, ora separadamente, e do duo, dos dois músicos juntos, assim também como do objeto da criação, que pede, exige, fala, pois, muitas vezes:

A melodia de uma música aparece como *devendo ser tocada assim*, ou ao ouvirmos uma música, ela pode aparecer como *devendo ser necessariamente assim*. É como se a música trouxesse o seu fim, desde o começo, de forma “invisível”, pois é precisamente a sua finalidade que impõe um começo, uma sequência em toda composição musical. É como se ela cumprisse um “destino” que, ao escutá-la, eu pudesse realizá-lo, transformando-a num objeto coerente e repleto de sentido, eternizando o presente, transformando-o na síntese entre passado e futuro (MAHEIRIE, 2001, p. 40-41).

No concreto da composição, do momento de compor – um pouco do que vimos nos ensaios que observamos, e também no relatado nas entrevistas –, como lidam, como trabalham, como produzem? Que atitude têm? Marcio diz:

Mas é buscada essa coisa de... de passar, entende, de dar essa deixa um pro outro, a gente trabalha muito mais com a deixa, a gente não está esperando o compasso 28, eu estou esperando a deixa do Glauber, se ele não dá, vai perder ali, entende? (Marcio).

Como Marcio indica, eles trabalham também com a postura de “dar a deixa” um para o outro na criação musical. Aqui podemos perceber que está o vivo da ação, o vivo do momento, que é único e irrepetível, pois, “...*se ele não dá vai perder ali, entende?*”, (dando a entender que a deixa é da ordem do momento), pois, se não foi aproveitada, se não aconteceu,

escapa e se perde. “Dar a deixa” é uma expressão utilizada principalmente no teatro e indica que um ator acabou de falar e que o outro deve começar, por meio de um dito ou de um gesto, propositado ou não, pela indicação do outro, processo em que uma pessoa se vale de outrem para fazer ou dizer alguma coisa. Por isso, Marcio explica que não esperam tal compasso, ou seja, não trabalham com a estrutura musical como algo fixo, imutável, duro ou mecânico, mas com a deixa, com o acontecer da música (e da criação) enquanto é feita. Eles lidam com o fluir, com seu acontecer sensível, com sua *esthesis* que amalgama num milionésimo de segundo uma síntese entre percepção, escuta, cognição, imaginação, pensamento, emoção e sentimento na criação musical, para a criação musical. E o que mais surpreende, não apenas de/em uma pessoa, mas numa criação de dois, é que podem ter semelhanças, mas que também são diferentes, são dois históricos diferentes, e que administram e (re)criam músicas nesta situação.

No fato de dar a deixa, precisam fazer com que a situação musical seja ela mesma uma situação, ou seja, tenha seus elementos constituintes presentes tanto na criação de um quanto do outro, em ambos, de modo diversificado, mas conjunto. *Ensemble*, um todo conjunto onde os elementos musicais possuem uma propriedade comum que os interrelaciona, e onde eles recriam em meio a este mosaico todo, dando deixas. Para que um pegue o dizer ou o gesto musical do outro, deve existir um tecer dialógico entre os discursos de antes, do momento e do porvir musical. Dar a deixa é abrir espaço para respostas musicais, e respostas a estas respostas, réplicas e trélicas, é agir no ponto, para compor o todo musical, para compor uma música.

Aí o outro vai saber que é hora dele continuar a cena, está entendendo, tem os pontos que dão o sinal, se o ator não dá a deixa o outro fica esperando, e aí fica brincando com isso. Claro que a gente não tem a... a gente tem um discurso... Não trabalhamos com o improvisado na composição. Só ensaio. Então tem esse diálogo, esse passar a bola, esse dá a deixa já na composição (Marcio).

Possuem um discurso, ou vão tecendo um discurso musical, dialogando no ato, por meio de deixas, de dar as deixas,

musicalmente falando. Esta é um pouco a forma como eles produzem, como eles trabalham, como eles articulam sua produção musical no momento do fazer.

Então, vamos dizer, mesmo que eu esteja fazendo contraponto direto, melodia, melodia, melodia, o Glauber está fazendo acorde, de repente ele dobra lá e rouba, então aí abre vozes, entendeu? Ou eu estou segurando para ele fazer o solo, ele está segurando para eu fazer o solo, em alguns momentos acontece, que é mais na parte do Vento Sul [nome de uma música do duo], que tem uma base no violão, um, depois passa a bola, isso tem, mas é assim porque a música pediu aquilo. Chegou um momento que era para deixar pra cima, então, neste ponto tá, vai ter um solo meu e um solo teu, não é nenhum duelo, é simplesmente pra mostrar... (Marcio).

Aqui podemos ver a música acontecendo de forma dialógica em uma relação triádica, orquestrando vozes musicais numa relação de contínuo responder um ao outro e também a essas próprias vozes materializadas em timbres de violão. Fazendo uma modulação⁸⁰ não musical, mas de conceitos, podemos dizer que a mesma dinamicidade semiótica que existe nos discursos das vozes sociais existe também nos discursos de vozes musicais:

Para Bakhtin, importa menos a heteroglossia como tal e mais a dialogização das vozes sociais, isto é, o encontro sociocultural dessas vozes e a dinâmica que aí se estabelece: elas vão se apoiar mutuamente, se inter iluminar, se contrapor parcial ou totalmente, se diluir em outras, se parodiar, se arremedar, polemizar velada ou explicitamente e assim por diante (FARACO, 2006, p. 57).

⁸⁰ “Modulações” que, em termos musicais, significa “passagem de um tom para outro, numa mesma peça musical” (ALONSO PIMENTEL, 1988).

Um está tocando “*contraponto direto, melodia, melodia, melodia...*”, enquanto o outro está fazendo acordes, construção harmônica, logo este “*dobra e rouba, aí abre vozes*”, (des)dobra vozes, notas, abre espaço para dar sequência a uma melodia, a um solo, e novas possibilidades musicais emergem. Ora um *segura* para o outro fazer o solo, ou vice-versa, e esse solo passa de um violão para o outro com o movimento de ‘passar a bola’, advindo do ‘dar a deixa’. Logo depois dois solos, de um e de outro, e tudo isso também porque “*a música pediu aquilo*”, ou seja, retorna ou está sempre subjacente a questão de que a música toma vida, “*é meu* (nosso), mas *também do que está sendo criado*”. As vozes musicais, então, ora se apoiam mutuamente, ora se inter iluminam, ora se contrapõem parcial ou totalmente – contrastes, *Contrasteduo...* –, ora se diluem em outras e umas nas outras, ora se parodiam, se arremedam, polemizam, se conflituam e até criam um duelo sim, por que não?

Não existe, portanto, dicotomia ou estranheza entre os movimentos da dinamicidade semiótica das vozes sociais e da música: é a mesma situação, situação de vida e de existência de sujeitos, e de suas objetivações, sejam elas musicais ou não. Diz Bakhtin: “todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele” (BAKHTIN, 2006, p. 38).

Dessa forma, “...o discurso é diretamente vinculado à vida em si e não pode ser divorciado dela sem perder sua significação” (BAKHTIN, 1926, p. 4). O discurso não é especular, ele é uma situação: “ele não reflete uma situação extra-verbal do mesmo modo como um espelho reflete um objeto. Ao contrário, seja na vida, seja na arte, é ativo, é produtivo. Resolve uma situação, leva-a a uma conclusão avaliativa ou estende a ação para o futuro. O discurso não reflete uma situação; ele *é* uma situação” (CLARK e HOLQUIST, 1998, p. 225).

A música, sendo também um discurso entre vozes sonoro-musicais, é sempre signo em ação. Diz Sekeff, iluminada pelas vozes da semiótica de Peirce: “*a música é signo em ação*” (SEKEFF, 2002, p. 119). Um amálgama de signos musicais, verbais e não-verbais que se tecem dialogicamente em conjunto, e em contínuo movimento dinâmico, em ações as mais variadas, de acordo com os direcionamentos possíveis e impossíveis ao processo de criação em seus vários momentos. Sendo assim é

preciso considerar sempre sua natureza dialética e multifacetada, em ações vivas de composição e não em seqüências estáticas de passos da criação (ZANELLA e cols., 2000).

Além disso, esta compreensão está pautada na questão da mediação semiótica, a qual a música, como produção humana, não escapa. Bem pontua Faraco (2006) que as inúmeras relações sociais se materializam semioticamente, justamente porque “os sujeitos se constituem e vivem numa emaranhada rede de signos, e ocorrem sempre no interior das inúmeras esferas da atividade humana, desde as mais efêmeras do cotidiano até as culturalmente mais elaboradas” (ibid., p. 107).

Além disso, todo signo é sempre social e ideológico, construído dentro do contexto da realidade material e objetiva (BAKHTIN, 2006). E a música como signo em ação está dentro desta trama. Diz Bakhtin que “todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo, ou como outra coisa qualquer” (BAKHTIN, 2006, p. 33). A música, portanto, é formada por vozes sonoro-musicais sociais que encarnam e carregam valores sociais.

5.3 Criando este espaço de ação, trabalho, estudo e criação da música: a importância dos ensaios

Sloboda (2008), a respeito da performance musical, enfatiza que “a maioria dos músicos provavelmente passa a maior parte de seu tempo e esforço musicais em ensaios. A natureza e a quantidade de ensaios é possivelmente a grande determinante da habilidade de execução” (p. 117). No entanto, a respeito dessa temática, continua o autor, poucos trabalhos existem publicados na literatura da música, devido principalmente à falta de pesquisas.

Segundo Galvão (2006) “o tornar-se músico implica estudo individual deliberado de longo prazo e em exposição a variadas formas de experiência musical (ouvir música, tocar em grupo)” (p. 170). Para vários autores da área da música (performance, composição, educação musical) o estudo individual deliberado é considerado um dos fatores mais importantes na constituição de um músico. Não apenas o estudo que permite atingir uma boa e considerável performance, mas

estudo individual consistente que prolonga e mantém esta performance ao longo da vida (ERICSSON, TESCH-ROMER e KRAMPE, 1993; SLOBODA, DAVIDSON, HOWE e MOORE, 1996).

Sloboda (2008) cita uma pesquisa realizada por Gruson (1981), que é, segundo seu conhecimento, “...uma tentativa recente de examinar de maneira detalhada o comportamento dos músicos em ensaios” (SLOBODA, 2008, p. 118).

Gruson conclui que a principal influência no comportamento de ensaio tem que ser a experiência ganha através de ‘muitas horas praticando uma grande variedade de peças musicais’. Num cálculo muito cauteloso, ‘muitas’ deve significar, pelo menos, ‘milhares’ (SLOBODA, 2008, p. 120).

Os músicos do Comtrasteduo, ao falarem de sua experiência de ensaio, nos relatam alguns aspectos relevantes para compreendermos a importância dos ensaios na vida de um músico, e também em seu processo de criação. Nada diferente dessas ‘muitas’, ‘milhares’ de vezes, como indica a citação anterior, mas com um diferencial: esse fazer se dá na contextualização em que atuam, no dia-a-dia do músico, no seu cotidiano, sua prática musical cotidiana, um fazer inserido em sua vida, em seu contexto de trabalho, em que se forma o músico que ele quer ser, de acordo com as especificações e as demandas de seu trabalho, construídas também por ele. Glauber relata sobre os ensaios:

Porque é a única maneira que a coisa pode dar certo. Sei lá, a gente sabe ler e escrever, por exemplo, porque todo dia a gente, todo dia, todo dia, todo dia, então isso ficou automático, a gente lê e escreve fluentemente, porque isso é uma prática diária, tudo bem a gente pode ter uma pré..., uma, ou seja, a nossa psique pode estar até apta a receber esta linguagem, mas se não fosse o uso diário, tanto que se você quer aprender uma língua você sofre pra caramba, ou seja, é justamente para dar essa fluidez mesmo. E assim, é como um trabalho, todo o dia você não vai trabalhar? Então o Comtrasteduo é um trabalho, que todo dia está trabalhando (Glauber).

É com o ler e escrever diário que nos apropriamos desta linguagem, a partir do momento que a aprendemos. E são anos fazendo isto, ‘milhares’ de vezes... Assim também é para a música: ela é também uma linguagem, que precisa ter um uso diário, uma constante ação diária para que se torne fluida, para que o músico se aproprie dela com intensidade. E aí se precisa fazer disso um trabalho. Todo dia se trabalha na música, em ambos os sentidos, isto é, em repetir muitas (milhares) de vezes uma variedade de peças musicais, para delas se apropriar, e para que, a cada dia, continuamente, se trabalhe no projeto. Os músicos criam e (re)criam seu projeto musical, mas não o abandonam jamais.

Muitas pessoas acreditam ou falam que para a música é preciso ter dom, um talento inato. Este discurso, na maioria das vezes é usado como desculpa, no sentido de que ‘eu gostaria de aprender, eu gostaria de tocar algum instrumento musical, mas é um dom, e eu não o tenho’. Portanto, se configura como uma desculpa para não fazer, um fugir da responsabilidade e do esforço de trabalhar continuamente. Precisa haver disponibilidade do sujeito, decisão em querer aprender e construir suas capacidades musicais, precisa haver esforço, dedicação e sacrifício para construir o projeto e não abandoná-lo, por mais difícil que seja. Os resultados eficientes e de realização advêm de um contínuo trabalhar o próprio projeto, momento a momento.

Música é construção, precisa-se construir, ou, como se diz coloquialmente, é preciso ‘pôr a mão na massa e fazer’, não se pode fugir disso. O ensaio, então, é um espaço construído pelos músicos do Contrasteduo, um espaço de ação, trabalho, estudo e de criação da música, para se capacitar e se qualificar cada vez mais em seu projeto musical, naquilo que querem fazer e construir musicalmente, para eles mesmos se capacitarem e qualificarem também como sujeitos criadores, sujeitos criantes.

Para Marcio, em relação ao ensaio:

Tem o aspecto técnico, que tem que manter a técnica e estar aprimorando – tanto a técnica individual, de execução do instrumento, quanto a parte técnica de tocar junto. Tem o outro aspecto do decorar as músicas, não perder, não esquecer, porque a gente não as escreve, pode até gravá-las, mas daí é trabalhoso, porque é muita nota... E o outro é a composição, é o momento de compor. Agora, por exemplo, que

já terminou a fase de composição é só para a parte técnica e para não perder as músicas que é o segundo motivo, que é para não esquecer porque elas não estão escritas. Então, como tem muito detalhe, muita convenção, muitos detalhes mesmo, aí é ensaio (...). Já chegamos a ensaiar todos os dias da semana, de segunda a sexta, todas as manhãs, das 7:30h as 11:30h, para a gravação do primeiro CD. Eram quatro horas diárias assim. Inclusive nesta época até exercícios técnicos a gente fazia junto, foi pegando uma sincronia muito boa (Marcio).

Podemos perceber que Marcio elenca pontos essenciais do esforço de ensaiarem quase todos os dias, encarando essa prática como um trabalho, como diz Glauber. Os dois músicos construíram e estão construindo este espaço de ação, de estudo e de trabalho que são os ensaios, onde podem trabalhar e se dedicar à técnica individual de execução do violão, bem como à técnica de tocarem juntos suas composições, já que, como duo, sempre se apresentam juntos – e sabemos que manter a técnica de execução de um instrumento musical para um músico é um ponto muito importante. Como diz Sloboda (2008), “a maioria dos músicos provavelmente passa a maior parte de seu tempo e esforço musicais em ensaios” (p. 117), e o modo como esses ensaios são realizados, são feitos, assim como a sua quantidade também, são determinantes da habilidade da execução musical de um músico. Então, servem de modo especial para a atualização contínua da técnica.

Neste ponto Galvão (2006) destaca que “um máximo de quatro horas de estudo deliberado diário deve ser sustentado no longo prazo” (p. 170). Neste tempo de ensaio é importante realizar, segundo o autor, uma prática “clínica” das músicas, isto é, o estudo de pequenos trechos de uma obra maior, para verificar aspectos de afinação, execução de ritmo e notas separadamente, onde se toca devagar cada trecho para depois ir aumentando a velocidade.

Outro ponto, como destaca Marcio, é *‘decorar as músicas, para não perdê-las, não esquecê-las’*, já que não as escrevem de alguma forma, nem como partitura, e também não as registram por meio de audiogravação durante os momentos das composições e dos ensaios. Podemos perceber que quanto mais as tocam, as repetem, mais se apropriam delas no próprio fazer e

com o próprio recurso do fazer – na prática, na ação musical. Marcio diz que se fossem gravar e depois tirar de ouvido essas músicas seria um trabalho mais que dobrado, porque ‘...*é muita nota (...), tem muito detalhe...*’. Além desses aspectos existe também a questão de que o ensaio é um momento que têm juntos de trabalharem em suas composições, em suas criações, em suas objetivações musicais, pois, como observado nos ensaios, reservam sempre um bom tempo para o trabalho de composição, após o momento de repassarem todas as músicas que já têm prontas.

Observamos nos ensaios em que estivemos presentes durante os anos de 2007 e também de 2008 que, no momento de ensaiar, não é só o repetir uma determinada música inteira que conta como ensaio. Além disso, e algo de que sua prática não prescinde, dedicam-se a tocar trechos/partes menores das músicas onde se encontram os ditos ‘nós’, os locais de mais difícil execução, que precisam ser trabalhados com uma atenção maior e mais direcionada. Às vezes repetem várias e várias vezes esses mesmos trechos. Sloboda (2008) diz que “as passagens problemáticas precisam ser ‘quebradas em pequenas partes’” (p. 118), nos ensaios, para que os ensaios cumpram com suas funções. Complementa que esse quebrar em pequenas partes pode envolver o trabalho minucioso com repetição de uma nota específica, ou repetição de um compasso, ou determinados compassos, bem como a diminuição do andamento da peça que está sendo estudada/ensaiada e o trabalho que os músicos têm com o erro. Segundo o autor, o objetivo principal do ensaio é “construir unidades integradas de execução fluente de diversas notas” (ibid., p. 119). Para ele, de acordo com a pesquisa realizada, não importa muito a repetição de uma nota apenas, pois isso contradiz o objetivo do ensaio, bem como os erros, uma vez que eles tendem a reforçar padrões inadequados de execução. O importante, em ensaios, seria sempre “recomeçar e tocar bem devagar, evitando erros” (ibid.), e tocar também cada mão em separado.

De um modo geral, os teóricos da música concordam que por meio dos ensaios – muitos ensaios – o músico instrumentista pode experimentar um conhecimento pleno de uma peça musical, o que resulta em uma capacidade de começar a tocá-la em qualquer parte que for preciso, construindo em seu intelecto o conhecimento ‘do que vem a seguir, na música’,

independentemente do que os dedos estão fazendo/tocando. Há também o aspecto de que:

...o uso crescente da repetição de trechos indica uma consciência crescente da estrutura da música a ser aprendida, sendo que os trechos repetidos são isolados como unidades significativas. A quebra da música em unidades apropriadas passa a auxiliar a memorização e a construção da execução fluente (SLOBODA, 2008, p. 120).

Essa discussão sinaliza, mais uma vez, para a importância do conhecimento técnico para o músico instrumentista, para qualificar sua execução e sua prática musical, o que também irá resultar em possibilidades mais fluentes de tocar, melhorando diretamente a própria estética da música. Certamente é um aspecto que faz diferença também para a composição musical, pois o músico desenvolve e constrói habilidades técnicas específicas na execução de seu instrumento que enriquecem suas ações na composição, permitindo-lhe mais capacidade de ações no instrumento que toca e, assim, explorar outras possibilidades técnicas e musicais de um modo geral, uma vez que diversas dimensões da experiência musical devem ser atendidas simultaneamente no momento em que se está tocando.

Como exemplos, Sloboda (2008) destaca alguns aspectos técnicos da música presentes nas diversas dimensões da experiência musical com os quais o músico deve lidar muito bem e atender simultaneamente no momento em que está tocando, aspectos que observamos também presentes em maior ou menor intensidade na prática de ensaios do Comtrasteduo. Entre eles, podemos citar: a) o *vibrato* na execução de um instrumento de cordas; b) a independência das mãos; c) a sincronização na execução musical em conjunto; d) ter de acrescentar diferentes tipos de fraseados, caso seja preciso; e) a memorização, que ‘liberta’ o músico de ter que olhar a partitura e garante a disponibilidade de informações sobre aquilo que virá em seguida, além de facilitar codificar a música em termos de agrupamentos e de estruturas familiares, pois “às vezes a estrutura é ‘escondida’ fazendo com que uma execução adequada seja atingida somente

quando o padrão é descoberto” (SLOBODA, 2008, p. 123); f) escolher os dedilhados (digitações) apropriados, permitindo o *legato* onde for preciso na música, “que deixará a mão em posição tal que as notas seguintes estejam ao seu alcance” (p. 124), além do dedilhado, a posição dos dedos, da mão, que também está relacionada a experiências musicais passadas/anteriores; g) a capacidade de entender bem – ‘pegar’, como se costuma dizer, a estrutura maior ou ‘arquitetura’ de uma composição; h) o controle sobre a progressão da velocidade e sobre a dinâmica da música, pois “manter uma peça em tempo constante ou retornar ao tempo inicial após uma variação não é uma tarefa trivial” (ibid., p. 127) e i) fazer ajustes e controlar problemas referentes à altura, afinação e modulação do timbre que ocorrem em instrumentos de cordas, por exemplo, o violão. De um modo geral, uma boa execução no instrumento – e quanto mais ensaio mais se pode alcançá-la, ou seja, trabalha-se muito para que seja alcançada – seria caracterizada como um tocar sem falhas em todas estas habilidades ao mesmo tempo, e subordinando-as à estrutura geral da composição musical (SLOBODA, 2008).

Para que tudo isso aconteça, “a execução em nível de *expert* de uma determinada peça musical é o resultado da interação entre o conhecimento específico da mesma e o conhecimento geral adquirido no decorrer de uma vasta experiência musical” (SLOBODA, 2008, p. 122). Isto também podemos perceber em cada um dos ensaios observados, quando relacionamos este material às informações dos músicos durante as entrevistas realizadas, e principalmente ao que cada um deles contou a respeito do que viveu e experienciou musicalmente em sua história de vida.

Dessa forma, as atividades musicais desenvolvidas por um músico derivam e são construídas, conforme Sloboda (2008), a partir de um vasto estoque de conhecimentos musicais gerais, que o músico tem à sua disponibilidade de modo extenso e intenso. Mas isso somente se torna possível porque o músico construiu, vivenciou, se apropriou, enfim, tornou esse conhecimento experiência que, seja na execução, seja na criação, pode sempre reconstruir, a cada ocasião.

Pautados por estes movimentos, um movimento que se faz *leitmotiv*, ou seja, *motivo condutor* da ação musical, os músicos do Comtrasteduo, enquanto criam, enquanto trabalham em sua

criação, precisam ao mesmo tempo aprender esta música, a música que é criada por eles, e ensaiá-la, tendo em vista todos os elementos apresentados acima que integram o fazer musical e a execução musical. Portanto, esse é o amálgama, a síntese que se dá no fazer musical dos seus ensaios: criar-trabalhar-aprender-estudar-ensaiar-tocar.

Do material escrito a partir das observações, como notas de campo, para visualizar este amplo e complexo fazer, seleciono a transcrição que segue abaixo.

Marcio diz: “Que escala é esta aqui? É uma harmônica?” – Glauber confirma.

M.: “Será que este é o caminho?”

G.: “Não sei...”

M.: “É o melhor até agora...”.

Tocam de novo.

M.: “Tu gosta desta melodia?”

G.: “Ahã...”.

M.: “Ou tá fraca?”

G.: “Não. Eu achei que este lugar que tu começou ficou mais limpo...”

M.: “Aqui...”.

G.: “Não, você não começou no tempo”.

M.: “Eu errei”

G.: “Isso, mas ali”.

M.: “Sem aquela nota”.

(Aqui o “erro” deu o caminho que seria melhor).

M.: “Curti, curti, vai lá”.

Tocam de novo.

M.: “É nessa velocidade? Tá lento né?”

Glauber sugere para Marcio dobrar o tempo desta escala.

M.: “Era legal de fazer isto né?”. Marcio vai tentando esta aceleração, diz: - “Essa velocidade, não?”

G.: “É um pouquinho mais rápido que isto”

Marcio toca e diz “Ôpa!” (acho que encontrou alguma coisa ali ou conseguiu fazer).

M.: “Bah, mas falta dedo, cara...”.

G.: “Mas aí você estuda isso aí...”.

M.: “Vamos ver, vamos ver o que eu tenho de fazer para estudar”.

(É muito rápida a escala que ele tem que fazer).

M.: “Faz bem lento” (Marcio solicita a Glauber). “Quando você vê que eu vou conseguir você vai para o dó... Jesus...”.

“Eu já fui e já

passsei, ou eu estou fazendo muito rápido, ou eu tiro as notas para ir encaixando no tempo”. “Legal”.

G.: “Antes você recomeçava aqui, não direto, você já acrescentou mais notas”. “Esta nota, cara, hum, é esta nota aí...”

M.: “Mas este tempo, este tempo tá nojento, cara... (produz o som com a boca – uma onomatopeia), parece que está a cavalo...”

Conversam sobre os acordes em que vão cair: Am, C, C^{5aum81}, tocam mais um pouco.

Marcio faz sinal em silêncio de que não deu certo e aponta com o dedo como se brigasse com o violão, para a parte do braço do violão.

M.: “Não sei o que fazer, cara”.

G.: “É isso aí, só tem que acertar os tempos”.

M.: “Tem que criar uma melodia né cara...”. “Vai lá”.

Glauber ficou tocando, repetindo sua parte e Marcio ficou tentando encaixar a sua parte fazendo o som com a voz, sem tocar, o que imaginava que tinha que sair nesta música, nesta nova parte, que estão trabalhando/compondo. Ele precisa entrar no contratempo, no meio do compasso, com a escala que deve ser tocada bem rápido. Está começando a encaixar, a dar certo, é difícil.

M.: “Tem que dar um salto muito grande, pular daqui para aqui”. “Não, mas dá”. “É o x da questão” (*anotações do diário de campo*).

Deste fragmento do vivido destacamos alguns pontos de primordial importância, como um núcleo, como um ponto a partir do qual o fazer, nessa situação, emana ou para onde o fazer converge. São eles: “*Será que é este o caminho?...*”, “*tocam de novo*”, “*eu errei (e este erro deu o caminho que seria melhor)*”, “*estuda isso aí, cara*”, “*criar*”, “*é difícil... mas dá, é o x da questão*”. Aqui está a síntese criar-trabalhar-aprender-estudar-ensaiar-tocar, sem a qual o trabalho do Comtrasteduo não é capaz de existir. Poderíamos dizer que ele existe, assim como os seus sujeitos músicos existem, a partir deste amálgama de ações, saberes e produção musical.

⁸¹ Respectivamente, na sequência: Am = La menor, C = Dó maior, C^{5aum} = Dó maior com quinta aumentada.

6 ACONTECÊNCIAS SONORAS ENTRE MUITAS VOZES: Percursos musicais nas histórias de vida dos músicos

*“...cada um se define por aquilo que faz, pelo seu trabalho (...).
O que define o ser humano é sua ação no mundo”*
(FIORIN, 2006, p. 175).

Para Vygotski “toda atividade imaginativa tem sempre uma longa história atrás de si. O que chamamos criação não pode ser mais que um parto em consequência de uma longa gestação” (VYGOTSKI, 2003, p. 31). A história, construída dia a dia, a cada segundo e minuto dos acontecimentos que se passam diariamente, nas mais diferenciadas relações que o sujeito estabelece e com as mais variadas produções que objetiva, é o cenário para a construção de vidas, de percursos de vida e suas objetivações criadoras.

De acordo com Maheirie e cols. (2005):

...Toda atividade criadora se faz processo histórico-social, situada no tempo e no espaço, como obra social e coletiva que vai se individualizando à medida que se objetiva. O sujeito, uma vez que se faz produto e produtor do contexto social, objetiva sua subjetividade quando cria algo de novo, quando individualiza um produto, o qual foi gestado em caráter intersubjetivo. Sua história, sob esta ótica, é fundamental para a compreensão do seu processo de criação, pois nela se destaca seu contexto, suas relações e, fundamentalmente, os sentidos que foi vivenciando e elegendo para que se apropriasse de uma postura criativa (MAHEIRIE e cols., 2005, p. 193).

Os dois músicos sujeitos desta pesquisa em tempos diferentes, mas próximos, e em lugares e espaços diferentes, porém similares, viveram e experienciaram muitos acontecimentos, que levaram a construir o sujeito que foram e

são, bem como levaram à construção de seu conhecimento e fazer musical. Foram esses próprios acontecimentos que, de uma forma ou outra, direcionaram para o encontro, que posteriormente se deu, entre os dois, para, sempre no movimento responsável de escolha de cada sujeito, formar um duo de violões e edificar produções/objetivações musicais em conjunto. Esse movimento, tendo foco seja na constituição do sujeito, seja na produção musical em parceria, como estamos verificando nesta pesquisa, é um movimento dialógico.

De acordo com Axt⁸², a dialogia, em Bakhtin, é uma relação de caráter afirmativo, isto é, nela se encontram dois elementos: um e outro elemento. É uma interação que se dá no “entre” da relação, na simultaneidade entre os elementos, por isso a importância do “e” e não do “ou”. Da relação de tensão entre os dois instaura-se uma relação dialógica, onde será produzido um novo sentido. A dialogia, em Bakhtin, não trabalha com a negação, está baseada em Espinosa (ou seja, possui uma ‘inspiração’ espinosista): é potência e potência, um encontro de potências. Um novo sentido instaura-se num encontro de sentidos, entre duas afirmações, duas potências, e por isso também é polissêmico, no sentido de que carrega a história dos sentidos nos contextos. Este movimento todo pode estar em uma ideia, em uma palavra, em uma obra, e acrescentaríamos: em uma música.

Conforme Geraldi⁸³ (2006) na dialogia bakhtiniana o ‘ponto c’ não anula a existência de ‘a’ e ‘b’ (de onde provém), mas justamente é necessário ‘c’ para que ‘a’ e ‘b’ tenham sentido, assim como ‘a’ e ‘b’ enriquecem o sentido de ‘c’. Em Bakhtin, o dialógico é sempre abertura, cadeia infinita, reconquista.

Geraldi (2006) diz ainda que Bakhtin abre para um espaço em aberto, pois para ele não há só polos ‘a’ e ‘b’ que se unem em ‘c’. O mundo é uma porção de coisas, com milhares de cruzamentos, uma cadeia/corrente infinita de enunciados que se expandem para caminhos variados. É tal qual a imagem de uma estrutura de teia, de favo de mel, infinitos para qualquer lado.

⁸² Prof^ª Dr^ª Margarete Axt, informação verbal de aula, data: 29 de maio de 2007. Temática da aula: “Estética em Bakhtin – O Autor e o Herói”, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, mestrado e doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis, SC.

⁸³ Informação verbal de aula – disciplina já mencionada anteriormente em nota de rodapé.

Na perspectiva de Bakhtin ‘a’ e ‘b’ podem não chegar a consenso nenhum, e ainda assim há diálogo. Eu não analiso ‘c’ sem analisar ‘a’ e ‘b’, ‘a’ e ‘b’ continuam existindo e podem encontrar a sua ressurreição. Em um diálogo eu nunca saio igual, mas posso sair sem construir um consenso. Para Bakhtin o sujeito sempre sai do diálogo enriquecido (GERALDI, 2006, s/p.).

Tomando como *leitmotiv*, ou seja, como nosso motivo condutor a explicação acima, este tópico de análise segue com aspectos da processualidade histórica das atividades musicais dos músicos entrevistados, acerca do que estudaram de música em suas vidas, bem como de seus trabalhos musicais, e de suas referências musicais. Entendemos que nas miríades de acontecimentos vividos nessas histórias de relação com a música – onde muitas outras histórias se cruzam, e se determinam rizomas – está o material da experiência que reelaboram e recombina para criar hoje suas músicas, que é a base de conhecimento musical que possuem, onde se amalgama teoria e prática musical, ou seja, são vivências e experiências que formaram o sujeito musical criador/criante que são – sempre em um processo inacabado e constante de construção.

Além disso, “compreender o contexto em que o sujeito se insere, assim como sua história de vida e a história da atividade, é fundamental para a compreensão das significações de que se apropriou o sujeito e das necessidades que o movem a criar” (ZANELLA, 2000, p. 11). Portanto, damos espaço agora, no texto, para aspectos concernentes às histórias de relação com a música que cada um dos músicos entrevistados empreendeu em sua vida.

6.1 “A partir dali eu busquei ser músico”: temas e variações da história de Marcio

Marcio com a idade de quinze, dezesseis anos tocava guitarra. Tocava rock and roll, Black Sabbath, The Purple, Ramones, era punk rock, tudo o que fazia parte da época. Ele e mais alguns amigos tinham uma banda, chamava-se ‘Casa Verde’, em Concórdia-SC, cidade onde ele morava com sua família. A banda tinha um baixista, dois guitarristas,

o outro guitarrista também cantava, e um baterista. Diz ele que “*eram meio alucinados*”, tinham muito mais pose do que tocar propriamente dito, mas era uma identidade, acreditavam naquilo. Ele diz que não tocava muito bem, os outros músicos fluíam mais. Ele fazia aula de música, mas os outros não, era tudo muito ‘sozinho’ [autodidata] no musical.

Um determinado momento haveria um show importante na cidade, e ele estava querendo aprender mesmo [música]. Foi quando ouviu/conheceu a música *Mood for a day*, de Steve Howe, uma música estilo flamenco, não é flamenco, mas soa. Ele é guitarrista do Yes. É uma música solo dele de violão. Marcio ouviu-a quando estava tomando banho, ligou o rádio no banheiro, tinha uma fita k-7 de seu irmão, estava lá por acaso, ele ligou e foi tomar banho, quando ouviu aquela música e não acreditou na música, do que poderia ser feito no violão.

Para ele “*era um sonho tocar aquilo...*”, a partir dali – “*porque hoje em dia a informação é muito rápida, naquela época nossa, para ver um vídeo de uma banda que a gente ouvia nossa, era uma festa, se reunia todo mundo pra assistir quando alguém vinha de fora e trazia, então eu ouvi aquela música, nossa... eu comecei a tocar violão. Eu queria tocar violão, não queria mais guitarra*”.

Ele e sua banda tocaram nesse show, foi um show grande, tinha duas mil pessoas assistindo, foi a abertura de uma outra banda de lá, e aí depois ele imediatamente falou para seus companheiros de banda: ‘*ó tô saindo da banda, vou começar a tocar violão e tal*’. Começou a fazer aula de novo na mesma escola, pois no início havia desistido para fazer aula com o professor de seu irmão [na infância], mas agora faria aulas com outro professor. Segundo ele, o professor de música com o qual fazia aulas neste momento não tocava nada, mas gostava de música, e assim não necessariamente o conhecimento dele o ajudou, mas o bate-papo em aula, para abrir a cabeça, para estimular. Na visão de Marcio, este professor não tinha recursos/didática, mas tinha vontade de ensinar, então teve uma sintonia interessante entre os dois. Daí ele percebe que começou a evoluir, porque começou a ler partitura, e a partitura começou a musicalizá-lo. Uns três meses após ele já estava tocando músicas mais difíceis que o seu professor tocava.

Marcio estudou a *bourrée*⁸⁴ de John Sebastian Bach, e o livro de iniciação de Henrique Pinto⁸⁵, até a última peça, em três meses de aula, o

⁸⁴ Dança francesa semelhante à *gavotte*, exceto em sua breve arsis inicial. Foi popular na suíte barroca e em balés e óperas francesas, especialmente as de Lully (ISAACS e MARTIN, 1985, p. 52).

⁸⁵ Henrique Pinto, também aluno de Isaías Sávio, é reconhecidamente um dos mais importantes pedagogos do instrumento violão na atualidade. Além de desenvolver uma grande atividade como editor e revisor de obras para violão, Henrique é o responsável por uma geração dos melhores violonistas brasileiros. Entre estes estão:

que, segundo ele “*é insano passar para o aluno, eu que fui lá de metido e peguei. Eu vivia com o violão, estudava de manhã, trabalhava à tarde, eu chegava as seis e pouco em casa e ia até as dez tocando. Todo dia*”.

Segundo Marcio, neste momento histórico existia algo que ele não sente mais, que era uma coisa de descobrir, que se abria, porque lendo [partitura], ele começou a tocar o que estava escrito aí ficava bem mais fácil, porque não é algo que tinha que tirar de ouvido, e tinha um negócio de novidade, dava uma força, uma energia, talvez pelo contato direto. Hoje se passaram muitos anos, ele diz que se perde um pouco essa coisa de novidade, tocar fica muito natural, e na época não, daí ele via que era possível tocar, e diz que pensou, porque sempre foi de sonhar alto, que agora eu queria ir estudar no maior/melhor conservatório de música do país que era Tatuí, onde Glauber também estudou.

Marcio conta que foi lá e fez a prova. Começou a fazer aula, a ler partitura em outubro de 1992, quando tinha dezesseis anos. Em janeiro de 1993 foi fazer a prova, eram três meses de violão. Diz que não tinha preparo técnico e nem teórico para ir. Mas, fez a prova e acabou tocando, além da peça que tinha preparado tocou algumas coisas que gostava de inventar. Como não conseguia tirar de ouvido, e seu repertório de partitura também era mínimo, ele inventava muito, músicas, tinha uma necessidade de querer tocar... ficava inventando músicas, coisinhas, solinhos, melodias, e usando exatamente os recursos que usava para tocar o que estava escrito.

Havia para ele essa necessidade de aprender, e sem ter o recurso começou a inventar, porque queria tocar, tinha que mudar, não podia ficar tocando sempre a mesma coisa. Ficava inventando melodias, e acabou tocando isso também na prova, mas era algo iniciante, segundo ele. Aí o que aconteceu? Resultado: não foi aprovado, na prova do conservatório. Sua família entrou em contato para saber o porquê, o motivo. Eles explicaram que era devido à distância e porque Marcio era muito jovem, muita gente ia para lá nessa mesma idade, desistia e voltava para casa, outros passavam necessidades demais, mas conversando... Ele tinha dezessete anos recém feitos. No final das contas conseguiu ir, comenta ele que “*foi mais na conversa do que no mérito da prova, enfim...*”.

Mas ao morar na nova cidade, longe de casa, Marcio se alimentava muito mal, e tocava oito horas por dia, resultado: ficou com a saúde debilitada, mas valeu, porque foi nessa empolgação que tirou de ouvido aquela música que tinha ouvido tomando banho, conseguiu tirá-la inteira de ouvido. Sozinho, foi questão de honra, conta que não queria encostar na partitura dela. Tocava até de madrugada, só fazia isso.

Dessa forma, ficou em Tatuí apenas um mês, quando foi para Florianópolis e encontrou um novo professor de violão que lhe despertou para a parte técnica do violão. Então fez seis meses de aulas com este professor.

Com o conteúdo/aprendizado musical que teve com esse professor e um mês em Tatuí Marcio voltou [para Concórdia] e começou a dar aula no conservatório onde tinha começado a fazer aulas de violão aos nove anos de idade. Neste local Marcio trabalhou três anos dando aula de música.

Neste período ele se formou em violão erudito, estudando sozinho, fazia as provas somente, com uma banca que vinha de Erechim-RS, eram professores que podiam assinar os diplomas, reunia-se a banca e ele fazia as provas, estudava sozinho, pegava o repertório, criava o seu programa e apresentava. Segundo ele foi uma formação ao nível de cidade do interior.

Nesse meio tempo começou a tocar baixo na mesma banda, 'Casa Verde'. Os seus amigos haviam continuado, ficaram ali tocando, ele voltou e eles estavam lá e começou a tocar baixo na banda. Conta que neste momento ele já tinha outra percepção, ou seja, sua percepção *"se abriu, parece que tirou, destapou o ouvido, digamos assim"*. Conseguia acompanhar tudo, tirar as músicas de ouvido. Logo essa banda teve a ideia de ir para Florianópolis, para tocar mesmo, fizeram vestibular em universidades de lá, e ele já tinha bem claro que queria música mesmo, seguir música. *"Muito mais por gostar, sem mesmo acreditar muito na capacidade de me desenvolver musicalmente, mas por gostar, eu queria"*.

Foram para Florianópolis, mas a banda não aconteceu, foram fazer faculdade, se desentenderam logo na saída. Marcio ficou um ano trabalhando com seu irmão, morando com amigos, e fez aulas com o mesmo professor, de novo, mais uns dois meses. Era mais trabalho técnico do que trabalhar a percepção, estudar harmonia, estudar teoria musical, ele tinha a partitura, estudava, tentava fazer o melhor possível.

Ao longo de sua formação e aulas em Concórdia, a banda, a ida para Florianópolis, ele tinha um interesse em estudar a música flamenca, que partiu desse Steve Howe, dessa música [Mood for a day], conheceu também o trabalho de Paco de Lucia, foi a um show dele em Porto Alegre-RS, era o seu desejo tocar música flamenca. Então, para aprender flamenco teria de ir para Madrid, conforme entendia. *"Como é que eu vou sem dinheiro? Eu comecei a trabalhar e economizar dinheiro. Coloquei na cabeça que eu ia para Madrid aprender música flamenca"*.

Conseguiu ir para Madrid, chegou lá, a intenção era ficar morando lá. Foi com a mochila, alguns endereços, era de uma loja de guitarra (= violão, em espanhol). A situação estava muito difícil na Espanha na época, havia um desemprego muito alto, e ele ilegal, percebeu que não ia dar.

Fez algumas aulas de flamenco durante os dois meses que ficou em Madrid, conseguiu assistir um show de Paco de Lucia, fazia cinco anos que ele não tocava lá e foi tocar justamente na época em que Marcio estava ali, diz ele que foi ao local sem ter ingresso e conseguiu entrar porque apareceu uma pessoa que tinha desistido e ele comprou na hora. Em Madrid ele comprou muitos materiais de música flamenca.

Fez aulas com Roman Martin e Perico del Lunar Dos. Eles tocavam flamenco. Eram guitarristas espanhóis de acompanhamento, não eram solistas. Mas depois voltou para o Brasil.

Aí, segundo ele *“deu crise, pensei ‘a música não vai ser’, então eu vou fazer alguma coisa que use a música, aí eu descobri que existia uma coisa chamada musicoterapia, na verdade hoje eu vejo que eu estava querendo me ajudar e não ajudar os outros, mas enfim, fui fazer musicoterapia [a graduação] em Curitiba, no ano 2000”*.

Até o final do ano de 1998 decidiu, começou a estudar todos os dia de manhã, trabalhava, dava aulas, estudava de manhã, tocava de manhã, estudava teoria à tarde e dava aulas no final da tarde até a noite. Conseguiu alunos particulares, em casa. Com esse trabalho ele pagou as viagens para Curitiba para fazer a prova, inscrição e passou na prova/vestibular. Chegou a Curitiba em 2000. Trabalhou quatro meses em uma serigrafia e depois começou a dar aulas de música em uma escola particular.

Quando foi para Curitiba para começar o curso de musicoterapia ele conta que tinha desistido de tocar violão. *“Eu falei ‘não vou tocar mais violão’. Pensei ‘eu vou vender esse meu violão’, que era um violão flamenco que eu tinha trazido da Espanha, e ‘vou vender todos os meus discos de flamenco e vou comprar um violoncelo. Começar do zero. Vou ver se agora eu aprendo’”*. Marcio diz que gosta do som do violoncelo, o considera uns dos instrumentos de corda, de arco, dos mais bonitos.

Marcio diz que sempre gostou muito do *Rush, Yes, The Purple, Black Sabbath, Jethro Tull*, bandas que gosta até hoje. Depois *Steve Howe*, do *Yes*, que é um ponto de mudança, passou a tirar as músicas dele de ouvido, quando as conheceu. Também *Bach*, qualquer *Bach*, em qualquer instrumento, gosta de Concerto em Ré Maior para violoncelo, e *“Paco de Lucia até hoje, porque é o cara mais explosivo musicalmente que eu conheci. Não se mantém isso por muito tempo, essa explosão, ele evoluiu musicalmente, transcendeu essa parte da técnica, ele não precisa mais tocar um milhão de notas pra...”*.

Marcio diz que Paco de Lucia fez com o flamenco o que o Piazzola fez com o tango, misturou com o jazz, revolucionou. Teve alguns shows de músicos que ele assistiu que marcaram muito, Ezequiel Piazz, de Curitiba, o Nana Vasconcelos, recentemente o Egberto Gismonti, Paco de Lucia. No entanto, além de ensaiar muito e dar muitas aulas de violão, guitarra e baixo, Marcio ouve música o dia inteiro,

então, quase não ouve música de uma forma cotidiana como todas as pessoas fazem.

Marcio assistiu um show do Egberto Gismonti, segundo ele, *“tem músicos que você vai assistir o show e você sai do lugar, ele tocou piano, me deu uma sensação muito boa, eu fui para casa tocar violão. Eu tive vontade, você vê que é possível tocar, você não precisa ser o melhor do mundo, você pode buscar a música e ali ela vai ser a tua melhor música do mundo”*. O Piaç é um músico daqui de Curitiba que lhe toca também, toda vez que ele o escuta ele vai para casa com vontade de tocar. *Paco de Lucia* é outro que o motiva assim. *“Eu fico com a impressão daquela coisa, eu guardo a sensação que a música me causou e vou buscar aquilo no violão. Sentir aquilo, se eu sentir aquilo, beleza, eu aprendi com esse músico. É bom, enfim”*.

E tem outra coisa, também começou a ouvir mais o Borghettinho (Renato Borghetti), isto o influenciou até na maneira de estar gostando mais de algumas músicas em que ele e Glauber estão trabalhando ritmos da música gaúcha. *“Isto faz estudar mais ritmos, mais coisas para colocar na própria música”*.

Na infância Marcio conta que escutava música gaúcha, música sertaneja, lembro de uma música, é ABBA, Chiquitita. Outra que lembra, não sabe de quem é, falava do beija-flor, e outra que falava do Fuscão Preto. Na escola sempre gostou de estar no palco, declamar poesia, fazer teatro, não sabia tocar, e nem tinha a ideia de tocar. Seu irmão tinha uma banda e ele era pequeno e queria ter uma banda também, então ficava com os seus amigos montando banda, ninguém tocava nada, mas a banda tinha nome.

Começou a fazer aulas de violão, devia ter uns oito, nove anos, em Concórdia-SC, em uma escola particular de música. Depois mudou para fazer aulas com o professor que dava aulas para seu irmão, ele aprendia baixo. Marcio diz que não estudava muito. Conta que começou porque sua mãe queria que ele tocasse, então foi incentivado por ela, só que não pegava no violão em casa, só na aula, então era muito puxão de orelha do professor, não ia pra frente porque não pegava no instrumento. Ele diz que começava, parava, desistia, e voltava, mas o voltar era sempre por vontade sua, própria. Além de o professor perder a paciência, não soube na época, mas seu professor chegou a falar para o seu irmão dizer-lhe para que ele fizesse outra coisa, ir jogar basquete ou andar de skate, que música não era... *“Aí eu fui carregando a ideia de que eu não levava jeito para a coisa”*.

Mas aos quinze anos ele recomeçou.

Então, nunca se desligou da música. Antes eu não vivia da música, diz ele, talvez isso fez com que ele não continuasse quando pequeno. Marcio não coloca a responsabilidade em ninguém, mas acredita, por exemplo, hoje quando está dando aulas, ele busca em seus alunos que eles possam ter isso, a vontade própria de tocar, *“tem o dedo*

do professor que ajuda, mas eu não tinha vontade de, eu não vivenciava a música. Porém, eu sempre tive aquela ideia de estar no palco, e vários motivos também, você vê os amigos tocando, o cara tocando você acha bonito aquilo, aí tinha a ideia de fazer uma banda de rock, então reacende, reanima, porque o rock é eufórico, e é um grupo, é um grupo que vivia aquilo, então vivia vinte e quatro horas por dia aquela coisa, eu era músico, um grande músico, mas não fazia nada no instrumento. Eu pensava ser, eu queria ser”.

Para Marcio a relação com a música é algo que ele foi construindo. *“Mas aquele momento, é engraçado, eu lembro até hoje, eu estava tomando banho, não estava com violão, estavam tocando várias músicas e no meio da gravação apareceu aquela [Mood for a Day], nossa, chacoalhou assim. Não sei como pode, não sei explicar isso. A partir dali eu busquei ser músico, daí eu vi que tinha ainda muita estrada pra... construir, muita, ainda vejo, quanto mais eu caminho, mais eu vejo, mais eu enxergo a estrada que tem pela frente”.*

6.2 “...Cheguei lá e falei que eu ‘queria aprender os tons’”: vida e música na história de Glauber

Glauber lembra que escutava muita música na infância, tinha alguns discos em casa, uma vitrola e discos do *Roberto Carlos*, do *Balão Mágico*, que escutava mais. Escutava esses discos e decorava todas as letras, gostava de cantar essas músicas.

Seu pai gostava de andar de carro, colocava suas irmãs e ele no carro, atrás, a sua mãe também ia, e andavam pela cidade escutando o toca fitas. Ele lembra que nestes passeios sempre era *Elvis Presley*, *Roberto Carlos* e *Jovem Guarda*, lembra que tinha um porta luvas cheio de fitas, lembra das melodias. Ele cantava, em função de escutar muita música em casa, cantava muito.

Na infância Glauber também tocou na escola. Na sua escola tinha aula de música, ele fazia coral, e na educação física participava de um grupo rítmico, com alteres de madeira bem levinhos, era um grupo em que faziam coreografias. Tocavam os alteres um no outro, e fazia aquele barulho *tec tec tec...* Acompanhavam a música tocando, tinha uma coreografia debaixo da perna, em cima da cabeça, e tal... e fazia o ritmo coreografado.

Glauber participava também do coral, lembra que cantavam duas músicas basicamente: *Hino Nacional*, e *Caçador de mim*, *...eu caçador de mim* [canta]. Tinha também a fanfara, na escola, ele tocava na fanfara, seu instrumento era caixa de guerra. Mas também tocou corneta, aquelas cornetas que só tiravam três sons, tocou surdo e piston. Lembra que nesta época foi sua primeira experiência – frustrada – de professor de música, porque era o único que conseguia tirar as três notas

da corneta, que era *tara-ta-ta* [canta], era uma tríade [canta com intervalos melódicos], tinha esses toques, e não existe uma técnica é só embocadura e força. O professor queria que ele ensinasse as outras crianças a fazerem. O professor lhe chamou um dia lá, reuniu todos os alunos e fez Glauber ensinar. Glauber conta que *“simplesmente eu não sabia ensiná-los. Todo mundo tirou sarro de mim, foi bem frustrante essa cena. Eu não sabia explicar como é que eu fazia aquilo”*.

Também lembra que escutava um grupo chamado *Menudos*. Tinha amizade com um vizinho que gostava muito de música sertaneja, então começou a escutar música sertaneja, a partir da relação com esse amigo. Lembra que seu pai lhe deu um aparelho de som, um toca fitas que tinha um microfone embutido, e ele ficava gravando sua voz, cantando. Também lembra que tinha uma entrada e ele descobriu que se comprasse um cabo conseguiria passar do vinil para fita. Aí começou a passar tudo, de vinil para fita, e começou a fazer uma coleção de fitas k-7 de música. Ficava fazendo uma coletânea e escutando essas fitas.

Depois ele e seus amigos começaram com uma atividade de fazer circo. Nesse circo tinha palhaço, mágica e essa coisa também de cantar e dançar. Começou a praticar, ele e seus amigos, começou a cantar música sertaneja. Seu vizinho e ele começaram a cantar juntos até que um dia alguém viu e falou *‘nossa que bonitinho’*, eram muito novinhos, *‘vamos levar vocês para tocar numa apresentação, num festival’*.

Glauber diz que lembra das músicas, sabe-as decor até hoje, cantavam *“Chico Mineiro”*, *“O maestro e o sabiá”*, foram estas duas músicas que cantaram na primeira apresentação. Depois *“O menino da Porteira”*, e outras. Foram cantar num festival que havia na minha cidade. *“Todo mundo gostou, éramos criança e era bonitinho, e passamos a ir todo domingo de manhã cantar no festival”*.

Glauber conta que não era um festival propriamente dito, era um espaço, um clube que sempre trazia pessoas, então iam lá e faziam no final, faziam no meio, como uma atração. Nestes festivais havia pessoas que acompanhavam, as violas, os músicos. *“Lembro um dia que um cara [um músico] chegou para mim e falou ‘que música que é?’ Aí nós falamos ‘é tal música’. O cara falou ‘que tom que é?’. Eu pensei ‘meu deus, eu não sei dizer isso’, eu não sabia o que responder, para mim esta parte lógica da música até então não tinha sido experienciada, eu só tinha vivenciado”*.

Para Glauber *“aquela pergunta dele me ‘derrubou’. Porque eu não tinha noção do que ele estava falando. Eu não sabia o que dizer para ele, ele ia tocar, ia nos acompanhar, ele acompanhava as pessoas que iam cantar. A partir daquele momento eu sabia que existia um tom... para as músicas”*.

Ele não sabia que existia essa parte, para ele a música era somente vivência. *“Ai ele pergunta ‘qual o tom da música?’ Não sabíamos responder. Eu cheguei em casa e falei para o meu pai que eu*

queria aprender violão”. Então ele e seu amigo foram até a casa de um professor, na época ele estava se formando em composição e regência, num conservatório que depois Glauber estudou, na juventude. Chegou lá e falou que *‘queria aprender os tons’*. Começou a fazer aula com ele. Ele era um regente, começou a aprender na partitura, teoria, começou a entender a teoria musical mesmo, a estudar leitura, partitura, leitura rítmica, começou a aprender escala diatônica maior, a questão das tonalidades, dos intervalos, das tríades. E violão: tocava as peças e interpretava, aquela coisa de ler partitura e interpretar e tinha a parte teórica. Só que sempre essa dicotomia, tudo separado.

Ele interpretava as peças e aprendia teoria, não conseguia unir as coisas, não sabia como é que isso estava na partitura. Mas, começou a aprender, montar acordes, se interessou por esse processo de montar acordes e começou a comprar umas revistinhas, foi ali que começou a tocar violão popular. Até então não tinha aprendido, entrou para aprender a tocar música sertaneja. Lembra que quando tocava música sertaneja escutava muito os violeiros falarem *‘primeira de dó, segunda, terceira, preparação’*. Então, cantando sabia toda essa movimentação das/as funções harmônicas, *“por exemplo, os passarinhos enfeitam [canta] – vai para a dominante, os jardins e as florestas – vai pra tônica, acabava na tônica, e eles chamavam primeira, segunda de dó, na na na na na na na na [canta], na na na na na na na, qualquer tipo de canção [canta] – vai para a subdominante, ou seja, essa movimentação eu já percebia”*.

Glauber conta que escutava os músicos falando *ré, dó, sol...* sempre os escutava falando *“primeira de dó, segunda de dó, terceira de dó...”* e com o tempo foi vivenciando isto, todo o domingo e acabou aprendendo, sem tocar o instrumento, sabia quando era a primeira, quando era a segunda, através do seu cantar imaginava, conseguia saber onde mudava essa função, ouvindo, porque era muito óbvio. *“É óbvio, você escuta uma melodia e sabe quando se aproxima, quando dá aquela escapada, que vai para a terça, hoje eu conheço os termos subdominante, dominante, tônica. De tanto vivenciar isto acabou ficando óbvio para mim”*.

Então quando começou a aprender os acordes, começou, no canto, a acompanhar-se cantando, isto é, tocava e cantava. E sempre procurando, sabia, então, que em dó eu ia usar o dó, o sol e o fá e essa preparação era o dó com sétima que preparava para a subdominante, para o fá.

Tinha agora uns onze anos de idade. Começou a estudar e a fazer toda a parte do violão erudito, trabalhava com o Isaías Sávio⁸⁶, que são

⁸⁶Isaías Sávio (Montevideu, 1900 – São Paulo, 1977): foi um concertista e pedagogo uruguaio radicado em São Paulo, a partir de 1931. Estudou piano na infância, durante 4 anos e, a seguir, optou pelo violão clássico. Foi aluno de Conrado Koch, deu

vários livros, uma coleção. Depois parou de fazer aulas com seu primeiro professor e foi em busca de outra professora que tinha em sua cidade, ela era pianista, ela não dava aulas de violão. Mas ela falou *‘você lê partitura eu posso ir te ajudando a ler estas peças’*. Então ele ia à aula ela tocava no piano, as peças do violão e ele também tocava no violão. E foi seguindo. Ela começou a pegar alunos de violão, vários alunos de violão, e começaram a fazer audições, e até ali ele finalizou os livros, estudando livros do Isaías Sávio, estudou o livro do Othon, a coleção Mascarenhas, tocou todas as peças.

Nessa época, como ele já estava trabalhando com a música popular, montou uma banda com uns amigos e como tocavam na fanfarra, os instrumentos que eram jogados de canto porque estavam muito velhos, pediam para o professor e pegavam para eles. Conta que foram até a um ferreiro, soldaram os ferros e montaram uma bateria. O bumbo era um requeijão, os tom tons eram os surdos enormes que se toca girando uma baqueta que tem uma cordinha, e com ele fizeram o bumbo da bateria. Não tinha prato: um dia andando na rua viram um lixo, e a tampa do lixo virou um prato de bateria. Pediram a tampa para a dona da casa. Limparam, esfregaram. Voltaram ao ferreiro e fizeram um tripé para esse prato, tudo era ferro de construção. E tocavam com estes instrumentos quando começaram a banda, começaram a ensaiar.

Glauber diz que a banda era formada por ele e mais dois amigos, um deles fazia a parte do baixo num violão. Pegavam as músicas de revistinhas. Mas lembra que quando fazia aulas com seu professor [primeiro professor], às vezes chegava na casa dele e ele estava tirando música de ouvido, e ele ficava prestando atenção no que seu professor fazia. *“E era muito maluco, porque ele pegava uma vitrola e colocava na rotação mais rápida possível, ele falava que ele conseguia escutar as progressões harmônicas mais rápido quando estava acelerado. Ele acelerava e ficava tirando a música e transcrevendo. Eu ficava ali vendo e observando e tocava as músicas que ele tirava depois. Tirava a harmonia, a melodia também. Quando começamos a banda, as músicas que a gente não achava em revistinha a gente ficava tentando tirar também, ligava lá e ficava horas e horas para tirar um ou dois acordes. A primeira música que nós tiramos foi aquela I can’t get now, satisfaction... [canta], do Rolling Stones”*.

Começaram a ensaiar e ele lembra um dia que seu pai lhe deu uma guitarra, o outro rapaz ganhou um contrabaixo e a banda começou a

concertos por toda a América do Sul, e em São Paulo assumiu a cátedra de violão clássico no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Foi também um notável compositor, com muitas peças inspiradas no folclore brasileiro. Foi professor de muitos músicos do violão clássico brasileiro: o compositor Jônatas Batista Neto, os concertistas Antonio Carlos Barbosa Lima e Maria Livia São Marcos, e ainda o pedagogo Henrique Pinto (ISAACS e MARTIN, 1985).

criar corpo, criar corpo e foi... Começou juntar repertório, um dia fizeram um teste com alguns amigos para ver quem cantava e encontraram um amigo que cantava. Então ficou um quarteto, entrou mais um guitarrista, era um japonês, que segundo Glauber “já era ‘o cara’”, porque ele conhecia tudo, ele já tocava, ele era mais velho. E quando Glauber tinha treze anos de idade foi que fizeram o primeiro show, foram tocar num aniversário da prima do baterista, em outra cidade. Nessa festa tinha algumas pessoas que estavam organizando uma festa que ia ser no clube da cidade, e chamaram eles para tocar neste clube. Foram tocar, tinha muita gente, estava muito lotado, mais de mil pessoas, foi em junho de 1986 ou 1987, Glauber tinha quatorze anos. Estava calor, e nisso uma menina desmaiou, as pessoas dançando, aí falaram que a festa iria continuar no coreto da praça, levaram todo o equipamento para o coreto, ligaram e começaram a tocar.

Criaram certa confiança, toda festa de amigo que tinha eles iam tocar. Começou a entrar gente na banda, entrou outro amigo, a banda se chamava *Complexo*⁸⁷. Nisso surge outra banda na cidade, *Blackout*, e começaram a brigar por espaço, começou a dar uma rixa, um falava mal do outro. Teve até uma briga entre os membros das duas bandas, em uma boate onde tocaram certa vez. Diz que hoje são todos amigos. O repertório era basicamente *Legião Urbana*, *Ultraje a Rigor*, *RPM*, *Capital Inicial*, rock brasileiro dos anos oitenta. Não tinha nada internacional, mas a outra banda, *Blackout*, tinha. Eles tocavam aquela música *Boys dont’ cry, boys don’t cry* [canta], eles eram uma banda mais *undergrown*, eles tocavam *Replicantes*, tocavam *Inocentes*, e eles sempre ali *Ultraje a Rigor*, rock and roll.

A banda de Glauber, antes de se chamar *Complexo* se chamava *Garagem* porque ensaiavam em uma garagem. Entrou e saiu muita gente dela, faziam testes. Ele diz que em sua cidade começou essa coisa de bandas porque tinha uma banda grande ali, vinham muitos músicos de fora tocar. E eles iam aos ensaios para ficar assistindo. Um dia veio outra banda, e sempre que essa banda chegava, eles iam lá e ficavam esperando o caminhão chegar, ajudavam a descarregar, ajudavam a montar, ficavam lá o dia inteiro.

Nisso chegou um guitarrista, foi montado tudo, “*ligou a guitarra dele com aquela pedaleira que eu nunca tinha visto e começou a tocar aquela música do Sting, do The Police, Every breath you take, tun tan*

⁸⁷“A banda era chamada de *Complexo* porque cada um tinha um complexo: o baterista, os homens da família dele eram todos carecas, então muito cedo assim ele já tinha uma testa muito enorme, ele jogava o cabelo pra frente, então dizíamos que ele era complexado. O baixista era muito peludo, ele tinha vergonha, não gostava de tirar a camisa. E eu era muito baixinho e diziam que eu era orelhudo. O menino que cantava tinha uma boca enorme... Então, desenhamos um mascote da banda que tinha todos os complexos” (Glauber – explicação sobre o nome da banda).

tan tun ta ... every ... [canta], começou a fazer aquele solo, tem uma introdução de guitarra, ele começou a fazer sozinho naquelas caixas enormes com aqueles efeitos, coisa mais linda, eu cheguei para ele e falei 'meu, você vai ter que me ensinar a fazer isto', aí ele falou 'cara em moro em Bauru, se você quiser eu posso te dar aula'". Ele era professor, e Glauber começou a ir para Bauru toda semana fazer aulas com ele, fiz aulas muito tempo, fazia duas aulas por semana, tanto de violão quanto de guitarra.

Depois essa banda '*Complexo*' acabou e montaram outra banda que se chamava '*Café com Funk*'. Nessa época ele tinha uns quinze, dezesseis anos. Mas ainda antes de formar o '*Café com Funk*' ele tocou numa outra banda que chamava '*Andara*' (em tupi-guarani significa 'prontos para dançar'), logo que acabou a '*Complexo*'. Tocavam em jantares do Rotary Club e do Interact, que eram jovens do Rotary. A '*Andara*' era uma coisa mais assim para jantares, foi aí que ele entrei em contato com Tom Jobim, Música Popular Brasileira, Djavan, era só instrumental.

Tinha um tecladista que fazia tudo no teclado e os demais músicos acompanhavam. De repente o baterista começou a cantar, ele tinha uma voz bem grave, e eles começaram a fazer alguns eventos do Rotary, começaram a viajar para fazer quando tinha uma convenção em algum hotel, etc. Nisso essa banda conheceu uma dupla sertaneja, que eles tinham acabado de gravar um remix, um CD de sertanejo, eles só tocavam músicas do *Chitãozinho e Xororó*, e ficaram conhecidos como *Chitãozinho e Xororó cover*. Eles começaram a fechar muito show, então a banda *Andara* começou a acompanhá-los, e começaram a viajar para tudo quanto é canto, outros estados, Minas Gerais, acompanhando estes dois meninos, eles eram gêmeos, eram bonitos e cantavam super bem. Começaram a ganhar muito dinheiro, porque tocavam sempre dois shows por semana, Glauber diz que nesta época comprou guitarra boa, e equipamentos de som, investiu o dinheiro que ganhou tocando com esta banda.

Depois, seu professor lhe indicou, e ele começou a tocar com uns caras bem mais velhos que ele. Tocou com um baterista que já tinha sido baterista do *Caubi Peixoto*, tinha feito toda a turnê do *Caubi* pela Europa. Só que esse cara era alcoólatra, tinha problema com bebida. E num primeiro show que eles marcaram em uma boate super badalada de Bauru ele não apareceu. De repente chegou um aluno dele falando '*eu vim aí porque o meu professor não pode vir mandou eu fazer no lugar dele*'. Começaram a fazer. Logo chegou o baterista e o cantor da banda se desentendeu com ele, e o cantor foi embora. Aí sobrou para Glauber cantar, diz que cantou a noite inteira, pois sabia o repertório.

Depois, em Duartina, ele falou para uns amigos seus que estavam tocando, tinham montado uma banda, que ele conhecia um saxofonista e que poderiam montar uma banda para tocar música brasileira, *Djvan*,

música *funkiada*. Começaram a pensar em montar essa banda, ele chamou o saxofonista. Na noite antes do saxofonista vir eles nem dormiram direito. Ele chegou de manhã, começaram a pensar nas músicas e montar o repertório, aí montaram o *'Café com Funk'*. *"Esse grupo é com certeza, de todas as bandas que eu toquei foi a melhor, porque ele só fazia música brasileira e tinha metal, começamos a fazer todas as casas de som, as casas de show de Bauru, Ribeirão Preto, Agudos, todas as regiões. Fechávamos durante meses, todos os finais de semana estavam fechados. E começamos a tocar, tocar, tocar... era um saxofonista, um baixista, um baterista, o cantor e eu. Tocávamos Jorge Ben Jor, Djavan, tudo que é dançante, por isso se chamava 'Café com Funk', Tim Maia, Ed Motta, só essas coisas mais dançantes. Começamos a tocar muito, tocar na noite e essa banda durou muito tempo, alguns anos"*, diz Glauber.

Durante este tempo ele conta que sempre trabalhou com outras coisas também, trabalhou em uma floricultura, em uma loja de produtos de veterinária, foi *Office* de um escritório de contabilidade, trabalhou na vidraçaria com seu pai, na malharia com sua mãe, dava aulas de música, e trabalhou também com fotografia. Estudava, trabalhava e tocava.

Conta que teve uma coisa bem significativa da época do *'Café com Funk'*. Foram fazer uma vez uma festa que chamava Festa do Refrigerante, na sua cidade. Sempre acontecia nuns clubes, mas naquele ano a prefeitura quis fazer no coreto da praça, em frente à igreja. O coreto é em formato de barco, e em volta tem água, fica bem no centro. Então falaram entre si *'vamos tocar em cima dessa barca'*. Montaram todo o equipamento, os equipamentos maiores eram sempre alugados, e tocaram. No dia desta festa um integrante da banda falou *'dá pra gente fazer o carnaval aqui. Vamos fazer?'* Vamos. Passaram meses só ensaiando música de carnaval, axé, pagode, marchinhas de carnaval. Venderam o projeto para a prefeitura, a prefeitura gostou e bancou a banda.

"Foi o maior sucesso, tanto que deste ano até hoje continua existindo. Foi crescendo e lá na região esta festa é muito famosa. Chega a ter cinco mil pessoas em volta, hoje, desta praça. Na época se chamava barca elétrica, porque a gente não tinha um trio elétrico então começamos a chamar barca elétrica. Fizemos vários anos este carnaval", narra Glauber.

Depois o seu professor falou para ele tocar em Bauru. E ele decidiu ir. Foi para uma banda que era uma banda de baile, quinze músicos, quando viu tudo aquilo falou *'é aqui mesmo que eu vou'*. Falou para os seus amigos do *'Café com Funk'* que eu estava saindo, foi terrível, diz ele. Ele diz que o seu amigo que era o 'líder' da banda ficou muito bravo com ele, mas ele foi. Foi para Bauru, começou a ensaiar com essa banda, e tocou quatro anos com eles até vir para Curitiba.

“Esta banda se chamava ‘Alta Classe Banda Show’. Ali foi, praticamente, a minha escola mesmo. Eram cinco horas de baile. Eu devia ter uns vinte anos naquela época. Eu ia para Bauru, ficava ensaiando, tinha ensaio pelo menos umas duas ou três vezes por semana, aí eu comecei a tocar nesta banda e comecei a trabalhar com o meu pai na vidraçaria. E também dava aulas particulares de violão e guitarra, tinha muitos alunos, em torno de 30 alunos, adolescentes. Eu comecei a ganhar dinheiro. Organizei todos os alunos em dois dias, fui morar em Bauru, e vinha para Duartina dois dias, dava as aulas e voltava para Bauru”. Nisso ele diz que começou a tocar não só na banda, começou a tocar em vários grupos, chegou a tocar em seis grupos musicais ao mesmo tempo em Bauru. Cada grupo fazia um estilo, um falava assim ‘cara eu preciso de um guitarrista’, então ele ia lá tocar, outro ‘estou precisando de...’, e ele começou a tocar com todo mundo, tocava de terça a sábado todos os dias, era o dia inteiro ensaio, aula, ensaio e tocar, aula, ensaio e tocar, isso foi durante anos. Aí foi só música mesmo.

Foi ali que ele aprendeu mesmo, ele conta. Porque banda de baile o músico toca cinco horas por noite e toca de tudo, de tudo que se possa imaginar. Ele conta que desenvolveu principalmente o ouvido, que estudava muita teoria musical, e nessa banda realmente podia aplicá-la, porque a banda era assim ela tocava mambo, *tcha tcha tcha*, jazz, samba, tocava todas essas coisas que se faz em um baile, e tinha a parte comercial que chamavam, a qual ele ficou encarregado de fazer todos os arranjos, que era axé, pagode, *rock and roll*, etc., músicas da moda. Ele que fazia todos os arranjos, tinha que escrever para o sax, para o pistão, escrevia todos os solos para eles, tinha que tirar de ouvido a harmonia, começou a fazer toda a aplicação e começou a entender o que era essa parte teórica, enfim, começou a reunir com toda a sua experiência, nessa banda ele uniu toda a sua experiência com toda a bagagem teórica que já tinha nas aulas com seu professor de Bauru. Tocou muito tempo nessa banda, e também em bares, montou um grupo com um jazzista, teve uma namorada que cantava, começou a fazer bares com ela, violão e voz.

A partir daí, estando nessa banda resolveu então ir para Tatuí, fazer o conservatório lá, começou a estudar no Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos. Começou fazendo aula de MPB e Jazz, este era o nome do curso. Como sempre estudou muito violão, ele chegou para uma professora lá, que era *Ângela Muner*⁸⁸, ‘super famosa’,

⁸⁸ A violonista Ângela Muner nasceu na cidade de São Paulo e iniciou seus estudos sob a orientação de seus pais, professores Ilso Muner e Tereza Clotilde Muner. Estudou técnica e interpretação violonística com Isaías Sávio, Geraldo Ribeiro e Henrique Pinto. Completou sua formação musical (harmonia, contraponto, história da música, estética e composição) com os professores Ângelo Camin, Wenceslau Nasari Campos, Marília Pine, Ricardo Risek, Mário Ficarella, Reinaldo Garrido Russo e Sérgio Vasconcellos Corrêa. Participou como recitalista e professora em importantes

segundo Glauber, falou para ela *'estou afim de continuar meu estudo de violão'*. Ela falou *'então toca para mim'*. Ele tocou umas peças que sabia decor. Lembra que ela falou *'nossa, você tem o toque muito suave, por ser guitarrista você tem o toque muito suave e eu vou te dar aula'*. Ela começou a lhe dar aulas e ele voltou a estudar violão erudito nesta época.

Ficou em Tatuí dando aulas, tocando, ensaiando e estudando música. Na época ele lembra que montou também um quarteto de *jazz*, com uns amigos, só tocavam *jazz*, música instrumental, mas não lembra mais o nome do quarteto.

No Conservatório em Tatuí ele fez, basicamente, uma revisão de tudo que já tinha estudado em Bauru. Por exemplo, Harmonia, já tinha feito o curso completo, e fez lá de novo, curso de guitarra, a única diferença era o repertório, que tocava um repertório diferente do que tocava em Bauru, que era mais instrumental, tinha percepção, a matéria de percepção e aí se encaixava em algumas atividades e aulas extracurriculares, tal como aula de coral, porque eu ficava o dia inteiro lá, fazia aula de estruturação musical (análise musical), aula de repertório, percepção e aula de instrumento. Continuou estudando o contrabaixo também, o *walking bass*, estudavam como se fazia o *walking* harmonizando ao mesmo tempo.

Lembra que teve um professor em Tatuí que era *'o melhor professor'* do conservatório. Para fazer aula com ele era necessário *'fazer tal coisa'*: ele impunha *'para fazer aula comigo semana que vem todo mundo tem que fazer tal coisa, tocar...'*. Porque todos eram aprovados, aí depois iam distribuir os professores, quem ia ficar com ele teria que estudar tal coisa. Glauber diz *'me rachei de estudar durante a semana inteira, fui lá toquei e comecei a estudar com ele'*, fazia aulas de guitarra. Ele sempre me falava *'cara vai fazer uma faculdade'*, ele falava

cursos, Seminário Internacional de Porto Alegre, Cursos de técnica e interpretação violonística realizados em vários estados do Brasil e, a convite da Câmara de Comércio de Medellín, realizou tournée na Colômbia em 1983 e 1984. Desenvolve intensa atividade como solista e camerista. Formou duos com Herry Schumann (oboé), Ilka Machado (soprano), Ilso Muner (cravo), Paulinho Nogueira (violão) e Edson Lopes (violonista). Gravou o CD "Violão Câmara Trio" juntamente com os violonistas Henrique Pinto e Giacomio Bartoloni.

Em 1995, em estréia mundial, foi solista do "Concerto do Agreste", para violão e orquestra, obra do compositor Sérgio Vasconcellos Corrêa, dedicada a Ângela Muner. Em São Paulo sob a regência de Eleazar de Carvalho e no Rio de Janeiro, com a Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense, sob a regência do maestro André Cardoso. Atualmente é professora de violão no Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos" de Tatuí, São Paulo. Lançou em 1996 o CD "Ângela Muner Interpreta Música Espanhola", recebendo por parte da crítica as

mais elogiosas referências
(<http://www.violaomandriao.mus.br/historia/violaomsampa22.htm>). Acesso em 20 de fevereiro de 2010.

para Glauber, *'porque não adianta você ser um músico bom, você tem que ter um terceiro grau, eu acabei de perder uma chance de dar aula na Unicamp porque eu não tenho curso superior'*. Glauber lembra que ele sempre ficava falando isso para ele. Mas ele falava *'o que eu vou fazer? Vou fazer música na Unicamp? Eu pensava, porque o pessoal saía da Unicamp ia estudar em Tatuí depois, porque a faculdade de música é muito abrangente, e ali é muito específico, você vai e toca o instrumento mesmo, você vai ser um instrumentista mesmo. Então eu queria prestar vestibular para psicologia, eu tinha vontade, ou arquitetura'*.

Fez o vestibular para psicologia, na UNESP em Bauru, e passou na primeira fase, mas perdeu a segunda fase porque teve baile na noite anterior e não deu tempo de chegar. Voltou a fazer cursinho. Até que um amigo seu falou *'cara tem um curso que envolve psicologia e música, que é musicoterapia'*, em Ribeirão Preto, só que era particular. Foi pesquisar no guia do estudante e viu que tinha aqui em Curitiba, falei *'ah eu vou prestar'*.

A banda que ele estava tocando, *Alta Classe Banda Show*, quando começou tinha um pique de onze bailes por mês, nos últimos anos que ele estava lá, depois de dois ou três anos, era um baile, três bailes por mês, começou a cair muito. Porque as outras bandas começaram a fazer tudo eletrônico, e o cara que era o 'dono' da banda queria sempre levar os quinze músicos, e começou a ficar muito caro, pois tinham bailarinas, vários cantores, metais, dois tecladistas, percussionista, etc.

Esta banda começou, então, a perder muito espaço, porque as outras bandas tanto em Bauru, Londrina – o eixo ali era Bauru, Marília e Londrina, que tinham as bandas grandes – essas bandas grandes começaram a fazer muita coisa eletrônica, com menos pessoas e começou a baratear. Esse cara era muito idealista e não quis mudar. Então, Glauber fez o vestibular para musicoterapia e passou, em Curitiba.

Veio para Curitiba e começou a dar aula em escolas de música. Na verdade quando ele chegou, achou muito fácil trabalhar, musicalmente, porque na faculdade percebia que a sua experiência era muito grande relacionada com as pessoas com as quais passou a conviver na área musical. Começou a dar aulas na faculdade, porque estava faltando professor de violão e fizeram um curso lá dentro para alguns alunos começarem a dar aulas de violão para os próprios alunos. Começou a dar aula em algumas escolas e em contato com os professores percebeu que eles não tinham conhecimento, porque ele saiu de um centro Tatuí, que era referência, sempre foi referência musical, então algumas coisas que ele sabia as pessoas não sabiam, elas faziam muito mais *no feeling*. Começou a ganhar um espaço nas escolas, a dar aulas e aí eu conheceu o Marcio, fazia o mesmo curso, na mesma

faculdade, mas não se conheciam, se conheceram ao estarem dando aulas numa escola de música.

Em relação ao seu conhecimento musical desde que começou a fazer aulas em Bauru com o professor de guitarra, este professor sempre incentivou a composição⁸⁹. Trabalhavam muito com análise musical, então, pegava uma música, analisava, harmonicamente, os padrões rítmicos e melódicos, a escala, tonalidade, modulação, sempre fazendo análise. Seu professor sempre lhe estimulava, *‘então você vai compor aqui, vai pegar a progressão, vai trocar a melodia dessa música e vai compor alguma coisa’*. Ele começou a escrever os seus improvisos. Começou a escrever melodias, porque sempre esteve muito envolvido com a improvisação, conta que na banda sempre tinha a questão do improviso.

Como começou a escrever e analisar muito a música, chegou a um ponto de analisar todas as músicas, tinha uma meta que era analisar todas as músicas do Chico Buarque. Pegava o *songbook* dele... Ele namorava uma menina que ia fazer a monografia final de curso, relações públicas, e ia fazer um gancho com a produção cultural de massa e as obras de Chico Buarque, com algumas músicas específicas dele. Ela era cantora, também queria cantar essas músicas que ele estava analisando, ele começou a acompanhá-la e começaram a colecionar, criaram um *hobby* que era colecionar partituras e gravações de Chico Buarque, tinham tudo o que o Chico Buarque já gravou, compravam todos os CD's e partituras.

Ficou apaixonado pela maneira como o Chico Buarque colocava as melodias, notas específicas na questão da harmonização, a maneira como ele harmoniza, como ele modula, enfim, a maneira como ele canta, ele faz aquilo ser maravilhoso. Começou a analisar, e analisando música se começa a entender toda a estrutura de raciocínio, *‘parece que você está entendendo o raciocínio do compositor, quando analisa a música dele’*, diz Glauber.

‘Na banda, como eu escrevia as músicas, eu ia escrevendo e entendendo’. Depois que passou essa fase do Chico Buarque, todas as músicas que tocava, tinha um caderno em que ele escrevia e analisava, fazia análise musical. Esse caderno era a sua bíblia, era um caderno grande de música, pautado, escrevia ali, a harmonia e melodia, fazia todas as análises harmônicas, e começava a criar as suas próprias coisas, as suas próprias progressões, as suas próprias melodias...

⁸⁹ Neste ponto é importante observar, conforme explica Vygotski (2001), que, em relação à educação estética, “é útil aquele ensino da técnica que vai além dessa técnica e ministra um aprendizado criador: ou de criar ou de perceber” (VYGOTSKI, 2001, p. 351). Era isso que Glauber estava vivenciando no estudo musical com esse professor.

E começou a analisar depois João Bosco, as músicas de Elis Regina, os arranjos que o César Camargo Mariano fazia para ela, Ivan Lins, Glauber conta que era apaixonado pelo Ivan Lins, pelo jeito como ele harmoniza, como ele toca, e começou a fazer todos esses estudos, também em Djavan, Tom Jobim...

Ele acha que já tocou de tudo, e tudo que já tocou são as suas referências musicais. *“Já toquei desde sertanejo, moda de viola, já gravei discos infantis, já toquei repertório do violão erudito grande parte, Bach, Beethoven, Mozart, Francisco Tárrega, Villa Lobos, Isaías Sávio. Eu admiro muito o Egberto Gismonti, porque a música dele me move mesmo, ela movimenta, assim como um grupo chamado Spyro Gyra, porque era eu colocar este CD, eu escutar uma música ou duas músicas, eu já desligava e já pegava a guitarra e ia tocar”*, comenta Glauber.

Admira Egberto Gismonti, por exemplo, porque a música dele lhe move, lhe movimenta, ele conta. *“Quando você escuta um samba, ele te movimenta, te move, você não consegue ficar imune a uma música, mesmo se você gosta ou não gosta, te move. Mas esse mover é um mover diferente: ele te move para cima. Quando eu escuto uma música do Egberto Gismonti, por exemplo, o resultado disso é querer tocar, é querer estudar, ele me move e me faz querer crescer”*, complementa Glauber.

Glauber diz que quando chegou a Curitiba já tinha a prática musical de criar coisas, compor. Lembra que o primeiro ano em Curitiba foi *‘terrível’*, porque o inverno era muito frio. Ele dava aulas, começou a dar aulas de violão na Rua da Cidadania, e numa escola de música. Nas horas vagas ficava na sala tocando, tocava basicamente as suas coisas (composições). Em casa, quando era muito frio ele diz que ficava em baixo das cobertas com o violão compondo... *[aqui lembramos o verso da canção ‘Tigresa’ de Caetano Veloso: “E eu corri pra o violão num lamento / E a manhã nasceu azul / Como é bom poder tocar um instrumento”]*⁹⁰. Nos finais de semana ele diz que voltava para Bauru e Duartina para tocar nas bandas e dar aulas de música.

“Como eu trabalhei desde muito cedo eu sempre tive um salário, e quando eu comecei a trabalhar com música eu comecei a ganhar meu dinheiro com música, então, para mim, trabalhar com música ou trabalhar com qualquer outra coisa, sempre foi a mesma coisa, eu nunca vi a música assim, quer dizer, a música não é uma arte para mim, ela sempre foi uma profissão porque eu sempre ganhei dinheiro com isso, me mantive, me mantenho até hoje com música”, esclarece Glauber.

⁹⁰ Acrescido pela autora, ao tecer a narrativa deste texto a partir da narrativa do entrevistado.

E quando conheceu Marcio, se reuniram um dia, cada um tocou composições que já tinha feito, ao outro, e ele [Marcio] apresentou a afinação em que ele tocava.

Por meio do discurso de cada um dos músicos entrevistados, nos aproximamos, em parte, de suas histórias de relação com a música. Muitos momentos e acontecimentos são narrados por eles, hoje, ao olharem para o que já foi vivenciado em suas histórias, o que já fizeram, as mediações que tiveram no conhecimento musical. Podemos perceber que não esgotamos a totalidade dessas histórias, mas de alguma maneira podemos visualizar o acontecer e o enredar-se dos momentos de constituição de sujeitos mediados pelo fazer musical, bem como as vozes que ali estiveram e se fazem presentes.

Falar da constituição do sujeito é falar do movimento dialético e dialógico que existe entre objetividade e subjetividade. É pela recíproca transformação dessas dimensões, ao longo da história, que o sujeito vai se constituindo como uma síntese aberta e inacabada em meio ao contexto sócio-histórico-cultural, sendo ao mesmo tempo produto e produtor, constituído e constituinte desse contexto (MAHEIRIE, 2002).

De acordo com Zanella (2005), é por meio da atividade semioticamente mediada que o ser humano se apropria da cultura e nela se objetiva, constituindo-se como sujeito. Poderíamos destacar que, junto da atividade, que é o *locus* desses processos, estão, de modo intrincado e amalgamado, os processos de subjetivação e objetivação, nas perspectivas do agir, do pensar e do sentir – de acordo com Heller (1980) e ética, estética, cognitiva, de acordo com Bakhtin (2003), que atuam conjuntamente na constituição do sujeito. É um processo mediado semioticamente, que acontece na trama de relações onde as várias singularidades se entrecruzam.

À luz dessa compreensão, e na interface/síntese de tecer uma produção metodológica a partir dos pressupostos da história de vida e da autobiografia musical, configuramos narrativas de histórias de relação com a música, caracterizadas como narrativas de histórias singulares situadas num contexto onde muitos são co-compositores dessas histórias, em que muitas vozes se articulam e entram na composição dessas histórias.

Fiorin (2008), ao explicar os conceitos de dialogismo em Bakhtin, e em relação à constituição do sujeito, salienta que:

O sujeito vai constituindo-se discursivamente, apreendendo as vozes sociais que constituem a realidade em que está imerso, e, ao mesmo tempo, suas inter-relações dialógicas. Como a realidade é heterogênea, o sujeito não absorve apenas uma voz social, mas várias, que estão em relações diversas entre si. Portanto, o sujeito é constitutivamente dialógico (FIORIN, 2008, p. 55).

A trama é contínua e quase infinita. A musicalidade e os trabalhos musicais dos sujeitos são forjados pelas relações com todas as objetivações musicais que eles citam, todos os momentos musicalmente vividos, em termos de estudo musical formal, desde a infância até os dias de hoje.

Estes momentos são compostos de: atividades musicais na escola, a aprendizagem musical em contextos não-formais e informais de música, parcerias na construção de bandas musicais na adolescência e na juventude, e no momento atual de vida, todas as músicas significativas para cada um, que fazem parte de sua história de vida, que integram o repertório sonoro-musical de suas vidas. Continua com os compositores, os intérpretes que gostam de ouvir, ou seja, suas referências musicais, suas apresentações, seus shows e concertos, sozinhos ou com suas bandas, os ‘bailes da vida’, o tocar em bares acompanhando cantores, o estar no palco, o ouvir e escutar música, as mediações do conhecimento teórico e prático da música pelos tantos professores de música e de instrumentos musicais que tiveram. Além disso, o começar, parar, recomeçar e voltar à música e a grupos musicais, as andanças pelo mundo e pelo Brasil em busca da música, à busca de uma formação mais ‘oficial’ – ter um curso superior também articulado à música, o trabalho de educação musical, ter vários alunos onde objetivam o processo de ensinar-aprender a tocar violão, guitarra e baixo. O ir em busca e encontrar novas possibilidades de trabalho com a música, o trabalho com os mais variados gêneros musicais, o objetivar um duo de violões, enfim, todas as vivências e experiências musicais que fizeram e fazem parte de suas histórias de relação com a música, e todas aquelas que ainda farão e viverão no *devir-sujeito-música* – e certamente muitos outros momentos que não estão visivelmente contemplados nas falas acima, por

esquecimento, por estratagemas e engenhosidades da memória, por não querer falar, por silenciar talvez –, todos esses momentos configuram relações nas quais, musicalmente, e também ética, estética e cognitivamente, eles se apropriam e se apropriaram de elementos sógnicos, na contínua mediação semiótica cultural, para construir suas “contra-palavras” (BAKHTIN, 2003), para construir os sujeitos que são, para construir suas objetivações musicais, ou seja, suas músicas.

O sujeito, na compreensão de Bakhtin e, também, na compreensão de Vygotski, é um sujeito que está em contínua relação e se constitui na/pela linguagem e pelo discurso, em permanente relação & interação entre o eu e o outro discursivo, discursos que dessa forma são materializados/objetivados. É um sujeito que dialoga com as diferentes vozes sociais, as de seus pares, as de seus outros. É um sujeito concreto, contextualizado em espaços-tempos sociais-históricos e ideológicos. É, fundamentalmente, um sujeito “constituído pelas *palavras do outro*; é visto através dos *olhos do outro*; realiza-se *no outro* (...). Trata-se do permanente diálogo entre um ‘eu’ que, por sua vez não é *solitário*, mas *solidário* com todos os ‘outros’ que com ele interage; e com todos os demais que ainda estão por vir...” (KESKE, 2004, p. 12-13). Podemos dizer que é um sujeito constituído nas e com as vozes (e silêncios) em diálogo, junto aos outros.

Fiorin (2008) reforça essa compreensão enfatizando que, em Bakhtin e nas ideias do Círculo, o sujeito é constituído pelo conjunto de relações sociais das quais participa. “O princípio geral do agir é que o sujeito age em relação aos outros; o indivíduo constitui-se em relação ao outro. Isso significa que o dialogismo é o princípio de constituição do indivíduo e o seu princípio de ação” (FIORIN, 2008, p. 55).

Em relação com o mundo e seus acontecimentos, que não está nunca acabado, fechado, pois está em constante vir a ser, o sujeito também se encontra em um constante vir a ser (FIORIN, 2008).

O sujeito, então, constituindo-se pelas palavras do outro – aqui poderíamos também dizer pela sonoridade do outro, pela voz do outro, e por seus sentidos e significados –, toma, nessa interação, a palavra/voz alheia, apropria-se dela – incorpora-a em si, para torná-la alheia própria, e, assim, constituir suas contrapalavras.

Quanto mais se vivencia e se transforma essa vivência em uma experiência, quanto mais categorias se tem para dialogar, para compreender, sempre se constituindo nessas relações, e construindo novas possibilidades, incrementa-se o repertório de contrapalavras. Portanto, o viver é sempre enriquecer-se na relação. As “‘palavras alheias’ são reelaboradas dialogicamente em ‘minhas-alheias palavras’ com o auxílio de outras ‘palavras alheias’ (...) e em seguida [nas] minhas palavras (por assim dizer, com a perda das aspas), já de índole criadora” (BAKHTIN, 2003, p. 402). Dessa forma, as músicas alheias são também reelaboradas dialogicamente em minhas-alheias músicas para se tornarem minhas músicas.

Palavras alheias que se tornam apropriadas e viram anônimas, para constituir minhas contrapalavras. Toda palavra é uma contrapalavra de palavras outras. Palavras que perpassam tantos caminhos e que até esquecem sua origem (VYGOTSKI, 1992). Como na música. Assim, cada canção, cada música, cada composição, cada objetivação musical, cada (re)criação pode ser uma contrapalavra a muitas músicas e canções outras que figuraram em relações ao longo da processualidade histórica de um sujeito, seja ele compositor ou não, pois todas as pessoas têm algum tipo de relação com as músicas e as expressões sonoro-musicais de sua cultura. Esse aspecto se configura tal como Bakhtin (2003) aponta em relação às palavras alheias que se tornaram e se tornam próprias, como dito acima, pois “as palavras do outro assimiladas (‘minhas-alheias’) que têm eternamente, renovam-se criativamente em novos contextos” (BAKHTIN, 2003, p. 408). Ou seja, essas palavras são apropriadas pelos sujeitos e recriadas em novos contextos de vida e de atividade estética.

Para Vygotski (2003):

Por mais individual que pareça, toda criação encerra sempre em si um coeficiente social. Neste sentido não existem invenções individuais no estrito sentido da palavra, em todas elas permanece sempre alguma colaboração anônima (VYGOTSKI, 2003, p. 38).

Porque, como vemos nas histórias e nas trajetórias de vida e musicais dos músicos sujeitos desta pesquisa, a construção é singular e coletiva/plural ao mesmo tempo, sempre. O sujeito está em relação constante com outros sujeitos, músicas e instrumentos musicais ao longo de sua vida, e nesse processo objetiva e subjetiva a si mesmo, as relações com os outros, e as próprias músicas (Maheirie, 2001, 2003). A alteridade pode ser tanto lembrada, conhecida, sabida de modo claro e direto, quanto desconhecida ou anônima, pois todos se fazem coparticipes, coautores desse processo de criação musical e desse grande processo de criação que é a vida. Vygotski também diz, complementando esta ideia, que:

Nenhuma descoberta nem invenção científica aparece antes que se criem as condições materiais e psicológicas necessárias para seu surgimento. A obra criadora constitui um processo histórico consecutivo onde cada nova forma se apoia nas precedentes (VYGOTSKI, 2003, p. 37-38).

Trazemos esta pontuação teórica junto do material empírico com o qual se inaugura este capítulo de análise não para mostrar uma ‘origem’ de tudo, uma gênese/um começo nas histórias de relação com a música, muito menos para mostrar histórias lineares – com início, meio e fim, causas e consequências⁹¹. Mas para trabalharmos com a(s) história(s) também no sentido étimo da palavra: ‘história’ do latim *storia*, e do grego *istoreo*, significa eu pesquiso, eu indago, observo, olho o que escorre; escorre o rio da vida, o plano da existência, os fazeres e as produções de ontem, de hoje e do devir. São esses movimentos históricos que configuram os cenários que permitem compreender muitas escolhas, opções, decisões na vida desses sujeitos, sempre em movimento. São as condições de possibilidades de vida e possibilidades musicais para eles, são a materialidade da existência, onde se fazem continuamente e a

⁹¹ Até porque a visão da psicologia sócio-histórica e histórico-cultural não é esta, em relação à processualidade histórica do sujeito.

todo tempo produto e produtores éticos, estéticos e cognitivos da existência, onde o sujeito se constitui mediado pelo fazer musical, e se faz um sujeito responsável por essa trama toda.

6.3 “Afinação em forma de Espelho”: forjar uma nova materialidade sonora para o violão e para a prática musical

Uma das características importantes do Comtrasteduo é, como o próprio nome remete, o “contraste sonoro” proporcionado pelas afinações distintas de cada instrumento. Um violão é afinado à maneira tradicional: as seis cordas em sequência são mi, si, sol, ré, lá, mi, enquanto o outro lança mão de uma afinação “aberta”, com uníssonos e oitavas em forma de “espelho” D-A-E-E-A-D – o nome da afinação “Espelho” é um nome conferido por um dos músicos ao tipo de afinação criado. Essas letras são cifras correspondentes à afinação das cordas do violão nesta ordem: ré, lá, mi, mi, lá, ré. Os “mi” centrais são uníssonos. As notas “lá” são separadas por uma oitava (uma nota é grave e a outra mais aguda), e os “ré” são separados por duas oitavas (uma grave e outra mais aguda). Por oitava entende-se o intervalo musical entre uma nota e o dobro de sua frequência na escala musical.

Em um material de divulgação a respeito do trabalho do Comtrasteduo consta a seguinte informação a respeito da questão da afinação do violão de Marcio: *“Esta afinação, formalizada por um dos integrantes do duo, é inspirada na viola caipira e em outras afinações abertas utilizadas na música galega do Norte da Espanha (Galícia)”*. De fato, como visto na narrativa da história de relação com a música, de Marcio, ele andou pela Espanha, em um momento de sua vida. Mesmo que a afinação tenha sido construída antes, a música flamenca já se fazia presente como uma voz quase que ‘tônica’ em sua vida musical. No entanto, percebemos que a construção da afinação implica em percorrer vários caminhos e vários fazeres junto da música que permitem, muitas vezes em um *flash*, objetivar algo novo, (re)criando e recombinaando experiências já vividas e significativas em sua história, para produzir uma novidade.

Marcio conta que:

Há muito tempo atrás quando eu morava em Concórdia, lá na banda ainda, na época da banda, eu um dia experimentei, eu

tinha contato com a viola caipira, e eu experimentei trocar a afinação do violão. Mas essa afinação assim, eu não vou dizer que eu pesquisei porque é mentira, eu estava sentando em baixo, eu morava num prédio eu estava sentado em baixo perto da escadaria, e pensei em umas notas ré lá mi mi lá ré. E corri lá, corri para cima e afinei. E saiu uma música, a primeira coisa que eu gostei no violão (Marcio).

Marcio diz que teve contato com a viola caipira e um dia, por vontade, experimentou trocar a afinação do violão, utilizou as mesmas cordas que tinha, ou seja, as próprias cordas do violão, porém mudando a afinação, como explica acima. Diz que estava sentado na frente de seu prédio e teve a ideia dessas notas. Na sequência, porém, remete à prática ou ao contato que teve com a viola caipira, que possui várias afinações: *“A partir da viola caipira, ali, porque a viola caipira tem afinação aberta, né?”* Poderíamos verificar que se trata, aí, de uma invenção sonora que vem do recombinar possibilidades sonoras de outro instrumento musical, diferente do seu – violão – mas da mesma ‘família’ – a viola caipira. Dentro de sua afinação, da afinação que ele estava inaugurando, está a voz, poderíamos dizer, da viola caipira recriada. Experimentou-as no violão, e tocou algo de que gostou, disse que *‘saiu uma música’, ‘a primeira coisa que eu gostei no violão’,* talvez *‘a primeira coisa’* em relação àquilo que ele até então produzia no violão, musicalmente, àquilo que ele criava.

Vygotski (1999) pontua que *“...todo mundo sabe que qualquer ato artístico incorpora forçosamente como condição obrigatória os atos de conhecimento racional precedentes, as concepções, identificações, associações, etc.”* (p. 325). Não se cria do nada, de uma inspiração, mas se (re)cria e se dá nova vida, nova objetivação, a partir de toda a bagagem de conhecimento, experiências, fazeres, trocas que o sujeito já teve. É dali que ele implementa seus atos criadores (ibid.), tal como estamos vendo, de acordo com o que Marcio fez ao objetivar uma nova afinação no/para o violão.

Com as próprias cordas. Sem mexer em nada, peguei e botei ré lá mi mi lá ré. Ai não precisa pensar em sexta e primeira porque é a mesma coisa, né? O caminho dá no mesmo, ré lá mi mi lá ré, aí deu, legal, tá, comecei tocar naquilo. Mas não levei muito a sério, abandonei-a [a afinação] (Marcio).

Ele fez, criou a afinação do violão a partir de uma recriação de umas das afinações da viola caipira, tocou, se interessou, gostou, mas diz que ‘*não levou muito a sério*’, deixando de lado, abandonando essa ideia, não investindo muito nela na época.

São pares, a viola caipira são pares de cordas mesmo. São cinco pares. Então, era um mi maior [acorde de mi maior – E], tocando cordas soltas era um mi maior, fica fácil de improvisar assim num acorde você fica tocando os baixos e improvisando e tal, e guardei aquilo, e essa si mi sol# si mi essa repetição eu acho que ficou [na memória]. A impressão da repetição das cordas, uma relação ali que na minha cabeça depois se transformou em ré lá mi mi lá ré, porque tem repetição ré lá mi mi lá ré e tal, mas não pensei nem que acorde dava isso, aí eu montei e funcionou. Só que daí só deu aquilo, só deu uma música, um trecho, e aí tá, toquei um pouco. Como eu tocava na outra afinação [afinação tradicional do violão] eu ficava toda hora mexendo, ia tocar com os amigos então tinha que afinar normal para os caras poderem tocar também, daí desisti da ideia (Marcio).

Na fala acima Marcio explica um pouco mais esse processo de (re)criação de uma afinação para o violão a partir da viola caipira, em que havia uma repetição entre as cordas, afinadas em si, mi, sol#, si, mi, em cinco pares de cordas. Ele diz que essa repetição de cordas, essa sequência de notas, o conjunto dessa ideia ficou em sua memória, e uma relação que em seu pensamento se transformou em ré, lá, mi, mi, lá, ré, que também tem a repetição de notas. Podemos perceber aqui também a acontecência do processo que Vygotski (2003) enfatiza na relação criadora, onde o sujeito se apropria, subjetiva, para, por meio de uma recombinação de elementos da materialidade, de sua experiência, objetivar outra produção. Marcio se apropriou de uma sonoridade, uma afinação outra da/na viola caipira e a recriou por meio de processos psicológicos complexos e prática musical; objetivou também uma afinação outra para o violão: de si, mi, sol#, si, mi em cinco pares de cordas da viola caipira, para ré, lá, mi, mi, lá, ré, nas seis cordas do violão. Objetivou essa afinação a partir da recriação da afinação com a qual teve contato na viola caipira, que não é a mesma, não são os mesmos sons/notas musicais, mas possui um elemento que se manteve: a

repetição de algumas cordas dentro da mesma afinação, uma repetição transformada, recriada, recombinação.

Lá na época eu afinei e daí parei. Parei, foi uma ideia que apareceu e sumiu. Mas eu nunca esqueci daquilo! (Marcio).

Construiu a ideia, recriou um vivido e experimentado musical, tocou, viu que deu certo, percebeu que funcionou, mas deixou de lado. Assim como nasceu, também sumiu aquela ideia. Porém, como diz ele, “*mas eu nunca esqueci daquilo*”. Essa passagem evidencia um processo de criação, evidencia um acontecer da criação nas suas idas e vindas, uma gestação contínua e longínqua, no grande tempo, pois mesmo não utilizando tanto a nova afinação imediatamente àquele episódio, ele não a esqueceu.

Neste ponto da entrevista, enquanto contava essa passagem, mas também a utilizando como exemplo, Marcio diz:

Ô, já deu pra, pela minha história, deu pra ver que as coisas são tudo atravessadas... Então, daí vim para Curitiba, fazendo o curso de musicoterapia eu pensei ‘já que eu vou vender, vou me desfazer [do violão – pois diz que não queria mais tocar violão], então eu vou botar a afinação que eu fazia a um tempo atrás’, que não sei porque eu associei ao violoncelo, o som porque tinha duas cordas em uníssono... Uníssono no meio os dois ‘mi’, são afinados em uníssono, e então dava um efeito de que tinha um acompanhando e um solo ali no meio, sabe um instrumento acompanhando e um fazendo o solo (...). Dá a impressão de que tem dois instrumentos em um só, porque tem uníssono e é difícil na afinação tradicional, convencional você ter esse efeito (Marcio).

Aqui Marcio explica um pouco seu proceder na vida, que segundo ele é de um modo “atravessado”, são idas e vindas, onde realiza seus momentos. Nestas idas e vindas do vivido da existência ele forja uma nova afinação no violão, que lhe dá passagem para novas possibilidades musicais, e a situação narrada demarca o momento decisivo onde começa a assumir mais essa nova afinação como escolha sua para a prática daquele que era o *seu instrumento* violão. Era uma novidade sonora no violão que ele começava a perceber e a, de certa forma, gostar,

justamente quando estava a ponto de se desfazer do violão e não mais tocar esse instrumento. Dentro do emaranhado de vozes sociais, em vários contextos, como ele não estava encontrando espaço para soar, estava decidindo largar tudo. Mas justamente aí, a (re)criação de afinação, que teceu, lhe incentiva a seguir estudando, tocando e praticando violão, de modo inovado, e lhe permite tantas novidades na sequência, que ele, naquele momento, nem sequer imaginava que viriam a acontecer.

Aí o que aconteceu? Eu estudava de manhã, trabalhava até tarde, chegava às dez horas da noite em casa e eu pegava essa afinação e começava a tocar. E comecei compor, compor, compor, compor trechos, pedaços, só pedaços de músicas, mas começou me dar de novo aquela energia da descoberta lá quando eu comecei a ler a partitura, as possibilidades, começou a me dar um negócio, dava uma euforia assim, uma coisa de acreditar naquilo, que era assim, não tinha escapar, eu esqueci, eu nem lembro quando eu esqueci de comprar o violoncelo, de vender, apagou assim, eu comecei tocar aquilo e foi (Marcio).

Estava *'fazendo dois instrumentos musicais em um só'*, sintetizando dois modos individuais – pois geralmente um violão faz acompanhamento e outro faz o solo, o primeiro violão e o segundo violão – em apenas um violão, no seu, devido à nova afinação e ao modo como ela exige que se toque. E esta construção/descoberta/(re)descoberta do modo de tocar lhe desperta um fascínio novamente, tanto tempo antes experienciado/experimentado na música.

A partir daí, mesmo tendo um ritmo puxado de vida, ele reinventa sua prática musical, o seu tocar violão, a sua vontade de tocar. Enfatiza que chegava tarde em casa, pegava o violão com a nova afinação e tocava muito, quando começou a compor muitos trechos musicais com essa afinação, em seu instrumento. Isso fez com que reacendesse a *'energia da descoberta, lá de quando eu comecei a ler partitura'*, quando tudo era uma novidade e estava aprendendo e apreendendo aquele mundo. Pois era uma nova possibilidade que se abria para ele em seu fazer musical, e isso *'...começou a me dar um negócio, dava uma euforia assim, uma coisa de acreditar naquilo'*. Essa situação lhe despertava uma alegria, uma despreocupação, um otimismo e bem-estar físico. Imediatamente passou a acreditar que fazer música ou tocar

daquele modo era possível, ‘acreditar naquilo, que era assim’, e diz que *não tinha como escapar*, tanto que nem lembrava quando esquecera de querer vender o violão, quando esquecera de que iria comprar o violoncelo, porque essas ideias sumiram, apagaram: ‘*eu comecei tocar aquilo e foi*’.

Marcio afirma, anteriormente, que, no momento em que empreendeu a nova afinação, nem pensou em que acorde produziram as cordas dispostas daquela maneira. Um bom tempo depois, quando já estava trabalhando no Comtrasteduo com Glauber, este lhe disse que aquelas notas compunham um acorde suspenso⁹².

É um acorde suspenso. Ele não é maior nem menor. Eu toco as cordas soltas, você não diz se é acorde maior ou menor, está entendendo? Ele é um D⁹ – ré com nona. Ré – lá que são uma quinta, e o mi que é a nona, uníssono, ainda no meio, muito forte, essa nona é o mais forte. E justamente essas duas cordas são uníssonas e no meio, estão juntas ali, as únicas notas iguais. São as cordas mais tensas do meu violão, fica muito forte (Marcio).

Nessa fala Marcio explica a estrutura sonora do acorde que as cordas soltas na afinação do seu violão produzem. Quando a ‘criou’ ele nem parou para pensar no que resultava, no que produzia, analisando musicalmente em termos de afinação de acorde. Depois, no duo, ele descobriu isso junto ao músico com o qual toca. Aí entrou o conhecimento técnico da música, em termos de teoria musical, mais propriamente as regras de Harmonia (formação de acordes), para explicar, para tornar visível o que essa afinação produz, sonoramente, caso suas cordas sejam tocadas soltas. A partir da compreensão estrutural do acorde/da afinação, ele explica e entende a tensão sonora que ali se forma. Diz que não é nem um acorde maior, nem um acorde menor, é um suspenso: “...*não é nem um e nem outro, está entendendo? Para ser um monte de coisas*”. Isso é muito significativo, pois não sendo maior nem menor, não é um nem outro, porém é um suspenso, e em ser suspenso pode ser um

⁹² Um acorde suspenso é formado substituindo a 2ª nota do acorde (a modal), alterando o intervalo de uma terça para uma 2ª ou 4ª. Como a nota modal é a que determina se o acorde é maior ou menor, os acordes suspensos não são maiores nem menores.

‘monte de coisas’, e pode ser e integrar todas as músicas que faz, que o duo faz, todos os gêneros musicais que toca, recria, percorre. Na negação de algo tão fortemente estruturado na música ocidental, no tonalismo – os acordes maiores e menores – abre-se uma possibilidade outra para fazer um mundo de música. Porém, essa configuração não impede fazer os maiores e menores, pelo contrário, eles estão contemplados como possibilidade ali. No entanto, isto é forte em sua afinação e em sua música: *‘não é um, nem outro, para ser um monte de coisas’*. Poderíamos dizer que esta é uma postura est(ética) na música.

E não impede de eu produzir o maior e o menor ali. Está entendendo? Então assim, eu acho que é um reflexo do que a gente é mesmo, num mundo assim que tem muita interferência, a gente ouve música do sul, eu gosto da música do nordeste, mas nunca fui lá, mas gosto, me encanta aquela melodia, aquela escala nordestina que tem a quarta aumentada e a nona, e a sétima bemol, esse resultado, você vê eu estou falando em termos técnicos aqui só para mostrar que eu conheço um pouco [risos], que é a escala nordestina. Tá, é que eu estou estudando... (Marcio).

Marcio fala ‘em um mundo que tem muita interferência, a gente ouve música do sul, eu gosto da música do nordeste, mas nunca fui lá, me encanta aquela melodia...’. Visualizamos que o mundo sempre teve e sempre terá esse movimento de ‘interferência’, pois é a ação humana que dá espaço e que constrói as objetivações humanas deste modo. Essa interferência é o entrecruzamento de ideias, de criações, de processos, de produtos, de produções, seja nas áreas técnicas, cotidianas, científicas ou artísticas. É a própria materialização do fazer humano, daquilo que o homem constrói e produz, como objetos, como ferramentas, instrumentos, como produção ideológica, porém, sempre signica, semiótica. Atualmente, no início do séc. XXI, tudo viaja com uma maior rapidez, e contamos povos, possibilidades, artefatos e produções, quem sabe, há um bom tempo atrás, sequer sonhadas. Ele diz que gosta da música do nordeste sem nunca ter ido até lá, pois essa música chega até ele por vários outros meios, pelas gravações sonoras, de áudio, de músicos nordestinos, pelas ondas do rádio, pela televisão, por CD’s, e hoje principalmente pela internet – que também está

revolucionando o mundo musical. A música do nordeste chega até ele também pelas mediações de professores e amigos, em relação a ele, desse gênero musical, desses ritmos e dessa musicalidade, e entra, se faz presente em sua musicalidade e em suas produções, porque ele a recebe, a acolhe, e a (re)cria em sua composições, assim como a música flamenca, da Galícia e da Andaluzia espanholas.

Assim como a música nordestina chega até ele, a música do sul já a acompanhava, por ser gaúcho, por ter se apropriado há muito tempo deste outro universo e paisagem musical. E, também, chega até ele a escala musical nordestina e o compreender logicamente o que é e como é essa escala: “...aquela escala nordestina que tem a quarta aumentada e a nona, e a sétima bemol (...), você vê eu estou falando em termos técnicos aqui só para mostrar que eu conheço um pouco [risos], que é a escala nordestina. Tá, é que eu estou estudando... (Marcio)”. Marcio faz a apresentação lógica, para nós, da estrutura musical da escala nordestina: uma escala que possui intervalos musicais de 4 Aum (quarta aumentada), e 9 (nona) e 7b (sétima bemol), e parece se orgulhar em mostrar que sabe, conhece, compreende essas relações sonoras, porque está estudando novamente Harmonia musical. A compreensão lógica e estrutural da música, o estudo da sua materialidade, da concretude do seu trabalho, enriquece o músico, ao entendermos a música como uma linguagem reflexivo-afetiva (MAHEIRIE, 2001, 2003). A música é, ao mesmo tempo, lógica, pensamento, cognição e intelecto amalgamados com percepção, imaginação, sensação, emoção, sentimento, tudo em uma atividade criadora de trabalho e fazer. Daí emerge também a emoção estética intelectual da qual nos fala Santaella (2001), pois o próprio músico diz “eu gosto da música do nordeste (...), me encanta aquela melodia”. Melodias e escalas que encontramos depois (re)criadas nas músicas do duo.

Dá-se, então, uma bricolagem. Isto é, o permitir-se e desafiar-se a estranhar a prática e o conhecimento, a desconstruir o que está posto, a realidade dada, para reconfigurá-la de outro modo, um outro modo possível, em infinitos mundos possíveis. Trata-se de decompor e novamente reconfigurar de um modo criador, para poder produzir novas possibilidades de existência e

de conhecimentos. É um contínuo fazer. Nesta atividade se constrói uma música *patchwork*⁹³. A bricolagem é uma montagem e uma remontagem de elementos que já existem, e que, justamente por isso, sendo de outro modo articulados, passam a ser novos, pois a eles se dá um novo sentido. É a síntese entre vários elementos para a formação de um único, outro, individualizado, a partir dos primeiros. Assim, produz-se em constante devir o sujeito e as suas objetivações, trazendo as novas objetivações toda a história consigo e articulando as vivências passadas, como as presentes, direcionando-se a e vislumbrando um novo futuro, projetando o sujeito para o futuro, para o emergente, para aquilo que ainda não se conhece, pois, como diz Vygotski “é precisamente a atividade criadora do homem que faz dele um ser projetado para o futuro, um ser que contribui a criar e modificar seu presente” (VYGOTSKI, 2003, p. 9). Pautada por essa ideia de Vygotski, Zanella nos esclarece que “passado, presente e futuro objetivam-se, portanto, no criar, atividade caracteristicamente humana, presente desde os primórdios da civilização” (ZANELLA, 2004, p. 138). Na trama de construção de objetivações criadoras se (re)cria a temporalidade histórica e o sujeito.

Nesse fazer de bricolagem os autores-criadores, assim como os intérpretes – musicais – são coautores uns dos outros, são copartícipes uns dos trabalhos dos outros, das produções dos outros, naquilo que está próximo temporalmente, assim como no grande tempo também. Seja de modo explícito, claro, dito, seja de modo não-dito, de parcerias anônimas, se assim podemos dizer. Esse é o percurso histórico e cultural (VYGOTSKI, 2003; MAHEIRIE, 2002; WAZLAWICK e MAHEIRIE, 2007b; ZANELLA, 1995, 2005, 2007; MOLON, 2007). Os sujeitos e suas objetivações se fazem mediação para as obras de tantos outros pela ação de se apropriar, subjetivar o material, a informação, o conhecimento, e recriá-los, objetivando novas possibilidades na existência, em meio a todo o contexto de vida. Mais uma vez retorna aqui, e a enfatizamos, a concepção de ser humano como objetivação da história da humanidade (ZANELLA, 2004).

Por isso, podemos retornar a Vygotski quando afirma que:

⁹³ Ideia inspirada em Canevacci (2004) em estudo quando se remete à “cidade *patchwork*”, em *A cidade polifônica*.

Devemos reconhecer que a ciência não só contagia com as ideias de um homem toda uma sociedade, que a técnica não só prolonga o braço do homem; do mesmo modo, a arte é uma espécie de *sentimento social* prolongado ou uma *técnica de sentimentos* (...), as relações entre arte e vida são extremamente complexas (VYGOTSKI, 1999, p. 308).

Sentimento socialé aquilo que toca, que afeta, que é da dimensão do sensível, do sentir, da *estesis*, de uma singularidade permeada de plurais, mas também é uma *técnica de sentimentos*, uma racionalidade, um conjunto de procedimentos de uma materialidade de ação e produção, que se faz por sua vez sensível, estético – também de singulares e plurais, compartilhado, produzido e recriado por estes. Um movimento em que o singular se faz permeado, mediado por todos esses plurais.

Em uma análise final de Marcio sobre a ‘criação de sua’ afinação, ele diz:

Um amigo meu, que também é músico, toca violão, canta e compõe, até falou que quando eu estou tocando no violão tradicional ele não me sente, parece que não sou eu tocando, quando ele vê eu tocando no violão na afinação que eu desenvolvi ali ele vê, parece que ele está me vendo de verdade, ele diz (Marcio).

No estudar essa minha afinação eu vou me conhecer através dela, porque é uma criação entre aspas minha, que fala de mim. É interessante, cada vez que começo a abstrair eu começo a ver que eu sou aquilo, eu sou muito daquilo (Marcio).

Aqui, por si mesmo, e pelo discurso do outro, o músico se vê e se reconhece naquilo que faz, naquilo que produziu. Do discurso do outro ele se apropria para dizer que ao tocar na afinação em forma de espelho o outro o vê ali, ‘de verdade’, como ele mesmo, como sua força talvez, como sua potência de ação e de criação. De seu discurso, diz ele que ao passo que estuda sua afinação ele se reconhece por meio dela, pois ela ‘fala

dele’, de quem é, de como é, talvez. É uma objetivação sua, então, está presente ali; sua presença, sua marca estão objetivadas nessa criação, pois a música e as produções sonoras são objetivação do trabalho acústico de um sujeito que objetiva sua subjetividade e deixa impressa a sua marca, a sua presença (MAHEIRIE, 2001, 2003). Quando ‘para para pensar’, Marcio diz que ‘começa a ver que ele é aquilo, é muito daquilo’. Ele se reconhece no produto do seu fazer, e no pensar sobre tudo isso, analisa-a e analisa-se, pensa a si mesmo em sua objetivação, conhece a si mesmo nesse processo. E, acima de tudo, constrói a si mesmo por meio da atividade criadora.

6.3.1 Como a afinação ressoa no duo: uma est(ética) da existência

Essa afinação ‘em espelho’ no violão, objetivada por Marcio, acaba sendo uma especificidade do trabalho do Comtrasteduo também, uma vez que, como ele a utiliza, o trabalho de parceria musical a inclui no modo de compor, de tocar e de apresentar suas músicas. Portanto, um violão é afinado na maneira tradicional (o violão de Glauber), e o outro na afinação anteriormente explicada, que é o de Marcio (que toca nas duas afinações, mas no duo utiliza esta).

Ao ser perguntado sobre ‘que condições o violão do Marcio, na outra afinação, impõe ao duo’, na entrevista de pesquisa Glauber respondeu:

O Marcio fica muito mais a vontade com esse violão, com essa afinação dele. Porque é como, são matrizes de pensamento, eu estou usando aqui uma matriz, a língua portuguesa, mas não estou pensando nela, ela já sai naturalmente. Toda a minha formação foi com a afinação tradicional, então qualquer coisa que eu quiser pensar musicalmente, eu penso através dessa matriz, assim como eu não consigo pensar sem usar a língua portuguesa. Então ele, de tanto estudar esta afinação, a matriz dele é muito mais essa. Ele se sente muito mais a vontade nisso. E como eu, há muito tempo já escuto ele tocar, é como se eu tivesse essa ‘matrizinha’ também já instalada ali, entendeu? Então, eu consigo também pensar um pouco já na sonoridade do violão dele. Eu sei que vai ter aquele grave, eu sei que vai ter aquele médio danado que tem no violão dele, então a gente usa isso, ou seja, é, eu acho assim, a afinação

existe, é muito funcional pro duo. Mas poderia ter sido outra também, assim como eu poderia ter nascido no Japão e estar falando agora com você em japonês, as mesmas coisas (Glauber).

A afinação tradicional do violão impõe-se como uma voz prática-técnica-de conhecimento e de materialidade do instrumento para se pensar e se fazer música, ao mesmo tempo em que se impõe aos músicos que a utilizam, também para Glauber como para Marcio. No entanto, ao forjar uma afinação outra, Marcio impõe também a si mesmo, e ao duo, posteriormente, a forma de pensar e fazer música mediada pela materialidade dessa outra afinação, para ele mesmo de modo mais intenso, pois depois que começou a trabalhar com ela, não precisou mais ficar afinando o violão ora nessa afinação, ora na tradicional, pois o seu violão ‘principal’, que ele mais gosta e mais toca – um belo João Batista⁹⁴ –, está oficialmente com essa afinação, e outro violão que possui está com a afinação tradicional. A nova afinação está encarnada⁹⁵ no seu instrumento e o caracteriza. Ela é presença criante/criadora sua na materialidade do instrumento, e resultado de todas as suas mediações no saber e fazer musical. Dessa forma, segundo Glauber, ele fica bem mais à vontade para tocar (e compor) utilizando a afinação em espelho.

⁹⁴João Batista Trajano dos Santos, brasileiro, mentor e dono da famosa marca JB. Mestre na arte de fabricar instrumentos musicais, sua marca já é conhecida e respeitada no exigente mercado nacional e até internacional. Paraibano de João Pessoa, trabalhou na fábrica de violões da Giannini, em São Paulo, por 15 anos. Trabalhava paralelamente na fábrica e em casa, optando depois pelo trabalho por conta própria. Suas matérias primas são trazidas dos Estados Unidos, Canadá, Alemanha, Japão, Índia, entre outros. Entre as matérias utilizadas, as preferidas são as clássicas como Jacarandá da Bahia, Abeto Europeu e Ébano Indiano, climatizados tecnicamente, e consideradas as melhores do mundo. Exporta seus produtos para a Alemanha, Estados Unidos, Japão, Portugal, Peru, África, Itália e Inglaterra. Texto disponibilizado no site <http://www.jbinstrumentos.com.br/>.

⁹⁵ “...Uma excelente observação de Jean-Marie Guyau: ‘os instrumentos musicais que estiveram por um longo tempo entre as mãos dos grandes mestres conservam para sempre alguma coisa disto. As melodias em cujas execuções freuiu o violino de um Kreuzer ou de um Viotti parecem ter pouco a pouco trabalhado a madeira dura; as moléculas inertes, atravessadas por vibrações sempre harmoniosas, dispuseram-se, por si próprias, em não sei que ordem que as terá tornado mais propicias a novamente vibrarem segundo as leis da harmonia’” (MAFFESOLI, 1998, p. 96).

Glauber diz que toda a sua formação musical foi realizada na afinação tradicional do violão, assim como para tocar guitarra também. Sua lógica, seu raciocínio musical pensa e se faz, se objetiva por meio dessa ‘linguagem’, se assim podemos dizer, por meio dessa materialidade sonora, que forja o pensamento e a compreensão, assim como a escuta e a percepção musical violonística. Ele diz que esta é sua matriz de pensamento musical, que tem seu fundamento, por sua vez, no tonalismo.

Porém, como trabalha em parceria com Marcio, no Comtrasteduo, como há muito tempo já o escuta tocar nessa afinação, é como se tivesse também parte dessa forma, desse raciocínio/pensamento musical, apropriado nele mesmo. Em suas palavras: “...é como se eu tivesse essa ‘matrizinha’ também já instalada...” (Glauber). Porque é na relação com o outro que se constitui o sujeito musical que, na relação de composição com o outro, constitui as formas de comporem que engendram e utilizam, e se constitui música do Comtrasteduo, como uma dialogia de dois raciocínios musicais: o do violão afinado tradicionalmente e o do violão afinado ‘em espelho’. Vale lembrar que esta afinação implica disposição das cordas, posições de notas musicais, formas diferenciadas de fazer acordes, tocar escalas, fazer baixos/bordões, sequências harmônicas, etc. Por isso Glauber pensa também, de certo modo, por meio da sonoridade do violão de Marcio, sabendo, esperando e escutando já os graves que tem, e “...aquele médio danado que tem no violão dele...”, e “...a gente usa isso” nas músicas do duo, o que tem se demonstrado funcional para suas produções musicais.

No entanto, ele deixa claro e sinalizado: “*Mas poderia ter sido outra [afinação]⁹⁶ também, assim como eu poderia ter nascido no Japão e estar falando agora com você em japonês, as mesmas coisas*” (Glauber). Essa fala conota que essa objetividade é uma construção, ou seja, foi construída por um deles e é validada no duo, no acordo entre os dois, em suas músicas, e de um público que a aceita, que a legitima. É um possível que está dando certo. Como poderia não ser, assim como se ele tivesse nascido no Japão e estivesse falando agora em japonês, ao invés de português, ocorrendo, no entanto, exatamente as mesmas coisas, com alguém que o entendesse. Ou seja, muda-se a referência, muda-se a forma da mediação semiótica – porém,

⁹⁶ Inserido pela autora.

sempre semiótica – mudam-se os contextos, talvez outras culturas, outras histórias, outras materialidades, mas sempre signícas e sempre construídas sócio-historicamente. A construção também existiria, também seria possível, apenas seria outra.

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

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

Ao construir e trabalhar com outra afinação musical no violão, em interface com a afinação tradicional, os músicos constroem outros sentidos para a própria afinação sonora do instrumento – que pode, então, ser recriada, pois outras formas são possíveis e podem ser construídas e utilizadas, não existindo uma, absoluta. Assim, produzem outros sentidos para o compor, pois precisam romper muitas vezes com o instituído musical e encontrar, forjar outros caminhos de resolução dos nós e problemas musicais de composição que se apresentam a eles, criativa, signíca e significativamente.

Uma harmonia tradicional não dá para ser feita ali, uma levada assim como a gente escuta numa música com violão, por exemplo, não dá. Imagina uma sonoridade do João Bosco, aquele violão todo gingado dele, do Guinga, por exemplo, meu é difícil, não dá pra fazer aquilo naquele violão, não dá pra fazer no violão do Marcio. Ou seja, eu acredito que não dá por causa da questão que tem cordas em uníssono, não, até dá, mas não vai ter aquela sonoridade. Esta sonoridade foi perdida, mas aí entro eu que posso suprir esta necessidade. Não sei se isso é um impedimento, eu acho que isso é um desafio, isso é uma coisa que traz resultados bons, porque é uma outra sonoridade, é uma possibilidade a mais no violão do Marcio, ou seja, é uma coisa nova, que muito poucas pessoas fizeram (Glauber).

Glauber explica que seria um percurso de quebra-cabeça para o violão de Marcio tocar certas harmonias tradicionais. No entanto, a forma dialógica de tocar música no duo de violões, adotada por eles, traz outras implicações, outros resultados, e outra sonoridade, sendo uma possibilidade a mais no fazer musical, algo novo. Quando o violão do músico parceiro não permite efetivar certas harmonias, devido a nova disposição em que se encontram as seis cordas, entra o violão dele para objetivá-las, e assim completa-se a composição musical dialógica entre os dois violões, onde as melodias e harmonias se estendem de um braço de violão a outro e vice-versa, tecendo um dialógico musical por meio do contraponto.

Este movimento é um romper com o instituído, não para superá-lo, mas para (re)construir, para ver que outras formas são possíveis, que se pode inovar em suas atividades – há tanto tempo instituídas, assim como a afinação tradicional do violão – e mostrar que todos são capazes de criar, em seus campos, em suas áreas de atuação, (re)criando a si mesmos, o sujeito, e (re)criando o fazer. Não se descarta o que já existe histórica e culturalmente nas possibilidades sonoras do instrumento, mas se amplia para novas formas do devir da técnica, da composição, da sonoridade e da configuração das objetivações musicais.

Ao nos remetermos à criação cotidiana, diária, criação como atividade própria do ser humano, entendemos com base em Vygotski, que:

...na vida cotidiana que nos rodeia a cada dia existem todas as premissas necessárias para criar e tudo o que excede do marco da rotina incluindo sequer uma mínima partícula de novidade, tem sua origem no processo criador do ser humano (VYGOTSKI, 2003, p. 11).

Porém, como sujeitos criadores, precisamos estar abertos à possibilidade da criação, assumir e tecer, criar também uma postura criadora, já que existe essa capacidade, humana que é, e precisamos levá-la adiante em nosso dia-a-dia, em nossa história, para criar outras possibilidades de vida. E o que Marcio está também nos mostrando, juntamente com Glauber, o duo, se sairmos um pouco do campo da música e ampliarmos esse movimento, essa cena, para o todo da vida.

Vygotski (2003) defende que para tal precisamos ter uma educação estética, durante a vida, desde a infância. Para ele, ao pôr em discussão a questão do ‘talento’:

...não se deve perguntar por que umas pessoas têm mais talentos, mas por que outras têm menos talento, uma vez que um alto grau de talento original do ser humano é, segundo tudo indica, um fato básico em todos os campos do psiquismo (...). A tarefa da educação estética, como de qualquer educação criadora, em todos os casos normais deve partir da existência de um alto talento da natureza humana e da hipótese da existência de grandiosas potencialidades criadoras do ser humano e, assim, dispor e orientar as suas interferências educativas de modo a desenvolver e preservar tais potencialidades (...). A possibilidade criadora para que cada um de nós se torne um co-participante de Shakespeare em suas tragédias e de Beethoven em suas sinfonias é o indicador mais nítido de que em cada um de nós existem um

Shakespeare e um Beethoven
(VYGOTSKI, 2001, p. 362-363).

Existem inúmeras possibilidades criadoras no ser humano. A pergunta é: o que fazemos com elas? Como as fazemos crescer, ampliando-as? O quanto de criação, de vida, objetivamos e inovamos em nossa vida? O quanto somos responsáveis na construção e aumento de tais possibilidades em nossas histórias?

6.4 ‘Contrastes sonoros’: o nome *Contrasteduo*

Como os próprios músicos relatam, o nome do duo também foi uma construção, e uma construção baseada nas características da música que fazem, dos contrastes proporcionados devido aos embates e encontros sonoro-musicais que surgem e que são possíveis devido à relação da afinação tradicional de um violão com a afinação em espelho de outro violão.

A construção de um nome para o duo parte de ideias que são inicialmente rejeitadas, descartadas por ambos os músicos.

*O nome *Contrasteduo*... então, a gente tinha que achar um nome para dar para o trabalho, nunca pensei em colocar sobrenomes, por exemplo, Silva Carvalho, Carvalho Silva, ou Glauber e Marcio, Marcio e Glauber... O Glauber veio com uma coisa assim ‘vamos falar alguma coisa assim Os Trastes’, ia ficar meio engraçado, meio irônico, eu não gostei nada da ideia, mas não falei nada, mas ele deve ter visto minha cara [risos]. Eu não tinha pensado nestes trastes, não tinha, tinha eliminado essa ideia. Ai um dia cheguei ‘ô Glauber que tal Contraste, duo Contraste’, aí ele olhou para mim ‘nossa tá falando dos trastes’, aí eu ‘ai, veio com essa ideia de novo...’ [risos]. Daí eu vi que tinha o traste na palavra contraste, mas com “n”, contrastes, duo contrastes, tá beleza. Que remete a contrastes sonoros, porque é a minha afinação e a afinação dele (Marcio).*

Estavam se aproximando, mas não era aquilo ainda, não era o ponto exato. Surgiu a ideia de Duo Contraste, uma vez que queriam utilizar o nome ‘trastes’, que remete a uma parte do violão – os trastes são peças delgadas, de ferro, que servem para dividir as casas do violão, entalhadas no braço do instrumento.

São cada uma das divisões do espelho de instrumentos de cordas, que servem para afinar e orientar a posição dos dedos.

Era Duo Contraste, ou seja, o violão a sonoridade tem trastes, era um duo que utiliza, para fazer a sua música, os trastes, porque o traste ele dá a nota pronta para você ali, ele delimita, então, era um Duo Contraste(Glauber).

Aí a esposa de um amigo nosso que também é músico falou 'por que não põe como existem alguns duos que fazem o nome e duo no final, por que não põe Contraste Duo? Mas era com "n". É só trocar, Duo Contrastes para Contraste Duo...' (Marcio).

Ai eu falei 'pô, por que não colocamos o "m" junto? Então, no meio, Contraste Duo, daí para quem ouve vai soar contraste de contrastes, e quando lê vai ver que é 'com trastes', pois o violão tem trastes, Contrasteduo (Marcio).

Logo, esse nome 'casa perfeitamente' com a ideia musical do duo, pois trabalham com contrastes sonoros. Dessa forma, essa ideia musical já apareceria no próprio nome do duo.

Porém, por meio das relações intersubjetivas com outros amigos e parceiros musicais, uma pessoa que estava acompanhando o trabalho musical dos dois sugere a inversão do nome Duo Contrastes para Contraste Duo, tal como muitos outros duos de violão, em que o nome 'duo' vem após.

Eles gostam, e engendram ainda outra mudança: trocam o 'n' pelo 'm', pois, como explicam, para quem ouve o nome já teria a informação de 'contraste' sonoro, o que queriam destacar – em relação a suas músicas e ao seu trabalho –; ao se ler, se percebe, além do 'contraste sonoro', a informação 'com trastes', pois o violão é um instrumento que utiliza trastes, como dito acima. É na trama de articular o jogo variado, dinâmico e rápido entre mãos e dedos que caminham, saltam e percorrem distâncias entre os trastes que esses músicos constroem e expressam seu pensamento musical, fazendo audível o contraste sonoro entre seus dois violões, diferentes violões. *'Já éramos um duo...' (Marcio).*

Que fala dos contrastes, nossa casou tudo assim, deu muito certo, porque os nomes das músicas estavam soando assim, já

éramos um duo, a figura e fundo, que como não tem primeiro violão e nem segundo violão, quem está ouvindo é que seleciona quem quer ouvir mais, em quem quer prestar atenção, ou fecha o olho e ouve a massa sonora, mas se você ficar olhando para um e para outro você vai selecionar um como figura e outro como fundo, então casou muito com essa ideia. Acho um nome bem criativo (Marcio).

Até hoje a gente tem uma diferença de sonoridade, que é um contraste, é um contraste sonoro (Marcio).

Prestando atenção com olhos e ouvidos, tendo um como figura e outro como fundo e vice-versa em seguida, assim, e daí também nasceu o nome do primeiro CD: a proposta do contraste encaminhou ao princípio da Figura & Fundo.

E se for ver o produto final foi uma coisa muito bem pensada, só que ela vem surgindo, não era esperado, não foi um negócio pesquisado, tanto para chegar ao nome veio, veio, é como construir uma música, ela foi mostrando o caminho e de repente acabou naquilo e se você vê do final para fazer o caminho contrário você vai dizer nossas os caras... (Marcio).

Estas falas dos músicos demonstram bem o processo de criação como construção, tendo em vista tudo o que é vivido, suas bagagens musicais e de vida, suas relações com alteridades, seus desejos, vontades, motivos e interesses, pensamentos, emoções/sentimentos, imaginação, etc. Para eles, seguindo os mesmos direcionamentos de como compõem música, tal como visto até aqui, foi também a forma como compuseram o nome do duo, a partir do qual “já eram um duo”, isto é, estavam a todo momento construindo a identidade do duo, e com o nome definido este duo ganhava ainda mais presença e existência. Passavam a ser o Comtrasteduo.

7 UMA VOZ QUE SE PRODUZ EM UMA DIALOGIA ENTRE DUAS E MUITAS OUTRAS VOZES – A(s) música(s) do Duo

Neste tópico nos remetemos às músicas do Comtrasteduo como objetivações criadoras em seus processos dialógicos de criação. Compreendemo-las a partir das informações das entrevistas de pesquisa e das observações realizadas como uma voz musical que se produz em uma dialogia entre duas vozes, ou seja, os dois integrantes do duo de violões, que por sua vez são sujeitos compostos na interface também dialógica de muitas outras vozes.

Percebemos que existe um processo de criação musical em que várias vozes sonoro-musicais presentes na história de um sujeito são por ele aprendidas e apreendidas, apropriadas, recriadas, re combinadas, transformadas, que se entrecruzam, para criar as músicas fruto desse processo. Se o processo é dialógico, isto é, um processo repleto de relações de sentidos e relações entre sentidos na ampla arena de criação cultural e histórica, as músicas passam a ser esse próprio movimento dialógico encarnado em matéria sonora.

Nesse sentido, por mais que seja impossível abarcar o processo de criação na sua totalidade, ao olharmos para ele, e ouvirmos os sujeitos falarem sobre ele, transitamos ora por objetivações musicais – as músicas criadas propriamente ditas, enquanto olhamos para elas e deixamo-las soar –, ora para a trama do próprio processo específico de um duo de violões.

E novamente nos perguntamos: o que está em obra na obra? É uma relação que cria e (re)cria músicas? É uma relação que cria, constrói, compõe e (re)compõe sujeitos? É uma relação que constrói a vida de sujeitos permeada de músicas? É uma relação de vida(s) que cria músicas pela ação e atividade de sujeitos? O quê, que coisas, pessoas, ética e estética se constroem, enfim? Que dimensão ética se objetiva na estética por eles criada?

7.1 Dos contrastes: “Faz um composto de dois, que são compostos de muitos” – contrapontos e polifonias

Este ponto, atrevo-me a dizer, é o coração desta pesquisa. Pois o que aqui será analisado é algo, um movimento que,

enquanto ouvinte, já na primeira vez que ouvi uma música⁹⁷ desse duo de violões, em 2002, em uma apresentação na faculdade, me chamou a atenção como objetivação musical. Depois essa sensação continuou ao ouvir as músicas que gravaram em seu primeiro CD. Quando tive contato com esse material, e todas as vezes em que realizei as observações dos ensaios elaborando registros e anotações especificamente para a pesquisa, bem como nos concertos que acompanhei para a pesquisa, a sensação só fez aumentar.

Da sensação e percepção desse movimento ficaram alguns registros de ensaios onde eu, pesquisadora, escrevi: “...e eles estavam tocando mais lentamente as músicas, tanto as que estão no primeiro CD, quanto as novas, penso que seja devido ao estudo, técnica do tocar, muito bonitas, e eles ficam ‘jogando’ as escalas, os solos, de um violão para o outro, na parte onde cada um sola, e nessas idas e vindas, a música vai” (anotações do diário de campo, primeiro ensaio).

Era e é esse movimento de ‘jogar’ – difícil de explicar – de um violão para o outro o que é tocado ora por um músico ora por outro que chama a atenção. Jogar no sentido de atirar, de lançar, no sentido do mover(-se) alternadamente de um lado para outro lado – em que esses lados podem ser entendidos como de um violão a outro violão:

E nessas idas e vindas a música vai. Tem um engate perfeito, porque não dá a sensação de parar para fazer isto, a sensação é de que são dois violões, mas na verdade um só (como explicar isto?). Como é esta coisa da música andar de um violão a outro e voltar? Eles não se seguem, eles não são simultâneos, parece que a síntese, ou as sínteses vão nascendo a cada momento, movimentos sendo criados, negados, re-criados, transformados e re-formados, afinados e refinados a todo tempo – não para chegar a um final, a um ponto culminante ou final – mas criando a música em todos estes passeios de embates, embates simpáticos e de choque, que, porém, passeiam. Percebo, mas não sei como é isto. Como fazem esta música? (Pesquisadora, observações do primeiro ensaio).

⁹⁷ A primeira música que compuseram juntos “*Figura & Fundo*”.

Esse movimento colocava-me perguntas, inquietações, questionamentos: como isto é feito? Não era apenas uma sensação de que eram dois violões, porque de fato são dois violões, porém, mesmo sabendo e ouvindo dois, em muitos momentos parecia e parece um. Era algo que me capturava, e eu não tinha a resposta.

Durante as entrevistas com um músico e com outro, surgiu essa questão, até mesmo pelo direcionamento da conversa, do diálogo, sempre da ordem do acontecimento e da relação investigativa que ali se estabelecia entre pesquisador-sujeito da pesquisa. E num momento, na entrevista com Marcio, disse a ele:

Uma hora umas coisas aconteciam aqui [um violão] que outra hora aconteciam no outro [violão], e mudava. Aí nos ensaios, vendo os ensaios, desde o começo eu fui vendo isso, para mim parecia assim, eu queria que você... o que você acha disso, se é um pensamento coerente se é assim ou se não é, fala o que você achar. É, a música, ela acontece nos dois, não dá para dizer que parece um violão só, isso não dá para dizer. Mas às vezes parece, a sensação, isto é, a minha sensação, ouvindo. Eu não quero dizer que é um e que parece um, às vezes parece, porém eu sei que são dois fazendo, mas parece um diálogo, tem horas que a coisa parece que pula de um para o outro, e volta e vai junto, não sei, essa é a imagem que eu tenho. Parece um diálogo o tempo todo. Não parece um só, às vezes parece um, mas... (Pesquisadora).

E em resposta a minha observação-apreciação Marcio tranqüila e prontamente respondeu:

Os dois estão tocando e daí faz um (Marcio).

Este “faz um” foi engenhoso. Isto é, uma resposta engenhosa, não tanto apenas como resposta à minha confusa e inquieta percepção, mas como imagem do próprio movimento, do que acontece na prática. Engenhoso significa ser ‘criativo, inventivo, confeccionado com arte, de grande imaginação’⁹⁸. O “faz” nos remete ao fazer, ao trabalho, à atividade humana criadora de algo novo, que, nesse caso, é o fazer musical. E antes do “faz” está o “os dois estão tocando”, que remete novamente ao

⁹⁸Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão digital.

fazer, é ação, é movimento, é trabalho acústico humano. É algo que é possível apenas no fazer, no tocar, no produzir. “Faz um”, são dois tocando, porém produz-se um, naquele momento, ‘um’ deles dois, onde está seja um músico, seja outro músico; ‘um’ deles dois, a música, que é ao mesmo tempo um e outro, porém, é já um terceiro, no entanto, uno, único, possível apenas devido àquela relação dialógica musical.

“Faz um”: faz uma singularidade, a música do Comtrasteduo, que é composta de uma pluralidade, de uma diversidade sonora, já sintetizada em cada um dos músicos, que imediatamente remete a tantos gêneros, vozes, sons de tantos outros músicos e épocas musicais, presentes no um de agora, ou seja, em sua música, transformando esta multiplicidade. Nesse sentido, vemos a importância de se “introduzir a educação estética na própria vida”, como diz Vygotski (2001, p. 352), para que possa ocorrer um trabalho, uma atividade estética onde a arte não “...reflete a realidade em toda a sua plenitude e verdade real, mas onde é um produto sumamente complexo da elaboração dos elementos da realidade” (ibid., p. 329).

Nesse sentido, Glauber também remeteu à questão de como o som produzido pelo violão de um dos integrantes captura a atenção, dizendo que:

Essa afinação [do violão do Marcio] proporciona uma tessitura diferente da afinação tradicional, tem mais graves e mais médios. O violão em termos de construção de acordes é limitado, falando do violão de um modo geral, porque são apenas quatro dedos e seis cordas. Esse tipo de afinação vai conseguir abertura de acordes diferentes, é todo um processo lógico que é diferente, não é só a afinação, o corpo sonoro que ele produz é diferente no todo, consegue tensões diferentes no acorde, melodicamente vai soar mais grave e mais médio. Funciona como se fosse um (Glauber).

Para ele, conforme explica, uma vez que está ‘explicando’ o movimento do ‘fazer um’ a partir da materialidade sonora dos dois violões e do encontro que se dá, ou seja, do encontro que os dois músicos tecem entre si e entre as materialidades sonoras de seus instrumentos, todo esse processo/encontro, bem como a própria música ‘funciona como se fosse um’: um violão apenas.

As características sonoras inovadoras encarnadas no violão do Marcio, com a afinação em espelho, cria uma nova tessitura, diferente da afinação tradicional, colocando à disposição do músico sons/notas musicais graves e médias em maior quantidade que o violão tradicional. Isso permite outras aberturas de acordes, mais tensões nos acordes, caso queira trabalhar com elas, imprimindo uma lógica sonoro-musical outra para se pensar música nesse violão, para compor e para tocar.

A partir do momento em que esse violão, com essa afinação, propicia essas inovações no fazer musical, amplia-se a possibilidade sonora do instrumento e conseqüentemente as possibilidades de criação entre os dois, uma vez que tocam e compõem juntos. Com isso, o violão que possui a afinação tradicional pode fazer tudo o que um violão tradicional já faz e, como diz Glauber, ‘...*explorar outras coisas também*’. Portanto, é um encontro musical que amplia, qualifica e inova o próprio fazer musical, permitindo “fazer um” de dois que estão tocando, conjugando lógicas musicais diferentes: a da materialidade de um violão tradicional e a da materialidade de um violão com afinação alterada, contemplando a todo o momento as capacidades de criação humana.

Em termos musicais mais práticos, Marcio mostra que:

É, acontece o seguinte, eu estou num trecho que eu estou explorando os graves, ele vai explorar os agudos. Ou os médios, a gente não embola neste sentido. Então, talvez funciona como um porque daí explora todo o grave, médio e agudo que é do violão, entende, só que em dois violões (Marcio).

Não diríamos que, devido ao encontro de uma afinação com outra, trabalham com todas as possibilidades do instrumento, esgotando-as, mas que se ampliam, e muito, essas possibilidades enquanto tocam juntos, já que um violão pode fazer muitas outras coisas devido à existência diferenciada do outro violão. Esta relação complexifica e fortalece as possibilidades de tocar, de criar, de compor, ampliando as possibilidades de diálogo entre os dois violões e entre os dois músicos, que dão vida aos dois violões, recriando, enfim, a própria música violonística.

Configura uma possibilidade musical outra, fruto de uma relação dialógica entre os dois músicos, dois violões, duas materialidades sonoras diversificadas impregnadas nesses dois violões, duas lógicas de pensamento musical que se relacionam e se encaixam como um mosaico sonoro, para compor aquela que é a música do Comtrasteduo. Essa música, ao estar pronta como objetividade no mundo, retorna imediatamente sobre esses próprios músicos, retorna aos violões e à lógica de pensamento musical sugerindo em cada momento novas formas de fazer e de criar essa própria outra maneira musical. Isso se processa em um contínuo movimento dialógico: uma relação de sentidos musicais outros na existência de dois sujeitos, na constituição de dois sujeitos, e de quicá quantos outros que com essa trama toda têm e terão contato, quais sejam, público ouvinte, alunos de música, outros músicos, parceiros musicais ocasionais, amigos, enfim, seus outros.

No entanto, todo esse outro caminho de composição e criação, toda essa outra forma de música, nascida do que já existe musicalmente – que está presente em cada um dos músicos –, recriando o existente, é mais que simplesmente a soma das partes, ou seja, é mais que apenas um violão de afinação tradicional tocando com um violão de afinação em espelho. Como diz Marcio:

Então, eu vejo que se eu for tocar sozinho ou juntar os dois sozinhos, não é igual a este resultado, está entendendo? O que eu toco e o que o Glauber toca, não é simplesmente isso...
(Marcio).

É esse terceiro aí, que é mais do que eu mais ele, entende? É mais, porque o resultado é... é interessante isso, não sei explicar. Mas é interessante sim. Alguma coisa acontece
(Marcio).

‘É esse terceiro...’, ou seja, é a música fruto de uma proposta diferenciada, é a música dos dois, da relação dialógica dos dois, que ao mesmo tempo é os dois músicos e não é, pois já é outra objetivação sonoro-musical no mundo, onde os dois estão presentes de uma maneira recriada, não no sentido de superação de um e de outro, mas no sentido de recriar, de inovar, de produzir o novo de um e de outro, que continuam sendo e

existindo como sujeitos humanos e musicais no mundo. É uma construção dialógica. Que, ao mesmo tempo, os inova, os produz como outros de si mesmos e os faz ir adiante, projetar e buscar o novo na existência, e enquanto possuem, ao mesmo tempo, algo que é constante, mas que se renova e se transforma a todo o momento, em um devir sujeito pela produção de um devir música, em uma dialética do devir criativo.

Talvez esse movimento todo seja o *'interessante'* que Marcio não sabe explicar, seja o *'algo que acontece'*, de onde ele vê diretamente apenas *'o terceiro'*, ou seja, a música produzida, pois em relação a ela ele possui, de certo modo, um distanciamento, um movimento exotópico, um excedente de visão. Se assim ocorre em relação à música, em relação a si mesmo, ao estar-se construindo como sujeito, ele não possui exotopia⁹⁹, ele não consegue enxergar-se ou ver-se de fora. Então, não é possível, pelo menos imediatamente, ver esse movimento acontecendo consigo próprio. É possível vê-lo com a música e na música que é criada/produzida, ou seja, no *terceiro*, pois a ela é dado um acabamento estético.

Por isso não basta colocar um mais outro, não basta somar as partes, mas precisa-se ver e conceber esse movimento na música pelos dois criada, que é onde materializa-se a relação dialógica, que é onde materializa-se a inovação musical, a inovação de vida.

Dessa forma, nos adiantamos em dizer que o que está em obra na obra é um grande movimento de produzir a sua música, de criar-se um sol próprio (relembrando Nietzsche), de inovar no fazer musical, e também um grande movimento de produzir sujeitos, de recriar a vida, de continuamente produzir e inovar a existência – existência imediata desses sujeitos, e, sobretudo, existência humana – naquilo que já a compõe, e para quicá outros horizontes possíveis. Nesse sentido, de acordo com Vygotski (1999), “há muito tempo se externava a ideia segundo a qual a arte parece completar a vida e ampliar as suas possibilidades” (p. 313), sempre pela ação de sujeitos em relação.

⁹⁹ Este é um dos pontos pelos quais Bakhtin critica a possibilidade de explicar a obra a partir das informações que pode dar o próprio autor. Diz ele que o autor da obra, quando está criando, não tem consciência absoluta do que está fazendo, além disso, está dentro deste vivido, vivenciando-o (BAKHTIN, 2003).

Junto disso, à pergunta sobre o que está em obra na obra, advêm as seguintes ideias de Zanella (2000), iluminadas por Vygotski:

Ao produzir novas significações a obra não só fala do sujeito produtor e do contexto de onde emergiu, mas também constitui o sujeito que a produziu, bem como aquele que de sua significação se apropria. Assim, ao mesmo tempo em que o sujeito produz a obra, é produzido pelas significações que essa engendra. Necessariamente, a atividade criadora, além de resultar na materialidade da obra, reverte-se na constituição do sujeito que a construiu (ZANELLA, 2000, p. 7).

Conforme Da Ros (2007), nesse ponto, ao estarmos orientados e recorrermos novamente à psicologia histórico-cultural em relação aos fazeres e às atividades criadoras humanas, “...poderíamos acrescentar que se ao fazer inventa o modo de fazer, também inventa a si próprio, ou seja, ao fazer se faz, numa relação de mutualidade, onde o discurso artístico produz o artista e vice-versa” (DA ROS, 2007, p. 94). O sujeito e seu projeto de vida é construído sempre na ação, mediado culturalmente por várias vozes sociais.

Por isso a música – tendo em vista tudo que foi analisado até agora, nesta pesquisa –, assim como a arte em geral:

É uma atividade na qual execução e invenção caminham paralelamente, simultaneamente e de modo inseparável. Assim, na arte concebe-se, executando; projeta-se, fazendo; executa-se encontrando a regra, já que a obra existe quando é acabada. Isto é, não há arte sem obra, entendida inicialmente como objeto sensível que é inventado ao ser feito. A sua realização não é um *facere*, mas um *perficere* – isto é, um acabar, um levar a termo de modo tão radical que o resultado é um ser inteiramente novo e *irrepetível* (FRAYSE-PEREIRA, 1994, p. 17).

No cerne dessa relação artística, uma relação musical dialógica de *'dois tocando que faz um'*, está o fazer. Um fazer contínuo musicalmente, de trabalhar de muitos modos para a criação musical se efetivar, como já descrito e analisado na primeira parte desta pesquisa. Remetendo a esse fazer contínuo na criação musical, no final do quinto ensaio que observamos, em nossas notas de campo, a última frase dita por Marcio no momento de finalização daquele ensaio – depois de três horas de trabalho com suas músicas – marca e sinaliza de modo sintetizado e conciso o próprio fazer e percurso de produção musical desse duo de violões. Ele disse:

Ô construção né... tô me sentindo um pedreiro (Marcio).

A composição/criação de uma música, pelo modo como trabalham, é uma construção propriamente dita, configura construir musicalmente, despendendo e empenhando forças, pensamentos, lógicas de criação, inserindo, colocando e retirando notas musicais, articulando vozes em um contraponto, em uma polifonia. O duo de violões constrói efetivamente uma polifonia contrapontística de vozes, quais sejam, notas musicais percorridas por um e outro violão em diálogo, ora em movimentos contrastantes de embates, ora em movimentos concordantes. São vozes articuladas e recriadas de suas referências musicais, que se fazem presentes de tantas maneiras em suas composições.

Maheirie (2001), em pesquisa realizada com músicos de bandas de Florianópolis-SC, encontrou entre os sujeitos de sua pesquisa o sentido de que “têm que procurar ser um operário da música”:

Ser um “operário da música” indica o esforço que o artista precisa realizar para a produção de seu trabalho, desmontando mais uma vez a ideia da criação artística como um acontecimento “divino” ou derivado de um “dom natural”. Este esforço constante reafirma também a condição de trabalho acústico que está presente em todo “fazer” considerado musical (MAHEIRIE, 2001, p. 144).

A construção é a ação, o processo e o resultado do construir. A construção é, nesse cenário, o processo de formação, de constituição e de composição das músicas do duo, que são edificadas, elaboradas, formadas passo a passo, degrau em degrau, preparadas atenciosamente e em todos os seus detalhes para que existam como materialidade sonora no mundo. Além de objetivar um produto musical, é um processo que objetiva o sujeito criador ao desvelar a “...arte como ato criador” (VYGOTSKI, 1999, p. 313).

Nessa construção, em que o músico se sente ‘*um pedreiro*’ – um trabalhador, um artífice, um artesão, produtor de um trabalho braçal, manual –, para criar ele junta e reelabora, recombina materiais musicais variados, formas e conteúdos diversos, seguindo um determinado projeto musical, com a ideia que a priori pode surgir em seu pensamento e imaginação – porém, sempre como fruto de um longo processo de gestação, como bem diz Vygotski (2003) – e ser construída, e que vai edificando-se conforme toma forma, conforme está sendo criada. O músico ergue e edifica essa ‘casa/esse projeto de sons’, essa música com materiais sonoros duradouros – porque mesmo que a música se dê no tempo, inicia e depois se finda novamente, quando for ouvida, serão esses materiais que lá estarão sendo ouvidos, mas, sempre variados, porque a música, ao se dar no tempo, é sempre outra...

A música acontece em uma sucessão e simultaneidade de sons, onde eles “deixam de existir” tão logo tenham cessado sua vibração de frequências acústicas. Para poder apreciar uma obra musical várias vezes, tenho que ouvi-la sempre de novo, e esta nova re-edição da obra, principalmente quando executada ao vivo, modifica-se a cada nova execução. A música é um fenômeno passageiro e em movimento constante. A cada novo som ou conjunto de sons em coloridos, alturas ou durações diferentes, parecem apagar-se rapidamente os sons que acabaram de soar, gerando uma expectativa daquilo que deverá vir, para sequenciar o que já foi tocado. O que aconteceu musicalmente há

um segundo atrás só terá sentido se este evento vier a se repetir, ou variar, ou gerar algum tipo de relação com o que está acontecendo agora, e com o que virá daqui a um segundo, ou vários e/ou minutos, até o fim da obra. No entanto, depois de cinco minutos de uma determinada música, os sons que aconteceram no início da obra só poderão existir “na mente” do ouvinte/intérprete/compositor (BEYER, 1999, p. 16).

Entre esses materiais estão sons propriamente ditos, notas musicais, acordes, cordas de violão, silêncios/pausas, tempos, andamentos, escalas musicais as mais variadas, das mais diversas culturas, cadências, estruturas harmônicas, intervalos musicais, tensões, consonâncias e dissonâncias, que variam com o passar do tempo. Enfim, todos esses elementos são concatenados, imaginados, arquitetados logicamente de modo a formar um todo coerente. Os músicos são *pedreiros* trabalhando em uma *construção, de tijolo em tijolo como num desenho mágico* – tal como já diz o verso da letra da música *Construção*¹⁰⁰, de Chico Buarque. Na versão de Oswaldo Montenegro, esta mesma canção possui o verso cantado da seguinte maneira: “...*tijolo com tijolo num desenho lógico...*”¹⁰¹.

Observamos que é mágico e é lógico, ao mesmo tempo, uma vez que a música é uma linguagem de reflexão afetiva (MAHEIRIE, 2001). Pois “o músico, quando cria um novo produto em seu trabalho acústico, está resgatando seus conhecimentos técnicos e, ao mesmo tempo, está reelaborando seus sentimentos e emoções” (ibid., p. 65), na síntese entre sensibilidade e lógica musical – e tantos outros elementos, como já verificados nesta pesquisa:

Criar uma música implica, portanto, na possibilidade de articulação entre o conhecimento técnico, a superação das emoções, a imaginação e a reflexão, a partir dos elementos do som e do silêncio

¹⁰⁰...*Tijolo com tijolo num desenho mágico...* (*Construção*, Chico Buarque, do disco *Construção*, de 1971).

¹⁰¹ Fonograma gravado em 1993 por Oswaldo Montenegro.

presentes no mundo, em função do ainda não existente (...). A especificidade deste processo faz da música o produto de um trabalho altamente elaborado, no qual o conhecimento dos elementos acústicos se alia à criatividade com que o sujeito articula, processa e elabora os elementos da percepção, imaginação e reflexão, de maneira afetiva (MAHEIRIE, 2001, p. 65).

Assim, o desenho mágico & lógico pode ser a música, como arte, como objetivação artística e estética, que só é possível a partir do trabalho de construção musical tijolo a tijolo, de sol a sol. O desenho mágico & lógico pode também ser a vida, o percurso de vida desse ser humano, aqui chamado músico, porém sempre humano, pessoa. Ao efetuar este *desenho mágico/lógico* – entendido como estético, ético, cognitivo, resultado de muito trabalho –, o Contrasteduo usa/emprega, como uma das principais características tanto da sua música como de seu processo de criação, o contraponto e a polifonia.

O contraponto, em termos musicais, é a técnica de combinar linhas musicais. Consta que esse termo é do século XIV, derivado do latim *punctus contra punctus*, que significa nota contra nota. Trata-se de uma relação dupla, em que elementos verticais e horizontais – na música, respectivamente harmonia e melodia – são simultaneamente contrastantes e independentes. Contraponto é quase sinônimo de polifonia (SADIE, 1994), com a exceção de que esta última tende a ser usada em relação com uma peça de música que tenha textura predominantemente linear, enquanto o primeiro é usado para descrever o estudo acadêmico de determinado estilo musical, como, por exemplo, o de John Sebastian Bach ou de Giovanni Perluigi da Palestrina, conforme Isaacs e Martin (1985).

O contraponto é, portanto, a técnica de combinar linhas musicais, de modo que, ao se acrescentar uma parte a outra já existente, a nova parte faz contraponto com a anterior (SADIE, 1994; HORTA, 1985).

Polifonia (do grego *polyphonia*) para os gregos antigos era a reunião de vozes ou de instrumentos, que depois passou a carregar o significado de ser uma simultaneidade de várias melodias que se desenvolvem independentemente, mas dentro de uma mesma tonalidade (FERREIRA, 1977). É a música na qual

diversas partes vocais ou instrumentos são combinados contrapontisticamente: linhas musicais nas quais existe choque-contraste, porém que soam simultaneamente, ao contrário do que ocorre na música monofônica (uma só melodia), ou na música homofônica (em que há uma linha melódica e diversos acompanhamentos). Historicamente, a ‘era da polifonia’ vai do século XIII ao século XVI. Na prática musical a polifonia nunca deixou de existir (ISAACS e MARTIN, 1985; SADIE, 1994; HORTA, 1985).

Canevacci (2004) tece um estudo a respeito da cidade de São Paulo, na área da Antropologia, como uma cidade polifônica. Recortando um trecho de seus escritos, destacamos a ideia onde fala da cidade polifônica, para remeter esta polifonia novamente à música – área de conhecimento de onde nasce propriamente o termo polifonia, atrelado a um tipo de prática musical. Dessa forma, a polifonia significa uma comunicação dentro da própria música de vozes diversas e todas copresentes: “...um coro polifônico, no qual os vários itinerários musicais ou os materiais sonoros se cruzam, se encontram e se fundem, obtendo harmonias mais elevadas ou dissonâncias, através de suas respectivas linhas melódicas” (CANEVACCI, 2004, p. 15)¹⁰².

O contraponto e a polifonia musical vêm ao encontro da compreensão de polifonia em Bakhtin, isto é, o próprio conceito de polifonia¹⁰³ em Bakhtin e no Círculo deriva do conceito/vocabulário de polifonia na música (FARACO, 2006). Como Bakhtin está, de modo mais intenso, tratando da criação literária – o próprio título do livro o indica por si só: “*Estética da criação verbal*” –, ele discute a compreensão de polifonia/polifônico em relação às personagens que povoam o universo romanesco, em relação à criação e enformação das personagens, de modo que o romance poder-se-ia apresentar em meio a duas modalidades: como um romance monológico ou como um romance polifônico.

Na música – instrumental, e na música de modo geral – não temos personagens como em uma obra literária, tal como o

¹⁰² Em uma contínua dialogia entre textos, enunciados, discursos, ideias dos mais diversos e longínquos autores, pesquisadores e sujeitos de pesquisa, e as interrelações possíveis entre essas vozes, percebemos que o texto de pesquisa é, devido a esta própria construção, um texto polifônico.

¹⁰³ Este termo/conceito foi utilizado por Bakhtin “...para qualificar o projeto estético realizado por Dostoiévski em seus romances da maturidade” (FARACO, 2006, p. 74).

romance. Não estamos considerando a polifonia na obra musical tal como Bakhtin apontou e estudou no romance por ele designado de romance polifônico, pois precisamos ter em mente que uma objetivação é a música e outra o texto escrito. São objetivações diferentes: na música, costumeiramente não se criam personagens, tal como no romance, no texto escrito, no roteiro de teatro e/ou cinema. No entanto, as notas musicais poderiam ser compreendidas como personagens em constante diálogo, relação e interação que, em constantes relações polifônicas (quais sejam relações tensas, de embates, contraposições, mas também de encontro entre si), fazem parte do todo de uma obra musical. A polifonia, pelo viés da música, existe ali, está presente, e pelo viés da arquitetura bakhtiniana está sendo vista conjuntamente com o princípio dialógico, de relação entre as vozes, pois se define pela convivência e pela interação de uma multiplicidade de vozes, o grande coro de vozes que participam do processo dialógico de composição musical, regidas pelas vozes do autor, ou melhor, dos autores (já que é um duo que estamos analisando) das músicas consideradas.

Portanto, no trabalho musical do Comtrasteduo existe um encontro da polifonia musical, bem como da polifonia (relação polifônica) de Bakhtin, que se evidencia, primeiramente, nos aspectos da relação entre os dois músicos violonistas (tal como já apresentado/discutido) e todas as suas referências musicais, bem como junto aos seus demais parceiros musicais que, em diálogos (in)tensos, compõem suas músicas. Junto disto também há que se destacar que a própria música nasce da apropriação e contraposição a inúmeras vozes sonoro-sociais, com as quais o sujeito compositor musical dialoga ao longo de sua vida. Dessa forma, o movimento polifônico é um só: é o próprio movimento de tecer, compor, harmonizar, (re)inventar vozes sonoro-sociais, em seus embates e encontros, na diversidade musical-cultural para forjar novas músicas que costuram estas vozes junto a silêncios e sentidos, em ritmicidades diversas.

Todos os músicos e suas objetivações musicais, que fizeram parte da história de relação com a música, de cada um dos músicos do duo de violões, não são simples objetos de influências diretas ou mecânicas, como se ouve nos discursos que preenchem o universo da música, mas coautores de diferentes objetivações musicais e de diferentes histórias de vida, em diferentes tempos e espaços.

Em nosso estudo poderíamos pensar a polifonia, desse modo, como um movimento primordial na composição das músicas e na composição da história de vida, que se define pela convivência e pela interação de uma multiplicidade de vozes sonoras (de músicas e de pessoas), e de pessoas objetivadas em músicas, sendo essa mesma “polifonia a forma suprema do dialogismo” (BEZERRA, 2005, p. 193). “A polifonia é aquela ‘multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis...’ cujas vozes não são meros objetos do discurso do autor, mas ‘os próprios sujeitos desse discurso’” (BAKHTIN, 2002, p. 4).

Uma multiplicidade de vozes e sujeitos está em relação ao processo de composição musical, entremeado ao processo de constituição do sujeito, à construção da própria vida, do percurso de vida, que nesse fazer todo objetivam músicas, músicas que encarnam em si mesmas o movimento dialógico, e que não encerram o processo ao estarem ‘acabadas’, se assim podemos dizer. Ao percorrem a imensa e infinita cadeia intersemiótica, nunca estarão em si mesmas acabadas, pois receberão acabamentos outros de sujeitos que com elas entrarem em relação, dos sujeitos que se apropriarem delas em suas histórias de vida, para quiçá outros fazeres e objetivações, para quiçá outras significações. Assim, elas continuam vivas infinitamente, com várias e outras festas de renovação, de renascimento, de ressurreição, como diz Bakhtin (2003), “...*questão do grande tempo...*” (BAKHTIN, 2002, p. 410), onde se dá uma nova vida e um novo vigor a uma objetivação artística, estética.

Nesse ponto, conforme Bezerra (2005), com base em Bakhtin, “o que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico” (p. 194). Pensando nos músicos do Comtrasteduo, eles selecionam as vozes musicais presentes em sua história de relação com a música que serão de alguma forma (re)criadas para a objetivação das suas músicas. Porém, muitas vezes eles também são selecionados por elas, pois ao mesmo tempo em que se apropriam das músicas presentes em seus contextos de vida, muitas vezes a relação estética é tamanha que o sujeito se sente como que capturado por aquela música, tal como o momento em que Marcio narrou/contou a respeito da relação com a música *Mood for a day*. No movimento e na dança contínua das relações entre sujeitos, das relações sonoro-musicais, do fazer musical,

circulam muitas vozes que são o material concreto com o qual o sujeito irá trabalhar, em uma contínua troca e permuta mútua para a construção de sua objetivação musical, se tornando de fato um regente do grande coro de vozes que tomam parte no processo dialógico (ibid.).

Faraco (2006) lembra que “*Polifonia não é, para Bakhtin, um universo de muitas vozes, mas um universo em que todas as vozes são equipolentes*” (p. 75), ou seja, onde todas as vozes têm poder igual, têm a mesma potência, equivalem entre si. Poderíamos pensar essa afirmação em relação ao fato de que todas essas vozes são passíveis de serem regidas, orquestradas pelo sujeito compositor, e recebem o convite de entrarem na composição de obras musicais, e na história de vida de sujeitos. Muitas vezes entram também sem pedir licença e assumem postos, lugares, fazendo-se ouvir.

Enfim, Tezza (2002) salienta, para compreendermos toda essa discussão em relação à polifonia na obra de Bakhtin – de que aqui nos apropriamos para discutirmos nossa pesquisa:

...Em outras palavras, polifonia é mais uma visão de mundo do que uma categoria técnica. Nossa hipótese é que o conceito de polifonia emerge antes como uma categoria ética do que como uma categoria literária – e Dostoievski será a grande “ilustração” do projeto filosófico de Bakhtin (TEZZA, 2002, p. 298).

Seria, portanto, uma categoria ética orientando uma estética: de que as vozes de sujeitos e vozes musicais são tanto *punctus contra punctus*, isto é, são contraponto, e são também *encontros* sonoros, encontros de vozes, encontros de sujeitos, confluência, sempre em processo de negociação, em processo de construção da vida, para (re)criar a vida, torná-la nova.

Percebemos que existe, então, um movimento dialógico e polifônico seja na constituição dos sujeitos músicos, sujeitos criadores/criantes aqui estudados, bem como na constituição/composição de suas objetivações musicais, isto é, suas músicas. Portanto, remeteremos agora o olhar às músicas dos dois instrumentistas, ou seja, ao produto estético, à obra de

arte, por assim dizer, que é onde a relação artística e estética, bem como seu processo de criação, se objetivam. Tal como diz Bakhtin, o artístico é uma forma especial de relação objetivado em uma obra de arte:

Entretanto, o “artístico” na sua total integridade não se localiza nem no artefato nem nas psiques do criador e contemplador consideradas separadamente; ele contém todos estes três fatores. O artístico é *uma forma especial de interrelação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte* (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1926, p. 3).

O artístico/estético é sempre relação. A música é sempre relação, que participa do fluxo unitário da vida social, reflete a base econômica, envolve interação e tantas outras formas de comunicação (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1926). É sempre construção histórico, social, cultural objetivada em uma presença no mundo.

7.2 A música do Contrasteduo: *um passeio pelo mundo*

Partindo da premissa de que o produto da atividade estética/artística/criadora objetiva o processo de criação que o engendra (ZANELLA, 2008), entendemos que, da mesma forma, as músicas – por serem objetivações estéticas – objetivam o processo de criação que as engendram. Trata-se de um processo multifacetado, constante, de contínua ação, fazer e atividade humana, tal como apresentado anteriormente neste trabalho.

Ao aproximarmos o olhar às músicas engendradas pelo duo de violões, durante as entrevistas de pesquisa os músicos nos disseram que sua música ‘é um passeio por várias musicalidades, é um passeio por vários gêneros musicais, é *um passeio pelo mundo*’ (Marcio).

Eu acho que assim, essa coisa de ter vários ritmos é um retrato das interferências e influências do mundo, que você ouve, que existe, e que ela puxa [a música], e ela vem caminhando

sozinha. Ela vai achando o caminho, e eu acho bonito esse passeio. A partir do momento em que surgiu essa coisa, através da Paisagem Matuta[uma composição do duo], aí a gente não parou mais de fazer essa brincadeira. E não é uma coisa que assusta, não tem esse cuidado 'ah temos que manter o ritmo', por exemplo, tem o samba que é do início ao fim um samba, isso veio totalmente do Glauber, o samba, é energia dele. Mas as outras músicas passeiam por vários ritmos diferentes (Marcio).

Marcio diz que suas músicas são um *passeio pelo mundo*, por *vários ritmos*, de forma é um passeio e percurso que, segundo ele, a música percorre e trilha sozinha. Para nós, é como um terceiro na relação triádica de criação, que se objetiva no concreto, como um outro deles mesmos.

Podemos ver que a música que eles trabalham/constroem '*vem do mundo*', das produções musicais, culturais, artísticas e estéticas em nível mundial que são acessíveis a eles, às quais eles têm acesso, enfim, como as manifestações musicais, presentes na história da arte e da música, no percurso humano, nos seus mais variados tempos e espaços. Manifestações com as quais dialogam, assim como dialogam com outros artistas, músicos, movimentos musicais, gêneros musicais, ritmos variados, etc., que, na visão do músico acima citado, seriam '*as interferências e influências do mundo*' das quais sua música é um '*retrato*'.

No entanto, mais que interferência e influência, e não apenas retrato, suas produções musicais são possíveis a partir de infinitos movimentos dialógicos, apropriações, diálogos, tensões, embates com as obras presentes no mundo. Estabelecem com essas obras uma relação de mútua constituição/construção, sendo eles e todos os seus outros musicais – a alteridade fundante do sujeito – coautores não apenas de inúmeras partituras, mas de intensos movimentos estético-musicais que recriam a vida de todos os sujeitos, assim como de todas as produções musicais envolvidas.

Não apenas retrato – obra artística que reproduz uma imagem real ou imaginária, sendo o reproduzir entendido no sentido de exibir e mostrar novamente¹⁰⁴ – que reflete uma dada realidade ou objetivação, mas como produção que reflete e refrata (BAKHTIN, 2006) a contínua produção musical sua e de tantos

¹⁰⁴ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão digital.

outros sujeitos que entram na roda da(s) composição(ões). Reflete e refrata objetivações musicais por meio de processos de bricolagem, de combinar e recombinar formas variadas e produzir o novo, em cima e junto de todo o repertório já conquistado e apropriado pelo músico.

Arte, no entanto, desde o princípio, se apresentou como objetivação criadora, como texto a plasmar intensos diálogos de seus autores com a realidade, cunhados a partir de um olhar estético que possibilita recortar fragmentos da realidade e os combinar de variadas formas. Como afirma Vygotski (1998, p. 307-308), “[...] a arte recolhe da vida o seu material, mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material” (ZANELLA, 2008, p. 69).

Nesse sentido, a música do duo recolhe da vida – da infinidade e grandiosidade da vida também sonoro-musical – o seu material, as ditas interferências e influências do mundo, porém, indo mais adiante, como diz Vygotski (1998), “...produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material”.

Diríamos que é algo que *está e não está*, ao mesmo tempo, nas propriedades desse material musical. *Está*, no sentido de que há uma linguagem musical compartilhada por uma coletividade utilizada para a criação musical; e *não está*, no sentido de que, a partir dessa totalidade, apropriada, (re)criada e transformada, objetivações outras serão possíveis – ou (im)possibilitadas, sempre de acordo com as vicissitudes e eventualidades do processo de criação – e que receberão vida, existência outra/nova a partir da (re)criação e (re)combinação. Caracteriza-se como permanência e mudança ao mesmo tempo (MAHEIRIE, 2001, 2002, 2003), que intensifica a temática da criatividade, como afirma Zanella (2007), para “...fundamentalmente partir do material recolhido da vida para tecer, com seus múltiplos fios, combinações inovadoras” (p. 149).

Assim, poderíamos dizer, conforme afirma Marcio, que sua música parte do mundo, passeia por ele e busca o reencontro com sua grande musicalidade, nas obras e pelas obras destes

músicos integrantes de um duo de violões. É uma música feita de músicas.

Nesse passeio pelo mundo, realizado por essas músicas e seus compositores, objetiva-se o processo de criação explicado por Vygotski (2003), onde um dos elementos empregados é a percepção, partindo do que se vê e do que se escuta, acumulando material da experiência vivida para construir um *background* de conhecimento, bem como os espaços de imaginação e fantasia. Esses materiais são posteriormente dissociados, comparados, alguns são conservados, outros são esquecidos. É um processo complexo.

Desse momento se parte¹⁰⁵ para agrupar os materiais que foram dissociados e separados, para mesclar e/ou integrar uma imagem, o que também os modifica. Todas as funções psicológicas estão envolvidas nesse fazer. Uma nova combinação começa a se formar, imagens que estavam isoladas são ajustadas a um sistema, são encaixadas em um quadro complexo. Por fim, como enfatiza Vygotski (2003), “o círculo desta função se fechará somente quando a imaginação se encarne ou cristalize em imagens externas” (p. 35), objetivando de modo concreto o produto da criação. Os músicos do Comtrasteduo fazem esses percursos com inúmeros gêneros musicais, ritmos e musicalidades do mundo.

É um movimento que *não assusta* o músico, mas o estimula, quase como uma *brincadeira* a se permitir ousar e transgredir dentro de uma composição musical. Suas composições não terão apenas um ritmo estabelecido, assim como Marcio exemplifica com o *samba*¹⁰⁶. Isto é, a música é um samba, do início ao fim, como eles estabeleceram, mas poderia não ser, como eles também estabeleceram com outras de suas produções/objetivações musicais, *Paisagem Matuta*, por exemplo, a primeira música do disco ‘Figura & Fundo’, a que Marcio remete acima, *que passeia por vários ritmos diferentes* (*faixa 01 CD *Figura & Fundo*).

Esse passeio pelos ritmos de diversos gêneros musicais caracteriza a movimentação da música popular desde a década de

¹⁰⁵ Estamos descrevendo o processo quase que de modo linear e sequencial. No entanto, salientamos e é importante saber que é sempre um processo complexo que se dá em um todo, sem partes.

¹⁰⁶ Esta música ainda não recebeu um título oficial. Por ser um samba, eles estão chamando-a, por ora, de *o samba*.

1990 no Brasil. Essa configuração apresenta uma mistura de gêneros, configurando um multiculturalismo na música brasileira. Maheirie (2001) salienta que “hoje, fica difícil falar de um gênero musical que não se insinue em outro, que não reaproveite elementos de outras culturas ou mesmo elementos passados da sua própria cultura, na constituição do produto novo” (p. 5). A bricolagem presente nesse fazer musical é a bricolagem encontrada na música do Comtrasteduo, realizada por meio de movimentos dialógicos.

Marcio afirma, ainda, que ‘...*ela* [a música] *vai achando o caminho, eu acho bonito este passeio...*’. Para ele, a música, ao caminhar, ao ser construída e construir-se, percorre um passeio, por muitas musicalidades, ritmos, gêneros musicais. Eles, enquanto músicos-autores, percorrem esses passeios com a própria música que criam, são autores dessa música e são também conduzidos por ela.

Dessa forma, o ‘passeio’ pode ser entendido, de acordo com sua etimologia¹⁰⁷, que vem do latim *pasus*, e significa *passo, passada, modo de andar*. Ainda, passear: “ir ou conduzir alguém/algo a algum lugar, com o fito de (se) entreter ou exercitar, percorrer em passeio; mover-se, fluir, deslizar” (Dicionário Houaiss). Passear, portanto, música que passeia. Passeio realizado pela música seria o modo de andar, da música do duo, pelo mundo, possível e impossível.

Como um passeio pelo mundo musical, pelas objetivações musicais de muitos cantos, orientado por um movimento dialético e dialógico, esses músicos conduzem e são conduzidos por sua música – enquanto ela também passeia por todos esses caminhos. Junto, levam, conduzem e convidam seus ouvintes a esse passeio de várias sonoridades, gêneros e ritmos, por meio das músicas. Nisso há, concomitantemente, prazer, satisfação, o entreter-se na e com a criação, que também é proporcionado ao ouvinte; e há, de modo interligado, o exercitar a ética, a estética, a cognição, o pensamento em música, a imaginação, a percepção, a memória e a dimensão sensível.

Ao avançar a caminhada – e o próprio andar da pesquisa – junto das vozes de nossos interlocutores, lembramos que nos entremeios desses passeios, surgem relações estéticas no fazer

¹⁰⁷ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão digital.

musical, também como fundamento de todo processo de criação no fazer musical. Desse modo:

Passaios estéticos a lugares variados, próximos e distantes, fisicamente presentes ou ausentes; olhares estéticos direcionados para aqui e acolá, que pudessem apreender o que está logo ali, mas que somente se mostram aos que sobre ele se debruçam, ligeira ou vagarosamente. De qualquer jeito, sempre intensamente. Essas experiências, tensas e densas, são, portanto, fundamentais no processo de constituição... (ZANELLA, 2007b, p. 152).

São experiências fundamentais no processo de constituição do sujeito, de modo geral, do sujeito músico e da própria música. São passeios que chamam e requerem a edificação de um olhar estrangeiro, como salientado por Calvino (1990), um olhar que estranha o que está posto, o que está dado, que estranha a visualidade e as imagens por onde passa, que se configura em um olhar estético (ZANELLA, 2006b), que, ao estabelecer outras relações, novas relações em meio a todo o vivido, constrói e produz novos sentidos, lança-se a novas produções, transformando o existente, transformando a existência, e produzindo novas existências, de si, do outro e da própria música.

Para Zanella (2006b), esse olhar estético é um olhar que vê, mas também um olhar que fundamentalmente passeia, flui, estabelece relações outras, relações estéticas.

Relações estéticas, relações de alteridade, fundamentam-se em sensibilidades que estranham o instituído e reconhecem infinitas possibilidades de devir e acolhimento das diferenças que conotam ou podem vir a conotar a existência humana. São, portanto, relações necessárias para o compromisso com a própria vida, com a riqueza e multiplicidade da existência e da realidade humana, a qual é construída pela atividade

coletiva e singular, continuamente em transformação (ZANELLA, 2008, p. 71).

Portanto, vê-se, e o músico percebe isso, que a partir de suas ações, de seu trabalho de criação musical, muitas possibilidades de devir música existem junto dos múltiplos passeios ao redor da produção musical variada, intensa e ampla que existe no espaço imediato que o circunda. Esses espaços também configuram comunidades locais de prática musical, que se interrelacionam como comunidades de prática musical de outros locais (RUSSELL, 2002, 2006)¹⁰⁸, no acontecer das manifestações históricas musicais, e ao redor do mundo. Nessa trama, conhecimentos musicais chegam até esses músicos, mediados de várias formas, outros músicos, discos, partituras, bandas, sons gravados, etc., e eles também vão à busca, vão atrás desses conhecimentos e práticas e os objetivam em música. Essas músicas são, então, estéticas outras produzidas de/por relações estéticas.

7.2.1 De passeios à produção musical concreta: os passeios da produção musical

Neste ponto olhamos diretamente para as músicas do Comtrasteduo, para o produto da criação. Em 2005 lançaram seu primeiro CD, intitulado *Figura & Fundo*, uma produção independente com oito composições próprias. Porém, o trabalho de composição só aumentou de lá para cá, e já possuem várias outras músicas para o próximo trabalho de gravação.

¹⁰⁸ A educadora musical e pesquisadora canadense Joan Russell (2002, 2006), baseada em Etienne Wenger (1998), trabalha com o conceito de comunidades de prática musical, caracterizadas a partir de suas pesquisas etnográficas realizadas nas Ilhas Fiji, em Cuba, no Ártico canadense, no Brasil, e no Canadá. As comunidades de prática musical são um sistema social de produção musical, um espaço de aprendizagem musical, com prática musical ativa. É o fundamento da habilidade de um grupo para conhecer e aprender, e que ocorre em torno de atividades musicais significativas para as pessoas. Ainda, “Comunidades de prática são ‘locais’ de participação em que os membros compartilham um entendimento relativo ao que fazem ou conhecem, trazendo uma significação e/ou re-significação para as vidas particulares e para outras comunidades” (MENGALLI, 2005, p. 05).

Nas frases de um texto publicado em um jornal do Estado de Santa Catarina, antes de realizarem um concerto em uma cidade que integrou o *Circuito Catarinense de Música*, promovido pelo SESC, com o *Espetáculo Contrasteduo Violão Brasileiro* – material que recebemos dos músicos – encontramos o seguinte:

Elegante simplicidade

O Contrasteduo faz um trabalho de pesquisa-ação violonística sobre as possibilidades de execução do instrumento, de uma forma comprometida com o resultado estético que contempla tanto o cuidado técnico quanto o sentimento expresso nas obras e performances do duo (...). É uma elegante simplicidade que vai da concepção à execução musical das obras. A marca principal do trabalho do duo é a não preocupação com as fronteiras geofísicas dos fazeres musicais, pois fazem uma música do mundo e para o mundo, marcada de sentimento e paixão pelo violão e pela música (A Notícia, 21 de novembro de 2005, Joinville-SC).

Na constante busca de aprimoramento de sua música, como bem disseram nas entrevistas, a pesquisa de possibilidades/formas/maneiras de tocar o violão e que contempla a técnica, o sentimento e a própria execução/performance, é uma tônica do trabalho do duo. Além disso, essa pesquisa se abre para a multiplicidade dos fazeres musicais mundiais, brasileiros e de vários outros povos, o que configura sua música como *uma música do mundo e para o mundo*, como dito anteriormente, em relação aos passeios musicais. Poderíamos pensar que esses dois sujeitos, enquanto encontram, descobrem, vislumbram, estranham a música do mundo – sendo ao mesmo tempo expressão e fundamento desta – passeiam também por ela, apreendem-na e recriam-na, com uma *elegante simplicidade*.

Portanto, o trabalho musical do duo se tornou um trabalho de profunda pesquisa sobre técnica, ritmos e possibilidades de execução no instrumento: dois violões ao som de cordas de *nylon*, que fundem música regional, música brasileira, erudita, flamenca, *jazz*, e muitas outras musicalidades, conforme veremos na sequência. “*Das pesquisas e das buscas musicais parece nascer uma sonoridade própria, repleta de experimentos, em que afinações, timbres, fraseados e concepções musicais fundem-se em um único e contrastante corpo sonoro*” –tal como consta no

encarte do primeiro trabalho musical, escrito por um músico amigo do duo.

Na *não preocupação com as fronteiras geofísicas dos fazeres musicais*, esses fazeres são vozes musicais que integram as composições do Comtrasteduo, ao recriarem as vozes musicais do mundo, e devolvê-las, transformadas, a ele. É uma característica musical que se aproxima de algo explicado por Marcio, em uma das observações de ensaio que foi realizada para a pesquisa. Ele falou a respeito dos “*Cantes de ida y vuelta*”¹⁰⁹, que estudou, em especial a rumba¹¹⁰. A rumba veio da Espanha para Cuba, e depois de todo o percurso e modificações realizadas pela vivência e utilização musical em Cuba, retorna à Espanha e modifica o próprio ritmo lá, na terra onde nasceu, assim como acontece com vários outros ritmos. Isto é, parte da terra onde nasce, vai para outro local, se torna outro na utilização viva da música em outro local e por outras pessoas, volta e transforma/modifica o ‘original’.

Esse é um percurso que lembra o próprio movimento da constituição do sujeito, onde o projeto, “*a práxis, com efeito, é uma passagem do objetivo ao objetivo pela interiorização*”, pela subjetividade (SARTRE, 1984, p. 154). Isto é, nenhuma objetividade no mundo humano pode ser desprovida de subjetividade, ao mesmo tempo em que não há subjetividade que não se objetive. Caminha-se do objetivo ao objetivo passando sempre pelo movimento de subjetivação, de apropriação, num contínuo subjetivar a objetividade e objetivar a subjetividade (MAHEIRIE, 2001, 2002). É um movimento que, partindo do objetivo, por entrelaçar-se à subjetividade, modifica o próprio objetivo.

No caso específico do movimento musical analisado nesta pesquisa, verifica-se a atuação dos músicos sem se preocupar com as fronteiras, os limites geofísicos de tantos ritmos e

¹⁰⁹ *Cantes de ida y vuelta* dizem respeito aos gêneros flamencos originados na música popular latino-americana. Entre eles se encontram, por exemplo, a milonga, a vidalita, a rumba, a colombiana e a guajira. A designação *ida y vuelta* surge devido à ideia de que esses gêneros chegaram à América trazidos por imigrantes espanhóis, sendo que nesta nova terra foram modificados, e com o regresso à Espanha obtiveram-se os ritmos atualmente conhecidos, mesmo que se pense que seu surgimento é unicamente proveniente dos países do Novo Mundo (ISAACS e MARTIN, 1985).

¹¹⁰ Dança cubana com compasso binário e ritmo complexo (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão digital).

musicalidades. Para eles, esses são sua matéria-prima, eles os articulam para compor e enriquecer suas músicas, na infinidade dos movimentos de *ida y vuelta*, que contêm as musicalidades do mundo geofísico, transformados.

Na voz dos próprios músicos:

Paisagem Matuta talvez seja a mais específica porque são quatro ritmos, que são de diferentes regiões, a moda de viola vem do mato, o fandango, o pagode sertanejo, o baião, não é coisa que é da cidade, então por isso a gente colocou paisagem do mato, paisagem matuta (Glauber).

A primeira música do CD se chama Paisagem Matuta. Ela tem um ritmo básico que é o galope¹¹¹, que ela fica sempre neste ritmo, e nós tentamos pegar este ritmo e transformar ele em baião, dissolvemos ele até que vire baião, moda de viola, essa foi a ideia. Fazer, pegar estes ritmos e compor. Ai que vem o problema, a questão: como fazer isto, entendeu? Essa que eu falo que é a ideia. A gente sabe “ah, é assim!”, mas como por isto na prática? Ai que você tem que ficar tentando, e quando você acha a nota você acha a coisa, você acha aquela passagem e fala “é isso, tá pronta!”. E assim fica... às vezes passam-se quatro horas e a gente compõe um ou dois segundos de música (Glauber).

Segundo os músicos – conforme material escrito/comentários sobre suas músicas –, essa música mostra um pouco da diversidade de ritmos presentes na música brasileira, sendo como um passeio pela música e pela sonoridade de algumas paisagens do Brasil. Como são ritmos provenientes de um fazer musical do mato, do interior, e não da cidade, não são urbanos, seu nome é *paisagem*, conotando o aspecto visual, a imagem, *matuta*, do mato, da vida rústica do campo.

Essa música engloba, transforma e põe em diálogo diferentes ritmos musicais. De acordo com Albin (2006), no que tange à moda de viola, a palavra moda é de origem portuguesa, e significa canto, melodia ou música. No Brasil ela recebeu a significação de ser um tipo de canção rural. Em relação às letras, a temática predominante nas modas relaciona-se a três aspectos

¹¹¹ “Galope” nesta música refere-se a um ritmo que imita o galopar de um cavalo, de acordo como os músicos o definiram.

principais: a saga dos boiadeiros e lavradores, o anedotário caipira e as histórias trágicas de amor e morte. A letra contém uma narração em ritmo recitativo, onde o contador conta uma história, e sua melodia é solta, caracterizando uma poesia falada com um acompanhamento musical. Geralmente são cantadas a duas vozes, contendo um intervalo de terça entre as vozes, ao som da viola.

Já o fandango “é uma manifestação popular que reúne música e dança” de origem portuguesa, com interface espanhola, trazida pelos imigrantes açorianos, ao litoral sul e sudeste do Brasil, por volta de 1750. Nestas regiões, está associado ao trabalho na lavoura, na pesca e à cultura caiçara. É cantado, seu instrumento principal é a viola, e apresenta nomes e ritmos fixos para cada marca/coreografia, que pode ser uma suíte (reunião de várias danças), bailadas (dançadas) ou batidas (sapateadas), com melodias e textos variados. As músicas podem ser valsadas, trançadas ou acompanhadas pelo batido de tamancos.

Entre as várias marcas do fandango existe o anu, a queromana, a tonta, andorinha, cana verde, marinheiro, chamarita de oito, charazinho, serrana, chara e feliz, para citar algumas. Entre os instrumentos musicais utilizados, sempre artesanais, estão a viola, o adufo e a rabeca, que são construídos pelos próprios tocadores – geralmente pescadores, moradores do litoral. As violas possuem cinco cordas duplas, não são afinadas de acordo com métodos tradicionais de afinação, são apenas temperadas; o ritmo é o elemento musical mais valorizado no fandango. A rabeca possui três ou quatro cordas, esculpida em madeira maciça denominada caxeta, sendo que o braço e o arco podem ser de canela preta ou cedro. O adufo possui couro de cotia, também com madeira de caxeta e tampinhas de garrafa amassadas (MEGALE, 1999; GRAMANI e cols., 2006).

O pagode é uma das formas do “reaparecimento” e (re)criação do samba por volta do final da década de 1970, no Brasil. O pagode sertanejo – criação atribuída à Tião Carreiro –, por sua vez, é uma variação da música sertaneja brasileira, misturando violão e viola caipira batendo cruzados, incluindo um repique, proveniente da mistura do ritmo do coco com o calango de roda e com a catira (ALBIN, 2006).

Os ritmos acima comentados, juntamente com o baião – que será apresentado na sequência –, são os ritmos com os quais o duo de violões compõe a música intitulada *Paisagem Matuta*.

Podemos perceber que um imenso percurso sócio-histórico-cultural existe na criação e (re)criação específica desses ritmos, envolvendo a participação de quicá quantos músicos, dançarinos, cantadores, que a história documenta, e muitos outros ainda que foram esquecidos ou nem sequer documentados historicamente. Essa é a ação coletiva na construção musical, fruto de muitas ações criadoras humanas na música, na dança e no canto, que se fazem material para um duo de violões, no século XXI, criarem e objetivarem seu fazer musical.

Esse amplo movimento, ou melhor, amplo *passeio* entre diferentes manifestações musicais, objetivados na obra musical de dois jovens músicos integrantes de um jovem duo de violões, evidencia o fazer cotidiano de sujeitos em atividades criadoras, para a construção de si mesmos, das (im)possibilidades de seu trabalho acústico e para a (re)criação da existência. Nesse sentido, marca o fazer humano tal como compreendido pela psicologia histórico-cultural.

Logo podemos observar a música intitulada *Matizes* (*faixa 02 do CD *Figura & Fundo*):

Matizes é uma música em concepção contrapontística, assim como todas as outras do CD, que utiliza elementos da música celta, galega, da música erudita e espanhola de uma maneira indireta e sem privilegiar nenhuma delas, com modulações e alterações entre compassos simples e compostos. O ponto de partida para sua composição foi a inversão do motivo melódico da música Nuances, possibilitada pela afinação em espelho de um dos violões (Marcio e Glauber).

Nessa música, podemos perceber outros ritmos que são articulados, a saber, característicos da música celta, música galega, da Galícia, na Espanha, e da música erudita, tecidos de modo contrapontístico entre as linhas melódicas e fraseados dos dois violões. Para criá-la eles partiram da música *Nuances*, feita primeiramente, e inverteram seu motivo melódico, surgindo assim *Matizes*, que (re)cria as três musicalidades acima citadas. Os títulos são próximos, lembrando também imagens visuais, gradação sutil e misturas de cores, que conotam misturas sutis de notas musicais combinadas em formato de contraponto. Além disso, estruturalmente a música possui modulação entre tonalidades, e alterações entre compassos simples e compostos,

de forma tênue, como um *dégradé* colorido, entre matizes e nuances sonoras específicas.

Eu sempre achei bonito o nome Matizes, que para mim são cores, é colorido, para mim era diferente porque era novidade a afinação (Marcio).

A afinação em espelho, do violão de Marcio, possibilita inverter um motivo melódico e tocá-lo, justamente pelo espelhamento das notas proporcionado pela disposição das cordas Ré-Lá-Mi-Mi-Lá-Ré – conforme distâncias de alturas já explicadas anteriormente. Conforme ele diz, o bonito nome ‘Matizes’ significa cores, o colorido das notas invertidas, e o colorido da novidade que seu violão é capaz de fazer, devido à afinação diferente. Isso demonstra que a inovação, o jeito criativo de trabalhar a materialidade do violão motiva o músico em sua prática cotidiana, sendo um acontecer impulsionador para a novidade no trabalho acústico.

De acordo com Zanella, Balbinot e Pereira (2000):

Todos os trabalhos – incluindo-se a arte – são formas do ser humano se expressar e, assim, falam pelo ser humano e sobre ele (...). Criatividade e trabalho, são, além de constituídos pelos sujeitos, constituintes deles (ZANELLA, BALBINOT e PEREIRA, 2000, p. 539-540).

Desse modo, uma postura ética e estética começa a ser tecida e ganha vida na ação do músico que (re)cria o imenso mundo de conhecimento musical a seu dispor. Ele compõe e trabalha com música, demonstrando que é preciso inovar a/na existência, tecendo a dialética de um devir criativo humano, para superar tantas adversidades que se impõem na existência humana, que a tornam muitas vezes repetitiva, monótona, alienada, oprimida, mas, sobretudo, para construir a sua existência, a sua vida, a sua realização histórica.

Por isso podemos observar, pelo percurso histórico desses músicos e pela objetivação de seu trabalho criador – assim como já foi observado por Maheirie (2001) em pesquisa realizada com mais de 40 músicos de sete bandas da cidade de Florianópolis, SC –, que:

Quando se vive o projeto na práxis cotidiana, não há espaço para o conformismo, a apatia e o tédio. Assim, o músico sintetiza prazer e trabalho, unificando-os num único movimento, no desejo de criar um tempo próprio, não alienado, autoderminado... (MAHEIRIE, 2001, p. 84).

Nesse movimento, os músicos objetivam a criação e (re)criação também estética da existência. Mesmo que o processo de criação musical envolva certas dificuldades tais como já apresentadas nesta pesquisa, o trabalho musical como trabalho acústico dialoga com a satisfação advinda dessa mesma criação – assim como a vida, de modo geral –, pois:

Há tantos tipos diferentes de relações que se estabelecem entre um conjunto de notas que até mesmo o mais simples dos temas pode se transformar em uma inesgotável fonte de descobertas. Verossimilmente, o prazer prolongado, que qualquer trabalhador criativo vive na fecundidade específica de seu meio, não é apenas um sub-produto agradável da atividade criativa, mas sim a fonte essencial de motivação que o mantém envolvido com seu próprio material, passando por ‘bloqueios’ e becos sem saída no processo criativo (SLOBODA, 2008, p. 179).

Portanto, a arte envolve o sentimento de satisfação/alegria, no fazer estético e nas objetivações estéticas dos sujeitos, porém, sempre atrelado as necessidades que o músico cria em estabelecer novas relações com o cotidiano.

Voltando à análise das objetivações musicais, percebemos que no primeiro CD os títulos das músicas estão relacionados a imagens, à visualidade, contemplando o mote do disco, a saber, *Figura & Fundo*. Mas, também se referem, de alguma forma, à estrutura musical das obras em questão.

Já em relação à música *Nuances* (*faixa 07 do CD *Figura & Fundo*), os músicos dizem o seguinte:

É um tema semelhante a “Matizes” devido a nascerem do mesmo motivo melódico e possuírem a mesma estrutura musical, porém, seguindo caminhos diferentes. Foi composta em fragmentos posteriormente “costurados”, proporcionando momentos inusitados causados pelas modulações (Marcio e Glauber).

Nesse caso, uma música é, pode-se dizer, (re)criação da outra. Uma foi criada primeiro (*Nuances*), conforme dito acima, articulando ritmos específicos. Da inversão do motivo melódico da primeira, foi possível a invenção da segunda, configurando duas músicas diferentes. E ainda outro movimento existe em sua feitura: não foi composta de modo linear, mas foi fruto de costuras entre vários fragmentos depois alinhados, percorrendo também modulações, que se refletem também na segunda (*Matizes*).

No processo de criação, conforme explica Vygotski (2003), “...na vida que nos rodeia cada dia existem todas as premissas necessárias para criar, e tudo o que excede do marco da rotina incluindo até uma mínima partícula de novidade tem sua origem no processo criador do ser humano” (p. 11). Algumas partículas de novidade existiram aqui: a afinação diferenciada de um violão, e a inversão de uma melodia, que configurou uma articulação outra de sentido musical. Nesse sentido, o processo de criação, de onde músicas serão objetivadas, é um processo que parte sempre da realidade vivida e experimentada, dos elementos que nela existem. Esses elementos são, por sua vez, combinados, transformados, negados, para desenhar possibilidades infinitas de recriação e transcendência da própria realidade (VYGOTSKI, 2003; MAHEIRIE, 2003; ZANELLA, 2007b).

Depois, falam sobre a música *Tempero Verde* (*faixa 03 do CD *Figura e Fundo*). Essa música, segundo eles, era para ser uma salsa¹¹².

¹¹² A salsa é um gênero de música cubana surgida na década de 1940, com padrão rítmico típico de dois compassos; é melódica, improvisada e lembra o mambo (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão eletrônica).

É, era uma salsa, mas aí acabou virando um samba. Então não ficou nem sendo uma salsa nem um samba, então a gente resolveu dar o nome de Tempero Verde, porque a salsa é uma salsinha, um temperinho, e tem o tempero verde que é um tempero que se usa na feijoada. Ficou Tempero Verde por causa disso (Glauber).

O Tempero Verde foi uma tentativa de fazer uma salsa, algo salseado assim. Como somos brasileiros misturou... (Marcio).

Partiram da concepção musical de compor uma *salsa*, um gênero de música cubana que surgiu por volta de década de 1940. A *salsa* possui um padrão rítmico típico de compasso binário, é melódica, improvisada e remete ao gênero *mambo*. Conforme definição, *salsa* significa uma “composição ou mistura de várias substâncias comestíveis diluídas que se faz para condimentar, é um tempero” (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão digital). Portanto, o nome *salsa* dado ao gênero musical, assim como o *tempero*, remete à mistura de estilos. Mistura que se escuta quando os próprios músicos dizem que de *salsa* acabou virando *samba*, mas que pelo entrecruzamento dos dois ritmos não ficaram delimitados nem uma *salsa*, nem um *samba*, e sim um *Tempero Verde*, proveniente da (re)criação dos dois gêneros musicais, com levada cubana e levada brasileira. Sendo brasileiros, a musicalidade brasileira direciona o músico, é um modelo, é uma matriz que existe a partir dele quando vai tocar ritmos/gêneros de outra cultura. Então, *misturou... dialogicamente...*

Na sequência, ainda sobre essa música, os músicos relatam:

Tempero Verde é uma fusão de elementos da música brasileira e da música caribenha. Tem como resultado um ritmo ambíguo que remete tanto à salsa, quanto ao samba de partido alto (Marcio e Glauber).

Salsa e samba, especificado em partido-alto, enredam a mistura, ou seja, fundem-se nessa música. O samba de partido-alto, em sua origem, era uma música e dança de roda do ciclo da

umbigada¹¹³, criada pelos negros. Atualmente se tornou uma variedade do samba, onde, depois do refrão repetido/cantado a intervalos determinados de tempo, cada um dos sambistas improvisa ou diz de memória versos relativos ao tema da música (ibid.).

O movimento de ‘mistura’ e de diálogo existe na configuração dos próprios ritmos e gêneros musicais entre si. Encontramos em Tinhorão (1997), em discussão sobre a música popular brasileira e sua historicidade, que:

O samba, nascido como gênero carnavalesco do aproveitamento de ritmos baianos por parte de compositores cariocas (principalmente Sinhô), passaria também em pouco tempo ao domínio dos primeiros profissionais da classe média que dominaram desde logo os meios do disco e do rádio, passando a evoluir segundo toda uma série de influências (...) à cultura popular brasileira, ou seja, a da música norte-americana dos *jazz-bands* e a do semi-eruditismo dos orquestradores, dos quais Pixinguinha foi um dos pioneiros (TINHORÃO, 1997, p. 20).

No discurso, no embate e no encontro com outros ritmos e gêneros musicais, a(s) música(s) se cria(m), se (re)cria(m) e se (re)compõe(m), tal como visto acima em relação ao samba. Como o próprio samba de partido-alto se transformou, assim como a *salsa* cubana, a mistura de estilos/gêneros é contínua na música, como também apontado por Menezes Bastos (1996), pois eles, estilos e gêneros, estão com constante diálogo no cenário mundial histórico, intensificando uma “...ordem mundial musicalmente cada vez mais intercambiável” (ibid., p. 3). Desse intercâmbio contínuo, pela ação de sujeitos, objetiva-se a descoberta de novos traços e novas formas no fazer musical.

¹¹³ Umbigada: pancada com o umbigo que o dançarino solista dá naquele que o vai substituir, nas danças de roda trazidas pelos escravos bantos. Coreografia presente em várias danças folclóricas brasileiras que consiste numa aproximação dos umbigos dos executantes (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão eletrônica).

A música chamada *Ser Tão Cigano* (*faixa 08 do CD *Figura & Fundo*) é outro intenso passeio musical, tal como pode ser visto:

O Ser Tão Cigano tem dois ritmos, tem o baião, a gente começa com o baião e vai levando ela, vai levando e entra na música flamenca, aquela progressão do flamenco, aqueles fraseados flamencos, então tem a coisa do sertão e tem a coisa do cigano (Glauber).

Aqui o diálogo é entre a musicalidade brasileira, por meio do baião – forte ritmo brasileiro –, e a musicalidade espanhola, por meio do *flamenco* – forte ritmo espanhol. O baião é um gênero musical que diz respeito ao ritmo e dança nordestinos, criado a partir de relações musicais com o samba e a conga, no final do séc. XIX. É também uma dança popular originada do baiano¹¹⁴, ou o canto popular que a acompanha, geralmente entoado ao som de viola e de outros instrumentos, tais como sanfona ou acordeon, zabumba (que faz o baixo), triângulo, etc. Possui ritmo em compasso binário e muitas vezes é caracterizado por melodias dolentes em modo menor. Historicamente o baião se popularizou pelo Brasil a partir de 1946, por meio do trabalho musical do compositor, cantor e sanfoneiro Luís Gonzaga¹¹⁵ em dupla com Humberto Teixeira (ALBIN, 2006).

Porém, do baião, característica inicial da música, ela é levada a percorrer os caminhos, fraseados e progressões harmônicas do *flamenco*. O *flamenco* é a música e dança populares andaluzas – de Andaluzia, região do Sul da Espanha – que são acompanhadas de guitarras, o específico violão *flamenco*, palmas, sapateado e dança, de raiz cigana¹¹⁶, entremeada à cultura musical moura, de árabes e judeus. Essa música do duo é do sertão e é cigana, ao mesmo tempo. E mais que isso:

¹¹⁴ Também chamado de baiano, lundu-chorado, choradinho, é uma dança popular nordestina.

¹¹⁵ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão digital.

¹¹⁶ Os ciganos, povo zingaro, é um povo itinerante que emigrou do Norte da Índia para o oeste (antiga Pérsia, Egito), de onde se espalhou pelos países do Ocidente (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão digital). Pode-se perceber que há, na música *flamenca*, uma andança desde a Índia, passando pelo Egito e chegando às terras espanholas.

É, na verdade, uma alusão à música que passeia tanto pelo baião do nordeste brasileiro, como pelos fraseados flamencos das terras de Andaluzia. O baião aparece inicialmente e é levado ao flamenco de tal maneira que se diluem causando uma fusão momentânea até sua total mudança, isso ocorre novamente na volta ao baião. É a música das muitas terras e das múltiplas raízes (Marcio e Glauber).

Com o baião nasce a música, que é levada ao *flamenco*, e se imiscui nesse gênero/ritmo. Depois de existir alguns minutos como *flamenco*, volta radicalmente ao baião, alinhavando terras, povos e raízes diferentes, tornando possível esse diálogo, a partir da atividade criadora de sujeitos músicos que estudam e pesquisam essas musicalidades, e as (re)criam.

A presença do gênero *flamenco* é fortemente marcada por Marcio, no duo. É uma preferência musical sua, há muito tempo presente em sua história de relação com a música, desde a adolescência, ritmo que ele foi estudar em Madrid, na Espanha. Ele tem uma especial preferência pelas músicas de Paco de Lucia, como contou na parte de sua história de relação com a música, músico instrumentista de *flamenco*, que é uma de suas referências musicais. Para Marcio, esse é um músico que o põe em movimento, que o estimula a tocar violão, a compor, a fazer música – assim como alguns outros, conforme ambos narraram: Steve Howe, Ezequiel Piaç, Renato Borghetti, Egberto Gismonti – para Marcio; Chico Buarque, Ivan Lins, Egberto Gismonti e o grupo *Spyro Gyra*, para Glauber.

São músicos que, com seus trabalhos musicais, os motivam para a ação/criação musical. São músicas com as quais os músicos do Comtrasteduo estabelecem relações estéticas. Vygotski (2009) designa de ‘reação estética’, entendendo que:

...a reação estética (...) não é apenas uma descarga no vazio, um tiro de festim, mas uma reação à obra de arte e um estimulante novo e fortíssimo para posteriores atitudes. A arte exige resposta, motiva certos atos e atitudes (VYGOTSKI, 1999, p. 318).

A partir de relações estéticas com músicos e músicas que os estimulam a fazerem mais em suas atividades musicais,

Marcio e Glauber ‘recarregam-se’ com um estimulante fortíssimo, como diz Vygotski, para suas ações posteriores/futuras com a música. Num movimento dialógico, ao se relacionarem com essas obras musicais, ‘respondem’ a elas, objetivando outras vozes musicais, ou seja, suas músicas, num contínuo (re)criar humano e cultural.

Nesse sentido, Marcio conta que:

A dança flamenca é vigorosa, é uma dança de força, inspirada em um povo que luta, ela retrata tanto o sofrimento, quanto a alegria de um povo, que por personalidade é um povo forte, o espanhol é um povo forte. Ela retrata a tourada que é uma arena, de vida e morte ali, então eu acho que tem tudo a ver. Eu gostar desse tipo de música eu acho que está na cara. É óbvio, porque eu vejo a coisa desse jeito. E a música é agressiva, apesar de eu não tocar música flamenca. Fui, tentei, mas não é uma frustração, eu peguei dela e tento até hoje pegar o que serve para mim. Então ela está transformada ali dentro... (Marcio).

Para Marcio a música flamenca está presente, de modo transformado, dentro de suas composições e dentro da música do Comtrasteduo. Fica evidente, então, que uma das orientações do trabalho musical desse duo de violões é transformar gêneros musicais no seu processo de criação, na sua atividade estética, como vozes (re)criadas das vozes musicais com as quais dialogam em seu percurso de vida e em seu trabalho acústico.

Para isso existe, de modo inexorável, a importância do conhecimento técnico da música, o qual sublinhamos aqui. Sem o estudo específico do que é o baião, e do que é o *flamenco*, de suas escalas, de seu ritmo e suas acentuações rítmicas, assim como de cada um dos outros gêneros, não é possível tocar nem baião, nem *flamenco*, muito menos recriar em cima deles, com eles e a partir deles. Conforme Zanella (2008), “...para produzir uma obra de arte que venha a ser reconhecida como tal, é fundamental conhecimento técnico e estético específico” (p. 69). Portanto, a música é estudo o tempo todo (prático & teórico), pois o trabalho acústico-musical requer estudo e pesquisa contínua do músico, um trabalho que envolve ao mesmo tempo o conhecimento musical voltado à teoria da música, à reflexão, à apreciação e à análise musical – ou seja, o saber pensar música –, além do usufruir, curtir, cantar, dançar e tocar – o saber fazer música, tal

como apontado por Beyer (1999) –, para que se compreenda musicalmente o que se toca e se intensifique este fazer/produzir discurso musical.

Voltando aos dizeres sobre a música *Ser Tão Cigano*, para Marcio:

E tem muito a ver com a história de vida, e da música também, que a música ali está no baião, vamos dizer, no nordeste e na Espanha, o cigano não para, e Ser Tão Cigano: sertão e ser tão cigano (Marcio).

Nessa compreensão da música, os músicos compuseram também um jogo entre as palavras, que remete diretamente à concepção do movimento da música entre os dois gêneros musicais principais que a integram. Por isso:

O *Ser Tão* porque assim, ela não tem morada, uma hora ela está aqui no nordeste brasileiro, outra hora ela está lá em Andaluzia, ela é cigana, então ela é tão cigana, *Ser Tão Cigano* (Glauber).

Não tem morada porque passeia por lugares diferentes, por paisagens musicais diferentes, sendo *tão cigana*, estando no sertão, no *flamenco*, e retornando, transformada pelo *flamenco*, ao sertão, e de tal modo se constitui. De fato, são *cantes de ida y vuelta*: de característica híbrida.

O *flamenco* se enriquece com as canções e músicas de outros ritmos e gêneros musicais, populares, folclóricos e eruditos, com os quais entra em contato, e vice-versa. Esses movimentos de troca e de mútua constituição edificam os seus sujeitos autores assim como o grande mundo dialógico da música. Cada ritmo e gênero musical carrega as entonações rítmicas-melódicas e harmônicas de muitos outros, do trabalho musical de vários outros povos, em momentos históricos passados, presentes e futuros. Assim seu autores-criadores podem ser todos copartícipes, coautores das obras uns dos outros, enriquecendo-se culturalmente.

En definitiva, los estilos de Ida y Vuelta, en sus diversos matices, significan un enriquecimiento del flamenco, por lo que no pueden ser ignorados y mucho menos descalificados a priori, sino valorados

en su justa dimensión, como aire propicios para percibir a través de ellos una música flamenca de calidad artística y refinada, que por sus dificultades tonales y melismáticas es de una diáfana originalidad. Así pues, cuando se inicia la revalorización de estos peculiares estilos, debemos recordar que su legitimidad flamenca, es tan real como la de cualquiera de los que compone el repertorio andaluz, forjados a lo largo de su historia por múltiples influencias folklóricas hasta erigirse en cante (Los Palos, 2009, p. 2).

Depois falam sobre a música *Espelho* (*faixa 05 do CD *Figura & Fundo*). Aqui temos algumas explicações acerca da estrutura da música. Esta é uma:

Música essencialmente contrapontística, onde as melodias executadas pelos violões são em oitavas e uníssonos, partindo da própria ideia da afinação em espelho de um dos violões, onde o afastamento de uma melodia para o grave reflete num afastamento da outra para o agudo e vice-versa, levando ao encontro em uníssono quando se cruzam as vozes. Simultaneamente a isso ocorre uma alternância entre dois compassos quaternários e um ternário levando a um efeito sonoro que se distingue do restante do trabalho (Marcio e Glauber).

Nessa música o contraponto é evidente. As vozes, de um e de outro violão, caminham de modo independente, em ascendências e descendências, ora no grave, ora no agudo, e vice-versa, um e outro violão, com distância de intervalo de 8ª (oitava). Porém, quando se cruzam as vozes dos dois violões, encontram-se em uníssono. Além disso, a alternância se dá também entre os compassos na fórmula quaternária e ternária. É uma música com características específicas, onde os músicos não tecem diálogos entre gêneros musicais – como nas demais –, mas dos próprios violões entre si, dando ênfase ao contraponto.

A Espelho, o Glauber tinha ela pronta, e aí foi criado o outro violão. O nome é até inclusive por causa da minha afinação que foi batizada de Espelho. Toda nota que ele dá eu dou a mesma nota só que em oitava diferente, e às vezes em uníssono também, e tem alguns momentos que não são (Marcio).

Nas relações estabelecidas pelo encontro de um violão com o outro, uma música composta por um dos músicos anteriormente passa a ser (re)criada e figurar com outra objetivação musical, devido à existência do outro violão, com afinação alterada/diferente. Pela presença desse violão, a música se faz outra e recebe o nome da própria afinação do violão de um dos músicos: *Espelho*, que, por sua vez, mostra/reflete a imagem da dialogia entre os dois violões.

Outra música do duo é *Mata Borrão* (*faixa 06 do CD *Figura & Fundo*):

O Mata Borrão, essa música eu trouxe ela prontinha. Aí quando o Marcio começou a colocar o violão dele, ela começou a ficar muito, muito doce, começou a ficar muito melosa assim e tal. Então a gente começou a tentar deixar ela dissonante, muito mais tensa em algumas partes. Essa tensão dava uma enxugada nessa doçura dela, porque ela é bem doce, ela tem uma melodia tão suave, com acordes com 6ª (sexta) e de 9ª (nona), que dá uma coisa mais etérea assim em algumas partes. Aí a gente contrapôs isso a uma parte B que é bem tensa, pra dar essa enxugada. Essa parte tem a função de matar essa coisa que borra, é um Mata Borrão (Glauber).

Aqui o músico relata não apenas o resultado da criação, a música em si, a objetivação musical, mas o processo de composição e ajustes a partir da presença do outro violão, bem como do encontro entre os dois violões. *Espelho* e *Mata Borrão* são duas músicas compostas anteriormente por Glauber. Certamente no início não tinham esses títulos, que lhes foram dados a partir do momento em que a história de criação da música muda, se faz outra, devido à relação sonoro-musical entre os dois violões.

Mata Borrão possui uma melodia suave, formada por intervalos de 6ª e 9ª, em sua maior parte. É contraposta a uma harmonia dissonante, mais tensa, com acordes estendidos, para

enxugar a suavidade da melodia. Tem-se aqui o contraste entre os dois violões, proporcionado por suas afinações diferentes, e pela relação estabelecida entre os dois, em que um *mata borrão* teve de ser tecido, e a música recebeu a forma ABBA, uma das formas mais utilizadas na música popular. Para Glauber:

É, na verdade a gente não quis fazer um mata borrão, aconteceu isso e “ah, parece um mata borrão”! (Glauber).

Aqui o músico se refere à trama acontecida na composição da música no duo, e que depois levou à definição do nome da composição. Conforme perceberam, aconteceu o movimento de ter de ‘enxugar’ a melodia, para que não ficasse ‘tão doce’, e esse fazer remeteu-os à ação de um mata borrão, por isso esse nome.

Existe um processo de criação para o próprio nome das músicas, em que os músicos levam em consideração ideias iniciais, mas também a própria transformação, o próprio percurso de construção da música, tal como se dá, assim como o resultado final produzido. Todos os detalhes musicais ou extramusicais que enredam a objetivização musical são cuidadosamente trabalhados e verificados pelo duo de violões.

A música intitulada *Figura & Fundo* (*faixa 04 do CD *Figura & Fundo*) que é também o nome do primeiro CD, foi a primeira música composta pelos dois músicos. Em relação a ela, eles dizem que:

É a música que dá nome ao CD, foi a primeira música que compomos, quando o duo ainda estava em fase inicial, e que direcionou o projeto da pesquisa para as outras composições. Traz também elementos da música celta-galega, erudita e espanhola, bem como harmonias densas da música brasileira, em especial da Bossa Nova. É rica em variações rítmicas e modulações para tons vizinhos e homônimos com fraseados de fácil assimilação (Marcio e Glauber).

Novamente aqui vemos a dialogia entre gêneros musicais, junto a passeios que o duo gosta de realizar entre musicalidades. Nessa música eles mostram um pouco da estrutura musical, na qual esses gêneros conversam e variam entre si, onde existem modulações na tonalidade da música para tons vizinhos e homônimos, isto é, a própria tonalidade da música não é a mesma do início ao fim da obra: ela também *passeia*.

O gênero brasileiro bossa nova também provém de um caminho de passeios entre musicalidades outras e gêneros musicais diferentes entre si: segundo Tinhorão (1997), os fundadores do movimento denominado bossa nova chegam até ela por meio de incursões pelo *jazz*, pelo campo da música erudita e por matrizes rítmicas do samba, em andamento mais lento que o original¹¹⁷. A bossa nova foi, na visão desse autor, formada historicamente por “...pequenos conjuntos de piano, violão elétrico, contrabaixo, saxofone, bateria e pistão, que se especializaram num tipo de ritmo misto de *jazz* e de samba” (ibid., p. 39). Havia um tom de imitação das *jazz-bands* em sua origem, dando espaço para os solos de improvisos entre, principalmente, piano, violão elétrico e sax, não esquecendo a presença da voz que passava a estar bem integrada ao conjunto instrumental. Para Tinhorão, a bossa nova é um gênero de samba híbrido (ibid.), que trouxe drásticas mudanças estilísticas ao samba urbano do Rio de Janeiro, no final da década de 1950 (ISAACS e MARTIN, 1985). Como características, possui uma célebre batida sincopada no tempo fraco pela bateria, sofisticação melódica e harmônica, apresenta uma revolução no campo das progressões harmônicas e muitos acordes dissonantes. Dessa forma, podemos perceber que cada gênero musical inclui em si um grande percurso de movimentos musicais dialógicos – a presença de muitas vozes musicais – que são evidenciados em sua formação.

Já a música celta – para acenarmos a ela, tendo em vista que é uma escolha marcante e presente em algumas músicas do duo de violões, diz respeito a estilos musicais populares e folclóricos da Irlanda, Escócia, Galícia, País de Gales e Bretanha. A designação ‘música celta’ remete a formas tradicionais de danças e improvisos que têm sua origem na música dos trovadores¹¹⁸; possui ritmo vigoroso dançante – entre suas danças estão as *reels*, as gigas, valsas e marchas; entre os instrumentos musicais que emprega estão flautas, *whistles* (tipo de flauta

¹¹⁷ Estamos longe de esgotar as origens e percurso histórico da bossa nova. Para aprofundamentos, ver Tatit (2004) e Tinhorão (1997).

¹¹⁸ Trovador: poeta lírico ou poeta-músico itinerante que trabalhava na região meridional da França, nos séculos XII e XIII. A poesia trovadoresca era feita em provençal, a língua românica falada naquela região, e ocupava-se geralmente do amor cortesão, sendo com frequência engenhosa e complexa. Os trovadores eram bem-educados e refinados (ISAACS e MARTIN, 1985, p. 391).

irlandesa), rabecas, harpas, violino, concertina, banjo, *bodhran* (instrumento de percussão), acordeon e gaita de fole; e quando possui letra é cantada em línguas locais dos países citados. As raízes da música celta podem ser encontradas na música barroca (ISAACS e MARTIN, 1985).

Retornando à música *Figura & Fundo*, em seu passear pelos gêneros brevemente apresentados acima, os fraseados, os solos, os temas, e as demais movimentações passeiam sempre de um violão ao outro:

Em Figura & Fundo a coisa de trocar sempre, o violão vai passando a bola, um pro outro, isso acontece nas outras também (Marcio).

Essa é outra música, ou melhor, a primeira, em que o movimento de alternância do que está sendo tocado entre um violão e outro é visível. Remete àquela percepção de que não existe um violão base e um violão solo neste duo, remete ao movimento de “fazer um”, o “dois que fazem um ao tocar”, como analisado anteriormente. Por isso Marcio diz que um violão vai passando a bola para o outro, pois esse é o formato inicial de suas composições, e do *jeito* Comtrasteduo de tocar, de conceber, de criar música, de executar a performance, sempre mediado por muitos passeios entre diferentes ritmos e gêneros musicais que dialogam entre si e constroem e reconstroem novas músicas.

Esse é um perene movimento do tecer e engendrar música e gêneros musicais ao longo dos mais variados espaços e tempos vividos pela humanidade. As criações não são exclusivas de sujeitos individualizados, mas de sujeitos que se fazem constantemente coautores, parceiros de composição, professores e alunos uns dos outros, pelo constante processo de apropriação da cultura no grande tempo. A tônica desse movimento é o diálogo, a dialogia infinita entre sujeitos, atividade criadora e obra criada, tal como apontado por Zanella (2000):

Resgatando a contribuição de Vygotski (1990), podemos afirmar que esse diálogo é fundante do próprio processo de criação, posto que há uma relação inexorável entre sujeito e contexto social: a obra criadora apoia-se, sempre, sobre formas existentes e em necessidades que são historicamente

produzidas. Toda criação contém em si um coeficiente social (ZANELLA, 2000, p. 7).

Toda criação musical ecoa e emana vozes (musicais, históricas, sociais, singulares) pelas quais é composta e às quais abre e inaugura possibilidades de novas composições.

7.2.2 Nova fase de criação musical: *onde os passeios continuam...*

As oito músicas analisadas acima, a saber: *Paisagem Matuta, Matizes, Tempero Verde, Figura & Fundo, Espelho, Mata Borrão, Nuances e Ser Tão Cigano* completam o primeiro trabalho de gravação musical (primeiro CD) do duo. Esse trabalho foi apresentado em vários shows, concertos, apresentações, oficinas musicais, entre os estados de Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e São Paulo.

De lá para cá o trabalho de composição continuou, e outras músicas foram sendo compostas. Dentre elas, *Folia, Vento Sul, Baião de Duo, Samba e Milonga*, que estão sendo gravadas em um novo CD.

Folia(música gravada no DVD) é um baião ‘transformado’:

É um baião que cai num, cai no ritmo lá do povo cariri ou povo carimbó, eu não vou lembrar agora o nome. Na ocasião associei à folia de reis, mas não é isto. No final ela fica uma folia, mas também no termo de bagunça, sabe, de que ela vira uma coisa agitada no final (Marcio).

Para Marcio, essa música remete ao movimento de ‘passar’ dessa música, partindo de um baião, indo para outro ritmo de um povo do norte-nordeste do Brasil, que ele não tem certeza qual é, estando, ainda – e não estando –, associado à *Folia de Reis*. A folia é uma antiga dança portuguesa, popular durante o século XV, movimentada ao som de adufes e pandeiros, acompanhada por cantos e executada por dançarinos trajando fantasias exóticas. É um festejo animado, alegre e barulhento (ISAACS e MARTIN, 1985). No Brasil, a folia portuguesa se

tornou “um divertimento popular ao som de violão, cavaquinho e instrumentos de percussão durante os festejos do Espírito Santo e dos Reis” (ibid., p. 130). Conhecida como *Folia de Reis*, *Folia do Divino*, ou *Terno de Reis*, configura um grupo festeiro que desfila pelas ruas nas vésperas do dia de Reis, cantando e dançando ao som de três instrumentos (trompete, clarineta e bombardino), a que se podem acrescentar outros, de percussão. É conhecida ainda como “reisado”: um “ciclo de danças dramáticas ou folguedos que acompanham o Natal em quase todo o Brasil. Integralmente cantado, apresenta pequenas peças ao estilo de um teatro lírico popular. O acompanhamento utiliza variado instrumental (ibid., 1985, p. 315).

Lembramos que as canções e músicas brasileiras, em sua origem, são formadas por um encontro, um enlace. Este, historicamente, inaugura o “estilo brasileiro de compor” (TATIT, 2004), e é resultado de um entrecruzamento sonoro-musical que no Brasil vem se encontrar: o das práticas nativas, ou seja, da rítmica música indígena de encantação – “magia, religiosidade, rito propiciador de espíritos, defuntos e trabalhos coletivos” (p. 20) – com a presença da música portuguesa, mais melódica que rítmica, onde se fazia ouvir, onde ressoava o canto gregoriano do medievo europeu, hinos católicos de celebração e catequese, e também cantos coletivos de lazer; junto à percussão e a dança das músicas africanas.

De um modo ou de outro essas manifestações históricas também são objetivadas e encontram-se presentes na música de compositores brasileiros, que provêm de um terreno fértil onde acontece e se produz a musicalidade brasileira. O Contrasteduo, sendo composto por músicos brasileiros que trabalham com violões, que estudam e pesquisam a diversidade de ritmos brasileiros, tem também raízes nesse entrecruzamento nativo-indígena-português-africano, que hoje, obviamente, se encontra transformado em suas músicas.

Folia é uma peça que afirma a nova fase de composição do duo, ao priorizar ritmos brasileiros. Nela há forte presença da música nordestina, especialmente o baião. Permeada de motivos melódicos simples com bastante movimentação rítmica e modulações, causando uma acumulação de tensão, que leva a um desfecho percussivo e inusitado com o choque das cordas

com os trastes provocado por um movimento brusco dos violões (Marcio e Glauber).

Podemos ver que várias outras vozes se encontram presentes nessa composição, como (re)criações de gêneros, ritmos e musicalidades, culminando com o ritmo folia no final, quando os violões executam um movimento mecânico e sonoro que surpreende, pela produção de um efeito diferenciado. A música é rica em movimentação rítmica, ao perpassar pelos ritmos de baião e da própria folia, mas também vários motivos melódicos, e modulações na parte harmônica. E encerra com um movimento que, ao levantar o violão, como que o jogando para o ar, friccionando as cordas e fazendo-as chocar-se contra os trastes do braço do violão, produz uma sonoridade diferenciada, um efeito sonoro-rítmico de impacto, de choque contra as cordas, que emite uma sonoridade que continua soando até diluir-se completamente no ar.

O final da música, quando ninguém mais espera, porta uma bela novidade. É interessante ver que pequenas novidades, como essa, recriam situações inesperadas na vida. Não apenas adornam a música ou a vida, mas recriam instantes, momentos, que podem ser instigadores de relações estéticas. Essas relações estéticas podem fazer referência ao sujeito que fez, que criou esse ato estético, e podem propiciar relações estéticas a outros sujeitos que com essa objetivação entrem em contato. Nesse pensamento ouvimos a voz de Vygotski, quando diz que:

Introduzir a educação estética na própria vida... de coisa rara e fútil a beleza deve transformar-se em uma exigência do cotidiano (...). O que deve servir de regra não é o adorno da vida, mas a elaboração criadora da realidade, dos objetos e seus próprios movimentos, que aclara e promove as vivências cotidianas ao nível de vivências criadoras (VYGOTSKI, 2001, p. 352).

Disso decorre que, se o sujeito em pequenas ações de seu cotidiano se faz criador, se faz criativo/inventivo, assume posturas outras em relação a atos, situações, relações, ele não está parado/estagnado/cristalizado em ações e concepções frente ao

mundo. Ele está construindo sentidos, percepções, reflexões críticas, pensamentos, enfim, que lhe permitem e o auxiliam a recriar a existência, em pequenos detalhes que fazem grande diferença no curso de uma vida.

Essas são possibilidades que a atividade criadora e a educação estética permitem aos sujeitos. De acordo com Vygotski (2001) e Molon (2007), esses fazeres inauguram a construção e a educação de hábitos e habilidades estéticas, permitem construir diferentes modos de experienciar a vida, auxiliam posturas humanas que integram flexibilidade, sutileza, diversidade e complexidade. Segundo Molon (2007), pela atividade criadora “a educação estética pode se transformar em uma criação da vida” (p. 128), bem como se transforma a vida em criação.

Assim se compreende a vida “como um sistema de criação, tensão e superação, encontro e desencontro, conflito e contradição” (ibid.) que exige e permite uma transformação do sujeito, do contexto social, do mundo. Nesse ponto uma ética se faz imprescindível a essa estética: uma ética onde se amalgamam razão, aspectos cognitivos, afetividade, construção de novos sentidos, o pensar, os fazeres, o sentir, reeducação, vontade, necessidades, sucessos e frustrações.

Como estamos vendo, é da atividade criadora e estética que essa ética pode surgir, e por isso se faz em uma síntese est(ética), onde:

A educação estética visa ao desenvolvimento do homem integral, à constituição do sujeito criativo e volitivo, pois ela é a possibilidade de um sentido estético e ético, que articula razão e sensibilidade à existência cotidiana, na qual a vontade de transformação pessoal e coletiva e a formação dessa vontade sejam um desejo e uma experiência cultural e histórica, visto que, como diz Vygotski (1970), a arte é o social em nós, portanto, a força de transformação do mundo (MOLON, 2007, p. 129).

Como essa est(ética) é fruto também da atividade criadora no fazer musical, voltamos às músicas. A música intitulada *Baião*

*de Duo*¹¹⁹ é propriamente um baião, e tem em seu título uma alusão ao baião-de-dois. Esse é um prato típico nordestino feito com feijão e arroz cozidos juntos. Marcio explica que:

Aí Baião de Duo, existe um prato chamado baião de dois, até tem que pesquisar melhor pra poder falar bem sobre isso, mas é um prato que mistura alimentos, então é uma coisa interessante porque somos um duo, é um baião, é uma mistura (Marcio).

Certamente é uma mistura bem temperada por ritmos brasileiros e de outros cantos do mundo. Uma mistura em músicas que carregam movimento, que põe gêneros musicais a dialogar, e que produzem outras possibilidades musicais, por meio da ação de sujeitos que estudam música, estudam a técnica de seu instrumento, modificam seus instrumentos e se desafiam a compor e criar seu espaço em uma cena musical que é possível, a partir do momento em que se põem a construí-la.

Nesse percurso de produção musical os dois músicos produziram, entre as músicas comentadas, uma que atrai e chama a atenção, e que – em minha percepção de pesquisadora ouvinte – é uma música muito viva, vívida, bela: *Vento Sul* (música gravada no DVD).

E daí a Vento Sul, porque é uma música sulina, que vem ali da milonga e vai pro norte, porque ela é de capoeira e vai pro xaxado, então Vento Sul, é um vento que vem do sul. A ideia é que vem do sul, e a música não sei como ela foi parar lá no baião, no xaxado, não sei como, ela começou era pra sair uma milonga (Marcio).

Inspirada na música do sul, a melodia e o ritmo da milonga aos poucos vai mesclando-se com a capoeira nordestina. Na parte final os dois violões entram em uníssono marcando um ritmo que remete aos tambores da música amazônica, abrindo espaço para uma breve improvisação. É uma música que

¹¹⁹Esta música, em relação às citações musicais, já foi analisada na primeira parte desta pesquisa, no tópico *Vozes dos próprios músicos sobre seu processo de criação no fazer musical*. Por isso o tópico não será retomado aqui.

procura retratar o próprio sincretismo cultural do povo brasileiro (Marcio e Glauber).

O xaxado é uma dança brasileira masculina originária do alto sertão de Pernambuco e levada/divulgada por cangaceiros até o interior da Bahia. De acordo com Câmara Cascudo, a palavra *xaxado* é onomatopeia do rumor xa-xa-xa das alparcatas, arrastadas no solo. Sem acompanhamento instrumental para o canto, pode apresentar a marcação rítmica de pancadas de rifles no chão¹²⁰.

Aqui, por meio das vozes dos músicos, mais uma vez eles falam das vozes presentes em uma de suas composições. A voz inicial era uma milonga, como dizem: *era para ser uma milonga*. Partiram da ideia da milonga, algo bem sulino. Marcio é gaúcho e teve em sua história de vida muito contato com a música gaúcha. Glauber, por sua vez, não é gaúcho, mas contou durante a entrevista que, por estar trabalhando com Marcio, e outros músicos amigos seus que também são gaúchos, passou a ter um contato maior com esses ritmos, se encantou com essa musicalidade, e começou a estudar ritmos¹²¹ presentes nessas músicas, tais como a própria milonga e o chamamé¹²², apreendendo-os e objetivando-os em criações musicais suas, em parcerias com Marcio. Pelo estudo do modo de tocar esses ritmos, de sua configuração musical, pelo estudo da técnica da musicalidade nativista gaúcha, ele se adentra nessas vozes musicais, trazendo-as para suas criações no duo. Sloboda (2008) relembra, em relação aos processos composicionais em música, que, quanto mais um músico estuda outros músicos compositores e suas obras, escalas e técnicas musicais de seu instrumento, e faz uma imersão nessas obras, mais se familiariza com as possibilidades presentes nessas objetivações, a partir das quais é possível forjar um estilo pessoal.

¹²⁰ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão eletrônica.

¹²¹ São ritmos da música gaúcha também o bugio, o chote, a vaneira, a rancheira, o vanerão, a polca, a milonga, o chamamé, entre outros.

¹²² O chamamé é um gênero musical tradicional da província de *Corrientes*, na Argentina, que se faz presente também no Paraguai e em vários locais do Brasil, principalmente nos estados de Mato Grosso do Sul, Paraná, Rio Grande do Sul, bem como em outros países. Em sua origem se integram raízes culturais dos povos indígenas guaranis, dos exploradores espanhóis e de imigrantes italianos. Possui como instrumentos musicais principais o acordeon e o violão (ISAACS e MARTIN, 1985).

No entanto, os dois músicos se admiram de como uma milonga, ou seja, de uma música que quando começou *era para sair uma milonga*, vai parar na capoeira nordestina, no xaxado, no baião, chegando, ao final, a um ritmo que se refere a tambores da Amazônia. Assim como um vento forte que carrega tudo por onde passa, que põe tudo em movimento, muitas vezes até brusco, conforme seja sua intensidade, essa música passeia, podemos dizer, como um vento. Parte do sul, carrega a milonga e sobe a outros lugares e paisagens do Brasil, indo para o norte e nordeste.

A música cria sua própria vida e rumo, pedindo trajetos sonoros para além da intenção reflexiva do autor: *não sei como ela foi parar lá*. A música é um dos elementos em relação no processo triádico de criação – autor, herói e ouvinte (BAKHTIN, 2003). Ela chama e pede seu caminho de construção, seu passeio por diversas musicalidades, e revela a forma como esse duo de violões trabalha musicalmente. E essa música, especificamente, pelo passeio que edifica, retrata um pouco do *sincretismo cultural do povo brasileiro*, como os próprios músicos dizem.

‘Sincretismo’ diz respeito a uma fusão de elementos diferentes, muitas vezes até contraditórios, e diz respeito a uma síntese. No curso deste trabalho de pesquisa podemos dizer que as músicas, bem como todo o fazer musical analisado, remete a uma dialogia entre ritmos, gêneros e musicalidades. Dessa forma, é isto o que o trabalho musical do duo de violões edifica, uma fusão de elementos culturais diversos, ou de culturas distintas ou de diferentes contextos sociais, objetivados em música, em vozes sonoro-musicais. Importante perceber que não partiram inicialmente com essa ideia pré-formalizada, ou preestabelecida. Partiram da ação de compor música em parceria, e o mote de trabalhar com essa fusão de elementos musicais de diversas culturas – brasileiras e do mundo – surgiu, tomou forma e corpo, edificou-se nas próprias ações do fazer musical, se concretizou e se concretiza a partir do trabalho acústico dos músicos.

Esse sincretismo, essa fusão, agindo como uma dialogia, recria os elementos musicais que entram em relação, que se entrecruzam, recria ritmos, gêneros e musicalidades singulares, regionais, brasileiras e mundiais, e recria os próprios sujeitos envolvidos nesse fazer. Dessa forma, voltando à pergunta que nos colocamos ao longo deste texto, o que está em obra na obra é este movimento de recriação, seja de músicas, produtos do processo

de criação musical, e de sujeitos que edificam suas vidas de modo criador em torno e por meio de seus fazeres, de suas atividades, de seu trabalho. O que está em obra na obra é, acima de tudo, a formação de sujeitos criadores. O que está em obra na obra é a constituição dos sujeitos que criam a obra, junto a suas possibilidades estéticas e criativas, e os possíveis que se inauguram nesse fazer musical.

Tudo se dá na relação e no fazer, na ação constante e contínua de construção e (re)construção da vida. Assim como os movimentos do vento sul. Ele é um vento frio e forte, que quando sopra sempre causa mudanças. Se o tempo está ruim, o vento sul sopra forte e limpa o céu; se o tempo está bom, ao soprar forte ele traz nuvens, carregando o céu. Enfim, tudo é movimento. Como bem diz Vygotski: "...só em movimento o corpo demonstra que existe..." (VYGOTSKI, 1995, p. 67-68). Estudar um fenômeno historicamente significa estudá-lo em seus movimentos – de criação e (re)criação.

As próprias objetivações musicais do Comtrasteduo apontam a historicidade dos movimentos que as compõem, assim como a construção do pensamento musical e estético de seus autores. Também por meio delas é possível observar a constituição do sujeito músico/sujeito compositor musical, enquanto se constroem nestas e por estas mesmas ações que engendram e que os engendra, no contínuo processo de subjetivação-objetivação da vida.

8 EXISTÊNCIA EM DEVIR: PROJETOS ATUAIS, PROJETOS DE FUTURO E O REVIVER DOS SENTIDOS

“Quando eu era pequenina, eu ia até o piano e todas as manhãs eu escolhia qual nota eu queria ser. Eu chegava perto do teclado, e esticava minha mão, geralmente até a nota mi bemol. Eu tocava o mi bemol e me transformava em mi bemol. Eu ressoava o mi bemol. Todo sentimento, toda fibra do meu corpo se transformava em mi bemol. Não havia nada além do mi bemol. E o mundo se mostrava diferente para mim...”

Lorin Hollander, pianista (CAMPBELL, 1983, p. 73).

Nesta parte final de análise das informações pretendemos observar ações atuais dos músicos em relação a uma inovação que estão fazendo em sua prática e fazer musical, e que foi uma necessidade surgida de uma avaliação crítica sobre suas próprias músicas. Ao avaliarem a interpretação, a performance, os concertos/apresentações, e a relação com o público em relação às músicas, eles sentiram a necessidade de intensificar sonoramente suas objetivações musicais. Neste momento elas começaram a ser (re)criadas mais uma vez pela entrada de um terceiro músico na relação junto ao duo de violões: um percussionista, por eles convidado.

Com o trabalho de (re)criar e (re)compor algumas músicas já prontas, compostas exclusivamente para violões, as músicas do duo passam a ser outras de si mesmas (mais uma vez), sendo transformadas e reformadas para receber vários outros instrumentos musicais em suas estruturas, em sua trama rítmica, melódica e harmônica. A voz que passam a receber, e pelas quais são (re)criadas é a percussão. Logo em seguida outro músico também entra na história de (re)formar as músicas: é convidado um acordeonista para trabalhar junto ao duo, especificamente na música *Vento Sul*. Engendra-se, temporariamente, um quarteto.

Falamos, então, de projetos atuais de (re)criação musical, tendo em vista um novo formato de concertos/apresentações, sentido como necessidade junto à relação com o público ouvinte, e da gravação do segundo CD, pautado por essa inovação. Falamos também de projetos outros no fazer musical: *o grande*

tempo, o futuro, movimentos, desejos, expectativas projetadas para um futuro possível – um futuro de vida e um futuro de fazer musical.

8.1 Um *duo* que se torna um *quarteto*: violões, percussão e acordeon

A entrada da percussão junto às cordas dos violões tem dois endereços precisos. Primeiramente, remete a uma sensação dos músicos do duo ao avaliarem a relação do público ouvinte com suas músicas, nos momentos dos concertos/apresentações, além de uma vontade que eles mesmos tinham, desde há algum tempo, em expandir e inovar seu trabalho musical.

A música, quando você está assistindo é um espetáculo, você se emociona, alguma coisa te move. Você está ali ouvindo, você se move, o violão a gente sentiu que ele move até certo ponto. Como é que a gente sente isso? A gente sente isso no público, do público. De repente surge um “bravo”!!! Uma coisa assim, pô aquele cara ele tá movido, mas isso acontece pouco. Sempre surge. Mas, os violões têm muito pouco ganho^[sonoro¹²³], para a pessoa se emocionar ela precisa ter mais, mais peso, mais sonoridade (Glauber).

Os músicos – ao pensarmos na relação triádica de criação estética – são orientados pelo ouvinte idealizado que têm, mas também pelo ouvinte presencial. Ao concebermos a criação como um processo contínuo, que não tem hora marcada para acontecer, mas que segue os percursos e andanças da vida, os momentos de concertos/apresentações são momentos onde o músico está em relação direta com um público, que interage com ele, que o observa a cada instante, que percebe suas reações e a relação/interação deste mesmo público com sua música.

Para os músicos do duo, o público é tocado/afetado e se emociona com suas músicas. Porém, até certo ponto, devido, em grande parte, à intensidade sonora dos violões. Para eles, o violão move até certo ponto. Por terem cordas de nylon, seus violões são amplificados externamente no momento dos concertos, e nisto

¹²³ Informação inserida pela autora.

existe um limite de intensidade sonora, próprio da materialidade do instrumento. Os músicos, todavia, desejam que esse envolvimento do público seja maior. Para tanto, inovações devem ser feitas, e uma forma pensada por eles é existir mais peso sonoro, mais ganho de som e intensidade nos instrumentos, visando maior presença sonora.

Como isso poderia ser feito?

Quanto mais peso é muito mais fácil. Então a gente quis colocar um elemento a mais para dar mais peso e tentar arrancar de quem está ouvindo mais emoção mesmo. Mover quem está ouvindo. E prender mais. Por que até eu estava falando com o Marcio, não tem coisa mais chata do que você assistir um concerto de piano ou assistir um de violão erudito, porque por melhor que as peças são chega uma hora em que enjoa, porque não está te movendo mais... (Glauber).

O músico se escuta, escuta sua música, escuta seu violão e o violão do parceiro, escuta as músicas do duo, e escuta as reações e o envolvimento do público. Para ele, o momento de interação com o público deve ser um momento intenso esteticamente. Então, essa preocupação em dar mais peso à música, de prender mais o ouvinte é uma preocupação em proporcionar maior possibilidade de relação também estética do público com suas músicas. É um cuidado também estético de sua criação, que é, por sua vez, direcionada a um público, os seus ouvintes – de hoje e de amanhã, vozes que também se fazem e se farão presentes no processo de criação musical.

Neste ponto percebemos um amálgama intenso dos três elementos da relação triádica da criação: autor-herói-ouvinte tendo uma carga grande de responsabilidade para a edificação de uma atividade estética. Esta ação é direcionada a objetivar o produto da criação, e para evitar que o público ‘enjoie’ do que está contemplando. Pois,

Quando não está te movendo mais, então o que te resta? É esperar que a pessoa acabe de tocar. Às vezes eu estou assistindo um concerto e falo cara essa música é muito boa, maravilhosa, muito bem feita, mas pra mim já deu. E nós queremos tentar fazer com que o movimento de envolvimento, de ser tocado pela música se torne cada vez maior em que está nos ouvindo (Glauber).

Nesse cuidado com a obra e com o público, que alternativa os músicos do duo encontraram? A entrada e a presença da percussão.

Então, com a percussão a gente achou que vai dar esse resultado, mas, não sabemos ainda. Ai já que a porteira está aberta... então abrimos para outras coisas também, tanto que estamos colocando o acordeon, e agora tem uma música que a gente está querendo colocar um cello (Glauber).

Com a entrada da percussão, do acordeon e de um possível violoncelo, os músicos inauguram mais uma vez – agora com outros músicos que se somam ao trabalho de criação – a (re)criação de suas músicas. Trocando em miúdos, o que acontece nesse processo com suas músicas? Marcio nos conta:

É re-criar as músicas que estão prontas. É um trabalho muito difícil para o percussionista, porque é uma música cheia de detalhes, e para se somar uma percussão aí nesse meio é muito difícil. É como colocar um fio a mais num tecido já feito, tem que ir pegando parte por parte... (Marcio).

É um trabalho difícil para o percussionista, que entra num campo onde dois autores-criadores já finalizaram, por assim dizer, suas obras, conhecem por inteiro essas músicas, e sabem o que existe ou não existe nelas, e, além disso, têm ideias de como gostariam que fosse a entrada da percussão ali. É um campo, neste momento, de negociação não apenas entre três músicos autores (re)criadores, mas de negociação entre quatro, levando em consideração a própria música. Ao estar acabada ela apresenta e possui uma estrutura, e qualquer alteração em qualquer compasso, em qualquer nota, em qualquer tempo, em qualquer acentuação acarreta uma alteração no todo de sua estrutura, uma estrutura cheia de detalhes sonoros.

Bem ilustra Marcio com a imagem do tecido: a priori não cabe colocar um fio a mais em um pano, um tecido já feito, pois o tecido já possui seu todo. Muito cuidado é necessário, para deixar redondo esse tecido com a entrada da percussão – que por sua vez é uma percussão composta, e não improvisada, para casar com a estrutura sonora violonística. Essa estrutura não pode ser

desmanchada, desconfigurada, pois as músicas já existem nela. Mas recriada, então, parte por parte.

As músicas já foram compostas todas com a concepção violonística. Quando foram compostas não foram feitas pensando em como é que vai ser a percussão disso, não, a ideia da percussão veio depois. Claro que daí existe uma adaptação, determinadas músicas, teve ideias depois a partir da percussão, como por exemplo, no baião colocar um berimbau no meio, então a gente compôs uma base, algo para que o berimbau seja o solista ali no meio. Um prato, que dá um brilho num ataque, não tem como fazer isto no violão, então isto reforça aquela nota. Assim, acaba interferindo e transformando a música. Transforma, justamente para dar mais vibração, mas energia na música (Marcio).

Dessa forma, o trabalho se intensifica, se desdobra, e requer muito cuidado, atenção, medida, cálculo sonoro-rítmico-musical. Isso é de escolha dos músicos, e é do campo dos possíveis, e das contingências, ou melhor, da existência em devir, da dialética do devir criativo. Eles escolheram e decidiram, em meio à relação triádica de criação, que as músicas podem e deveriam ser inovadas em um determinado momento do trabalho do duo, e partiram para essas ações. Então, mãos à obra mais uma vez, agora com seis ou oito mãos, entre três ou quatro músicos, para que suas obras tenham mais vibração e energia.

É uma atenção especial naquele determinado momento, que ou você põe o triângulo, ou você põe um sino, ou você põe um prato, pra ficar mais agressivo. Então, e além de mapear, porque como a música, a nossa música ela passa por diversos ritmos, por exemplo, Vento Sul ela começa na milonga, passa pelo baião, pelo xaxado, que mistura ali com o baião também, são dois momentos distintos, muito distintos, o xaxado e a milonga eu não sei até hoje como a gente chegou nisso, mas enfim, com a percussão ela vai caracterizar cada parte, para quem está ouvindo vai ficar muito mais clara a intenção e o reconhecimento dos estilos e ritmos que estão sendo executados. Que só com o violão é muito fraseado, muito contraponto. Esse CD é todo de base mais rítmica, e com essa percussão vai evidenciar mais ainda isso (Marcio).

Mas não só energia de forma difusa, e sim um mapeamento mais claro e evidente dos ritmos e gêneros pelos quais a música violonística, de caráter contrapontístico, já faz. A percussão, com seus inúmeros recursos tímbricos e de ritmo, levadas, batidas, irá intensificar e evidenciar os caminhos musicais percorridos pelos violões. E aí começa todo o trabalho desenvolvido junto ao percussionista para criar uma “percussão composta”, como os músicos dizem, para incrementar as músicas do duo:

Assim como a gente não improvisa no violão, a gente queria uma percussão composta na música. Se aquele triângulo tocar naquele momento vai ser sempre naquele momento porque eu vou passar a esperar ele (Marcio).

Assim segue adiante, com outras características, o trabalho de composição/criação musical. Mais músicos, mais instrumentos, outras relações dialógicas, técnicas, de conhecimento musical, de percepção, de atividade estética como um todo. É o trabalho de edificar uma voz percussiva para ser ouvida junto, entremeadada às vozes dos violões, compondo um discurso percussivo. Um trabalho difícil, que reinaugura as torturas da criação (VYGOTSKI, 2003). Mas que, porém, como percebemos, integra o *métier* do artista, do músico, do compositor, que é fazer música.

A gente chamou um percussionista, estamos muito preocupados com isso, como vai ficar o trabalho para as pessoas receberem, isso não é objetivo comercial, claro que se vender é, imagina, né... O que a gente quer é que o trabalho seja apreciado o máximo possível, mas não é, o objetivo é justamente assim, é um amadurecimento do trabalho. Então essa preocupação de construir melhor para o ouvinte (Marcio).

Nesse trabalho de fazer música, o músico se preocupa com seu ouvinte, isto é, com o momento da recepção da música por um público, um momento que, além de sonoro, é também visual. Para Marcio existe a vontade, a ideia, o desejo de construir o melhor, musicalmente, para as pessoas com as quais os músicos compositores entram em relação e para as quais, de um determinado modo, suas músicas se dirigem. As músicas

precisam ser ouvidas, e tocadas para um público que pode comprá-las, e que pode apreciá-las. Para este músico a preocupação e cuidado revela uma postura de amadurecimento no trabalho acústico, possível com o passar do tempo, com as várias experiências vividas, bem como com a qualificação sempre maior – mais intensa – de quem as faz. Além disso, para Marcio:

...Tudo que é feito é pensando no palco. A gente está compondo para mostrar, e também parte daí o aspecto visual, porque o palco, ao meu ver, fica muito mais bonito cheio de instrumentos, já vi montagens no setting de percussão com os violões que fica muito bonito, então tem também o aspecto visual. Não só sonoro, que também eu considero uma coisa de amadurecimento, porque você está fazendo um show, tem toda uma atenção para o cenário, como montar os instrumentos, a percussão vai ficar ao centro, os violões ao lado, tentar deixar o mais bonito possível para a gente se sentir a vontade e para as pessoas que estão vendo (Marcio).

A música que é feita e criada serve para ser mostrada, apresentada a um público, em um momento de apresentação musical, onde acontecerá uma interação maior entre o músico compositor-intérprete e seu público, em um local chamado *palco*. Para Marcio este local é um escopo final do trabalho musical. Indo um pouco mais adiante de estar uma música acabada, após percorrer os vários caminhos do processo de criação musical, ainda há muita ação a ser feita.

Esse duo de violões trabalha nas atividades de composição musical, de intérpretes/*performers* de suas criações, de produtores musicais, de empresários de seu duo, de vendedores de suas músicas, de preparadores de seus concertos/apresentações, de *roadies*¹²⁴, enfim, desenvolvem várias atividades que dizem respeito a todo um fazer musical, uma vez que são autônomos nesse fazer. Por isso existe o direcionamento de todo esse processo ao palco também, e há ali um cuidado estético, em muitos aspectos sonoros e visuais/de imagem, produzindo algo

¹²⁴ “*Roadie* é uma função cuja tarefa é a responsabilidade total dos instrumentos de uma banda, incluindo a montagem e a desmontagem dos mesmos. Geralmente, uma banda que apresenta a agenda cheia é capaz de contratar um *roadie* para cada instrumento” (MAHEIRIE, 2001, p. 147).

agradável e bonito, a eles mesmos que estarão tocando, e ao público.

Em relação ao cuidado musical, de intensificar a existência sonora com a qual o público entrará em contato, além dos violões – e da percussão que se somou a eles –, uma das músicas, de acordo com sua característica estrutural e sonora, chamou a presença de uma gaita ponto. É a própria *Vento Sul*, que reúne quatro músicos tocando juntos, (re)criando-a.

Porque a música tem essa sonoridade, é uma milonga, e a gaita ponto tem tudo a ver com uma milonga, então a gente quis também que ressaltasse essa coisa da milonga, tanto que... Tanto que você viu a música com a gaita, não dá muito mais emoção? Arrepia (Glauber).

Tendo por base as características sonoras, de gênero e estruturais da música, os músicos-compositores buscaram e buscam desenvolver outras músicas de suas músicas, a partir de um trabalho com músicos convidados. Para *Vento Sul*, articulando com a parte inicial que é uma milonga, a gaita ponto fez e está fazendo grande diferença, uma vez que ressalta, evidencia, engrandece, de outro modo, por meio de uma semiose sonora e visual, as características da própria música. Para Glauber, a presença desse instrumento fez a música se tornar uma obra de maior emoção, ‘que arrepia’. Esse resultado é possível devido a um trabalho de criação em conjunto, devido a uma relação dialógica que empenha dois violonistas, um percussionista e um acordeonista discutindo, combinando, recombinao, analisando, discordando, concordando, para uma nova existência de uma música. Por esses aspectos se dá e se constrói a ideia e a proposta dos músicos, de que suas músicas tivessem mais peso para proporcionar um envolvimento maior com o público ouvinte. Assim, outras vozes sonoras se somam à trama dialógica musical para compor e (re)compor músicas.

O duo realizou um concerto no dia 18 de novembro de 2008, no Teatro do Paiol¹²⁵, em Curitiba, de acordo com o Edital

¹²⁵ O antigo Paiol de Pólvora de Curitiba, construído em 1906, foi transformado em um charmoso teatro de arena, com capacidade para 225 pessoas. O Teatro do Paiol foi inaugurado e homenageado por Toquinho e Vinícius de Moraes, em 1971, com a música *Paiol de Pólvora*. Fonte: <http://www.curitiba-parana.net/teatros.htm>

Música em Pauta – na Série *Terça Brasileira no Paiol*. Esse projeto, que acontece todos os anos, é dedicado à música popular brasileira e contempla somente grupos musicais de Curitiba e Região Metropolitana. Nesse dia o músico percussionista e o músico acordeonista – respectivamente– estiveram presentes, como convidados especiais, e tocaram junto, em algumas músicas específicas. Foi uma primeira mostra da objetivação da ideia de incrementar as músicas com outros instrumentos musicais, para lhes ‘dar mais peso’.

Estando presente como pesquisadora, porém também como público ouvinte, posso dizer que foi um belo trabalho, onde as músicas (re)criadas com a presença de mais instrumentos alcançaram o escopo inicial, de intensificar sua sonoridade. A música *Vento Sul*, de fato, proporcionou uma grande emoção. É sempre um tanto quanto difícil descrever em palavras as emoções vividas quando da escuta/apreciação musical, pois não se consegue dar conta de explicar o vivido. De qualquer forma, era possível perceber a força daqueles quatro músicos em objetivar suas músicas – foi um momento em que, enquanto tocavam, estavam objetivando suas possibilidades criadoras, estavam objetivando a si mesmos como sujeitos criadores/criantes.

8.2 Projetos de futuro

Ao término das entrevistas de pesquisa, depois de percorrer aspectos históricos da vida destes músicos, de suas histórias de relação com a música, dos vários trabalhos desenvolvidos, da formalização do duo, da atividade criadora no fazer musical, chegamos a um ponto que era inevitável: o futuro.

Como já apontamos aqui, e segundo Vygotski (2003), ao fazer e construir atividades criadoras hoje, o sujeito incrementa e (re)cria seu amanhã. Está ajudando a construir hoje o seu devir, o seu por vir – aquilo que ainda não se conhece –, está se construindo como pessoa nesse fazer que se dá no grande tempo (Bakhtin, 2003), sendo esta uma construção constante, inacabada e em contínuo movimento (Maheirie, 2002). Ao criar hoje o sujeito modifica a si mesmo, modifica seu presente e constrói outras estradas e caminhos para *vir a ser* (VYGOTSKI, 2003).

Nesse sentido, destacamos as vozes dos músicos:

Lembra quando eu falei que eu estava lá com a banda, junto com o trio e eu falei 'puta será que um dia eu vou ter uma banda pra tocar de verdade?' Hoje, assim, quando eu olho pra frente eu penso 'caramba, será que um dia eu vou conseguir viajar o mundo inteiro tocando?' Eu vou conseguir com que as pessoas lá, de um outro país vão escutar a minha música e vão gostar dela? Então eu penso assim... (Glauber).

Para Glauber, muito do que ele pensou, quis, almejou, ele chegou a alcançar, isto é, a viver na música e com a música, devido a tantas razões, mas principalmente por estar sempre em movimento, trabalhando para que essa vontade musical acontecesse. Hoje ele pensa e quer viajar o mundo tocando, chegar a outros lugares e ter a possibilidade de tocar sua música. Ao tocar sua música, ele se objetiva como sujeito criador, como existência possível, se realiza como existência humana.

E acrescenta:

Então, hoje, eu quero que a música faça, eu quero que ela faça com que eu viaje o mundo inteiro, tocando! (Glauber).

Esse é um aspecto importante, o almejar e visualizar projetos de futuro, pois é o dar continuidade e almejar a construção da própria vida para além daquilo que se é, para além daquilo que se tem e se sabe, para o devir, para outras possibilidades de existência, para continuar continuamente construindo e (re)criando a existência.

Essa mesma vontade, essa ideia/pensamento aparece em Marcio, que ele exemplifica de modo prático e direto com uma situação vivida:

Olha, eu gostaria muito de viajar pelo mundo tocando músicas minhas. Isso eu gostaria, isto é, conhecer o mundo, ir para lugares, a gente foi para Antonina¹²⁶ eu já me senti bem de estar passando na Serra da Graciosa, eu nunca tinha ido lá, mas era a música fazendo eu percorrer esse caminho (Marcio).

¹²⁶ Antonina é um município do litoral do Paraná, situado a 90 km de Curitiba e próximo a Paranaguá. É uma cidade festiva, que realiza um animado carnaval de rua, e o Festival de Inverno da Universidade Federal do Paraná (UFPR). É uma cidade histórica e turística que preserva uma paisagem de manguezais da mata atlântica.

Viajar pelo mundo tocando suas músicas é o salto visualizado pelos músicos agora. Sabem que para isto ainda há um chão, há muito trabalho, porém percebemos que como uma memória de futuro, conforme explicita Bakhtin (2003), esse desejo mobiliza hoje todo o fazer de cada um deles.

Marcio traz o exemplo do concerto que fizeram na cidade de Antonina, ao participar do XVIII Festival de Inverno da Universidade Federal do Paraná, na cidade de Antonina, PR. No dia 06 de julho de 2008 o Comtrasteduo apresentou-se junto ao músico percussionista para um público de mais de 100 pessoas, tocando suas músicas no concerto intitulado “*Tempero Verde*”, realizado na famosa Igreja Matriz, a Paróquia de Nossa Senhora do Pilar da Graciosa. Na divulgação do concerto, no site do evento, abaixo de uma foto, em que os músicos estão compenetrados na execução de uma música, consta a frase: “*Tempero Verde: sentimento e paixão pelo violão e pela música*”.

Fica evidente, nesta longa análise, que a música é uma linguagem de reflexão afetiva, mnemônica, corpórea, como defendido por Maheirie (2001, 2003), pois é intenso o envolvimento racional, técnico, lógico, de conhecimento, e afetivo, de emoções e sentimentos, pela música, pelo violão, pelo que se faz. Além disso, é uma linguagem e um fazer capaz de construir sujeitos, pois “...a música mais contrói do que revela o sujeito” (MAHEIRIE, 2001) e “necessariamente, a atividade criadora, além de resultar na materialidade da obra, reverte-se na constituição do sujeito que a construiu” (ZANELLA, 2000, p. 7).

Marcio indica que é a música que está *fazendo-o percorrer este caminho*. Porém, percebemos que não é a música como uma entidade abstrata ou isolada em si, mas a música feita por eles, ou o que eles fazem com sua música, ou ainda a música como objetivação musical de todo seu trabalho acústico (ARAÚJO, 1994). Isto é, a música como um produto da dialógica implementada por esses dois sujeitos. Para ele ainda:

Outra vez eu fui para o Rio de Janeiro tocar com um grupo que não era o duo, era o grupo Baiaka, o qual eu participei e toquei por um ano, em 2006. Sempre me vem esse pensamento, de que a música está me levando para esse lugar. O Circuito Catarinense do SESC, fomos para 15 cidades do Estado de

Santa Catarina, eu e o Glauber, algumas eu já conhecia, mas não musicalmente, não indo tocar... (Marcio).

Para ele é forte a ideia de que é a música que o está levando a esses lugares, porque ele vai tendo em vista apresentar a sua música, de realizar e dar continuidade a seu projeto musical. É, porém, uma grande trama, nada existiria sem o contexto de vida, sem o fazer musical, sem as músicas objetivadas, sem o processo de criação, sem o trabalho acústico, sem o público, sem os sujeitos agentes, enfim, sem a ação humana.

Nisto os caminhos seguem juntos, mas também separados, pois o duo é um encontro que produz a relação musical de dois músicos, mas que, como cada movimento humano, ao produzir o coletivo, produz também a singularidade. Para Marcio esse é um trabalho que produz também sua independência musical, no sentido do músico que é, singular, sem o duo, e no sentido também de implementar trabalhos individuais no futuro.

Minha independência também, não no sentido de ruptura com nada, mas uma coisa de fazer o meu trabalho solo, está entendendo? Isso eu quero. Como eu falei, eu trabalho muito com o contorno e o Glauber com o preenchimento, mas ele também faz o que eu faço e eu também faço um pouco do que ele faz. Eu quero chegar ao equilíbrio desses dois termos, então eu sinto que eu tenho que estudar, continuar estudando, e aí é a vida inteira né, a gente vai amadurecendo e vai... (Marcio).

Como o sujeito é um ser social que vai se singularizando ao longo da vida (VYGOTSKI, 1929/2000; MAHEIRIE, 2001, 2002), em seu processo de constituição como sujeito, uma contínua subjetivação da objetividade e objetivação da subjetividade (MAHEIRIE, 2001, 2002), Marcio mostra que busca a objetivação de sua singularidade enquanto músico. Para ele este é um processo permeado pelo estudo sério no instrumento e dos conhecimentos musicais que leva a vida inteira. Em seus projetos de futuro com a música existe espaço para trabalhos solo, e mesmo trabalhando em parceria, eles correm atrás desses outros projetos. A vida muda a cada instante, é novidade produzida pelos sujeitos a cada momento:

Sempre acho que pode ser um pouquinho melhor, é a eterna insatisfação, no processo né. Aí eu volto a dizer, quando se faz o trabalho, se apresenta é aquilo, fiquei satisfeito, estou satisfeito, depois eu vou dormir, aí no outro dia eu volto a estudar porque eu sei que precisa melhorar (Marcio).

O processo de criação entremeado a essa vida (re)cria a própria vida. Percebem que sempre se pode ser melhor, no sentido de qualificar-se mais como profissional, capacitar-se mais, e assim qualificar a própria música. Depois de um trabalho bem feito, depois de um ganho, ‘ao se acordar no dia seguinte’ se recomeça o trabalho, se recomeça a estudar, porque esse ganho já foi objetivado, e o momento já é outro, outras ações precisam ser feitas, outros projetos, outras objetivações aguardam para tomar vida, outras músicas querem ser tocadas, outras vozes sonoro-musicais querem ser ouvidas. E o músico continua, tijolo por tijolo – construção, como em um desenho mágico e lógico, para também *se perder na música...*

*Parece que eu me perco assim na música... porque a música pra mim é totalmente uma coisa técnica, mas isso passa... ou seja, ela começa com uma coisa que não é técnica, que é totalmente imaginação, é uma coisa que totalmente, não é concreta, que eu tenho que filtrar isso para uma coisa concreta, que é aí que uso todo o conhecimento, as coisas que eu estudo, e a técnica. Aí ela passa a ser muito matemática, passa a ser uma coisa toda certinha, para que ela seja perfeita. Mas, depois que ela está pronta eu esqueço tudo que eu usei pra compor a música, às vezes eu estou tocando a música e não sei “como é que eu fiz isso?”, eu não consigo me lembrar como é que surgiu aquela ideia. Aí é bom tocar ela de novo, **porque eu me perco nela**, eu começo a tocar e me perco nela, não existe o instrumento, não existe esta coisa racional, é só... eu volto para aquela primeira sensação que eu tinha quando eu estava compondo ela, não sei se você está entendendo... aí que é o gostoso, é para isso que eu faço música, pra poder um dia tocar ela assim, sem pensar em nada (Glauber).*

A artimanha mágica e lógica está presente o tempo todo. O passeio do compositor se dá por caminhos da técnica, da imaginação, do estudo, do conhecimento, passando pela matemática da música, até chegar a deliciar-se com ela, trazendo

a sensação do tocar sem pensar, sem compromisso com toda aquela lógica que está ali sem estar ali, pois o momento estético e do senti-la toma conta do músico, intensificando a experiência do fluxo (CUSTODERO, 2002; CSIKSZENTMIHALYI, 1999).

De acordo com Custodero (2002), o fazer musical nos envolve como nenhuma outra atividade humana:

Os requerimentos multisensoriais da música exigem o nosso envolvimento total – simultaneamente, nós *ouvimos* os sons, *vemos* as representações destes sons nas formas de movimento e notação, e *respondemos cinesteticamente* àquilo que ouvimos e vemos à medida que tocamos instrumentos, cantamos e nos movemos. Como provam os estudos de ressonância magnética (MRI) que mostram a ativação de regiões múltiplas do cérebro durante uma performance musical (Sergent, 1993), a perspectiva fisiológica nos dá uma visão de como a música nos desafia a sermos completamente atentos, corpo e mente (CUSTODERO, 2002, p. 3).

O fluxo, ou a experiência do fluxo, como muito estudada no campo da performance musical (CUSTODERO, 2002; CSIKSZENTMIHALYI, 1999), é uma experiência ótima musicalmente falando, gerada por associação entre os melhores esforços da pessoa, o refinamento das habilidades envolvidas, uma profundidade de concentração e o modo de enfrentar novos desafios em experiências estéticas. Segundo Custodero (2002) “o fazer musical é também uma experiência transcendente. Imersos em execução ou escuta, temos a tendência a nos esquecermos de nós mesmos em prol da tarefa em que nos engajamos” (p. 8). Nesta experiência o músico se perde dentro da música, sendo tomado pela música que executa, sendo ele e a música uma coisa só, porque de fato vive e está dentro da música que toca no momento.

Nesse ponto a dimensão estética assume também grande relevância na vida humana. De forma que, como diz Vygotski (1999), a arte não serve para o adorno da vida, mas, sim, tal como enfatizado por Custodero (2002) e Csikszentmihalyi

(1999), para a educação estética, que vai além da base cognitiva, visando a um objetivo mais amplo de melhoria a longo prazo na qualidade de vida dos sujeitos.

Dessa forma, percebemos que a atividade criadora articula as dimensões ética, estética e cognitiva na constituição do sujeito. Por isso, outra pergunta, no final das entrevistas de pesquisa se fez indispensável: depois de tudo o que foi dito, o que é, afinal, a música em sua vida? – já que o sujeito se constitui sujeito mediado pelo processo de criação musical, no caso desta pesquisa.

Para Marcio esta é a pergunta...

*Que não quer calar... [risos]. Eu também me faço essa pergunta. Eu vi uma vez, até eu tenho que citar isso, porque foi daí que eu tirei e achei muito boa essa ideia, o Stanley Jordan¹²⁷. Eu vi um vídeo dele, e ele fala assim **eu escolhi a música como caminho de vida, com ela que eu vou aprender a vida**. Está entendendo? Então, eu vi isso e me identifiquei muito. Acabei pegando essa ideia para mim, sabe quando você toca uma música que não é sua, mas passa a ser sua? É mais ou menos isso a ideia desta frase. É uma escolha de caminho de vida, cheio de dúvidas (Marcio).*

Como citação direta, tal como dito por Marcio, a voz de Stanley Jordan se faz ouvir pela voz do músico violonista; trata-se, porém, de uma citação implicada, um discurso que remete a um forte sentido humano, de questionamento filosófico da existência:

É um caminho que eu escolhi e que passou a ser tudo. Acho que resume bem, é um caminho de vida onde eu não vou somente aprender a música e viver a música, eu vou estar aprendendo tudo sobre a vida também. Assim como um cientista que se dedica a sua pesquisa, é caminho de vida, é isso. E dá belos sinais assim de que é esse o caminho, e às vezes dá sinais de que não é, então, é um caminho como a vida de qualquer pessoa que não tem todas as certezas (Marcio).

¹²⁷ Stanley Jordan é um guitarrista músico de jazz, nascido em Chicago, E.U.A., em 1959. É aclamado como um dos guitarristas que fizeram grandes contribuições técnicas e musicais para o instrumento. Consolidou-se no rol dos músicos mais significativos de sua área.

A música é um caminho de vida, onde o sujeito se faz. Para ele esse caminho passou a ser tudo, porque é ele ali, ele se identifica, ele vê sua marca e sua presença naquilo que faz, na música – e esta música, ao mesmo tempo, é produto seu, objetiva-o na materialidade sonora, objetiva-o no mundo. Segundo Marcio, ele aprende todos os aspectos da vida, do saber viver, do construir a vida por meio desse caminho, em que a música figura como sua escolha existencial, como sua escol(h)a de vida: a música é ele, é o que ele quer ser, é o que ele quer fazer. Podemos perceber que esse movimento, além de uma ética – de um posicionamento e postura ética –, contempla uma estética da existência, que abre espaço para novas formas de ser (REIS, 2010).

Para Maheirie (2001), a música, no trabalho acústico desenvolvido por músicos, é uma mediadora da construção de identidades singulares e coletivas:

A música aparece também como o elemento mediador, não só na construção, como na transformação das identidades singulares. Se o sujeito se constrói na história, e suas objetivações se subjetivam em forma de significações, a música como uma objetivação que se subjetiva nestes sujeitos, provoca mudanças, amplia horizontes e se concretiza de maneira “irreversível” na concepção que eles constroem a respeito de si próprios (MAHEIRIE, 2001, p. 109).

O sujeito se faz na ação, nas atividades que realiza, constrói a atividade enquanto é construído pelo seu próprio fazer, de modo ético, estético e cognitivo.

Glauber dá duas respostas à pergunta que não quis calar. A primeira é:

A música para mim, na verdade, eu sinto que é o que me proporciona tudo. Desde eu pagar meu aluguel, desde eu comer, desde os meus sonhos, eu sei que é através dela que eles vão ser realizados, até na coisa do estudar que eu gosto, de ler, a música está sempre presente. Então, ela é aquilo que me impulsiona, pode ser tocando, pode ser estudando, pode

*ser viajar, por exemplo, eu sonho em viajar, eu quero conhecer o mundo todo, tocando... e eu sei que ela pode me proporcionar isso... Ela é isso pra mim, **ela é uma coisa que não dá mais para ficar sem...** (Glauber).*

É uma profissão. O que eu posso dizer? É uma profissão. Na verdade não é a música, é muito mais o violão, porque enquanto eu penso música, eu até penso um dia poder fazer alguma coisa para outros instrumentos, enfim, mas... eu penso a música em minha vida é, se eu tenho algo, se eu fui posto, se eu tenho algo para realizar, um projeto existencial, quem vai me proporcionar essa realização é a música, entendeu? Então eu tenho certeza que um dia eu vou estar a segundos da morte, que eu vou morrer um dia, então eu quero olhar para trás e dizer 'puta realizei o que eu tinha que ter feito'. É que nem dormir, quando você vai dormir você pergunta o que eu fiz hoje? Se eu não fiz me dá uma angústia danada, então, na hora de morrer eu não quero ter essa angústia, então eu quero olhar para trás e falar assim 'o meu projeto foi feito'. Então esse projeto vai ser feito e vai ser a música que vai proporcionar que ele seja feito (Glauber).

Glauber elenca a música como profissão, aí está o fazer, está o trabalho acústico, o seu fazer ético, estético, cognitivo. Elenca o instrumento, o violão, antes da música, porque ele é a ferramenta com o qual sua música é feita. Aí está, propriamente dito, a ferramenta de uma ação humana, o instrumento necessário à prática profissional, já que para ele a música é uma profissão, um trabalho, é, então, um fazer que lhe garante beleza, estética, estudo, viajar, que são dimensões humanas fundamentais, que incrementam a vida e que dizem do sentido da vida de cada um, no final das contas. Dessa forma, ela se torna aquilo que o impulsiona a ser e fazer mais, a existir, ao mesmo tempo em que é ação feita por ele – algo sem o qual não se pode mais viver.

À historicidade da existência humana ele atrela um projeto de vida, que é construído na ação, que é próprio de cada pessoa. Os músicos significam a música como "...o centro de suas vidas, como aquilo que lhes dá sentido e razão para a criação contínua de seu trabalho" (MAHEIRIE, 2001, p. 126) e de si mesmos.

Nesse sentido, na construção e realização desse projeto de vida, está a música a figurar – a música feita por um sujeito, que enquanto a faz, faz a si mesmo como sujeito possível – como beleza e inteligência humana. A morte é um fim, seria o ponto

final da historicidade. Para ele, naquele momento, viria a pergunta: o que eu fiz com a minha vida? E desde já a pergunta é posta: o que eu faço com a minha vida? Isto é preñado de sentidos de vida. Fazer seu projeto de vida é fazê-lo e vivê-lo por meio da música. É a música, em grande parte, que proporciona a criação do processo de fazer-se sujeito, do(s) projeto(s) de vida de um sujeito.

...O mundo musical é um “caminho” para os sujeitos, porque fornece um contexto para relacionamentos e atividades, uma possibilidade para a expressão de si e uma localização no tempo e no espaço. O músico, na medida em que se faz e se define constantemente a partir da banda que ele compõe, possibilita que a mesma seja construída e reconstruída constantemente pela singularidade de sua posição. Nela, ele subjetiva valores, posições e significados diversos, não só em relação à música, mas em relação à vida como um todo (MAHEIRIE, 2001, p. 110).

Nesse sentido, imediatamente pensamos, seria a música um pretexto para essa realização? Para a realização de uma história de vida? De acordo com o discurso dos sujeitos desta pesquisa percebemos que estas são histórias de vida que são possíveis devido justamente à presença da música, à construção junto à música e ao fazer musical, mas poderiam também o ser em função de outras objetivações também estético-artístico-criadoras. Mas, em última instância é a realização da existência humana objetivada na ação, no fazer criador, em uma ética e estética da existência, pois lembrando Vygotski (1995), “só em movimento o corpo demonstra que existe” (VYGOTSKI, 1995, p. 67-68). Dessa forma, é possível compreendermos que, perante cenários em movimento, sempre é preciso e é possível movermos-nos. É na ação que nos construímos sujeitos criantes, em uma constante e contínua dialética do devir criativo, em uma dialética aberta que sempre continua, em uma vida que se faz igualmente uma obra em aberto, infinitamente repleta de possibilidades, em que o sujeito inova e aprimora(-se) na existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A vida se revela como um sistema de criação, de permanente tensão e superação, de constante criação e combinação de novas formas de comportamento. Assim, cada ideia, cada movimento e cada vivência são uma aspiração de criar uma nova realidade, um ímpeto no sentido de alguma coisa nova” (VYGOTSKI, 2004, p. 462).

Chama-me muito a atenção o título das considerações finais da tese de doutoramento de Maheirie (2001), sobre psicologia social e música, a qual usa o termo da linguagem musical *coda*¹²⁸, e diz que irá finalizar sem concluir – o que a *coda* em uma obra musical faz. A *coda* por si só traz a ideia de movimento dialético. Portanto, as palavras desta parte final da pesquisa, via de regra, servem como um acabamento à própria pesquisa, à tese de doutorado. No entanto, o movimento dialógico e dialético do(s) fenômeno(s) aqui investigados continua, enquanto continua a vida, enquanto novas músicas continuam soando, pela ação de sujeitos. Mais uma vez o acontecimento nos escapa, porque nós paramos para *colocar um ponto final*, mas os próprios sujeitos investigados e seu fazer já são outros, continuam seu percurso de vida, inovando e aprimorando na existência. Esta é também uma postura diante da produção do conhecimento, de sabermos que não se dá conta do todo, pois como explica Luna (2005) “a realidade a ser pesquisada é infinitamente maior, mais complexa e mais diversificada do que qualquer formalização didática da atividade do pesquisador” (p. 12). Portanto, novas pesquisas acerca desta temática sempre continuarão existindo, são e serão necessárias.

O objetivo principal desta pesquisa de doutorado foi investigar os processos de criação no fazer musical como atividade mediadora na constituição do sujeito. Desde o começo

¹²⁸Coda: palavra italiana que designa cauda, é o trecho de encerramento de uma obra musical, baseado na repetição de parte de um tema principal, ou uma melodia independente. “Parte final de um movimento, cujo propósito é servir de remate à peça. Em um movimento na forma sonata, por exemplo, segue-se à recapitulação e proporciona uma sensação conclusiva. Embora seja a palavra italiana que significa ‘cauda’, é considerada uma parte da estrutura musical, mais que um apêndice” (HORTA, 1985, p. 82).

das discussões, ainda quando era um pré-projeto, eu fui percebendo uma característica específica em meu *problema de pesquisa*. Mas também um colega do curso de doutorado que avaliou meu projeto, como uma atividade preparatória para o exame de qualificação, disse-me que meu objetivo principal se baseava em dois aspectos constantes: os processos de criação no fazer musical (era um), e a constituição do sujeito (era outro). Para mim, desde o início era um amálgama só.

Desde o começo das reflexões no curso de doutorado, em todas as atividades concernentes à construção do objeto de pesquisa, do projeto investigativo, não havia como conceber a investigação dos processos de criação no fazer musical isolados daqueles que a edificam, nem como estudar a constituição do sujeito músico isolado de todas as suas atividades, objetivações e sua história de vida como um todo. Sujeitos e músicas – se formos reduzir aos dois mínimos aspectos possíveis e factíveis de serem estudados nesta investigação – estão interligados, amalgamados, são interdependentes um do outro o tempo todo.

O termo, em língua portuguesa que faz a passagem de ligação e de mútua constituição entre os dois aspectos do problema/objeto desta investigação, para remeter novamente ao seu enunciado é o “**como**”: uma conjunção que evidencia uma ocorrência conjunta no espaço e/ou no tempo, uma ocorrência conjunta de eventos conexos, que formam uma unidade. Estes eventos são os processos de criação no fazer musical (criação e música) – atividade mediadora (ação, fazer, intermediário entre dois) – e constituição do sujeito humano, que, por nossa compreensão guiada pela dialética da psicologia sócio-histórica e histórico-cultural via (e vê) de modo conexo, o sujeito e seus fazeres/suas atividades, e vice-versa. Por isso: *investigar os processos de criação no fazer musical como atividade mediadora na constituição do sujeito*. Assim, nossas grandes categorias de fundamentação teórica, investigativas e de análise, em linhas gerais, foram *atividade criadora, música e constituição do sujeito*. Entre elas, como acompanhado no vivo desta pesquisa existem relações dialógicas e dialéticas.

A relação dialógica é uma relação de sentidos, e neste viés a composição musical, como relação dialógica é uma relação entre sentidos e significados composta pelas várias vozes sonoro-musicais e sociais que um autor-compositor emprega para criar suas objetivações musicais, só que encarnadas em som. Desta

forma, não intentamos esgotar uma explicação em si mesmas das obras musicais deste duo de violões, mas observamos seus passeios pelo mundo sonoro-musical cultural, seus percursos e movimentos que compõem sejam músicas, sejam sujeitos criadores, e que convidam a uma ética e estética de (re)criar a existência, de inová-la e aprimorá-la a cada instante, porque a vida, a cada instante vivido, é novidade contínua.

A música é uma objetivação criadora e estética humana, produzida em um contexto dialógico, em uma relação dialógica, onde várias vozes se entrecruzam. É um fazer criador que permite o sujeito (re)criar sua existência em seu processo de criação – processo de criação que é da obra em si e ao mesmo tempo da própria vida. A vida é um contínuo processo de criação, edificado em suas dimensões ética, estética e cognitiva, sempre em contextos coletivos/singulares.

Este trabalho é, portanto, *uma síntese entre criação da obra e história de vida*. Nele, o que está em obra na obra é o sujeito criante – assim mesmo, no participio presente – no ato e processo de se fazer música e se fazer sujeito, ao mesmo tempo, não depois, não daqui a pouco, não amanhã, mas nos ínfimos milionésimos de segundo que constituem a vida, a cada pequeníssimo instante do viver, do ser, do saber e do fazer.

Dessa forma, ao estudarmos *os processos de criação como atividade mediadora na constituição do sujeito*, estudo este pautado na existência e no acontecer de um duo de violões formado por dois jovens músicos. A tese à qual chegamos, ou seja, a tese construída nesta pesquisa foi de que podemos pensar e conceber **a música e seu processo de criação como uma construção dialógica entre as várias vozes musicais presentes na história de um sujeito, entremeadas ao processo de criação da própria vida, culminando em uma est(ética) de si.**

Como caminhos de relação entre teoria, informações produzidas/construídas, e análises dessas informações, tecemos algumas categorias que por sua vez são também produções de conhecimento da pesquisa, e que permitiram a objetivação da tese anunciada no parágrafo acima. Estas categorias são:

- *Vozes dos próprios músicos sobre seu processo de criação no fazer musical: os sentidos do(s) processo(s) de criação musical;*

- *Vozes dos músicos que dialogam entre si para compor música: musicalidades em diálogo & a dialogia entre musicalidades;*

- *Acontecências sonoras entre muitas vozes: percursos musicais nas histórias de vida dos músicos;*

- *Uma voz que se produz em uma dialogia entre duas e muitas outras vozes: a(s) música(s) do duo;*

- *Existência em devir: projetos atuais, projetos de futuro e o reviver dos sentidos.*

O(s) processo(s) de criação estudados e que se apresentaram a nós, no contínuo fazer desta pesquisa junto aos músicos investigados, são contemporaneamente processos de criação da(s) música(s) e das vidas desses sujeitos, onde um não existe sem o outro. O criar e fazer música é o objetivo de vida desses jovens músicos, ações estas que são pautadas pela análise da música-em-contexto, envolvendo tantos empreendimentos e atividades criadoras que o fazer musical requer, tais como foram descritas e analisadas. Estes músicos, como se fez ver nesta investigação são artífices, são sujeitos criadores de novas realidades – objetivadas em música e em si mesmos – que produzem, fazem, objetivam novas estéticas impulsionados por uma ética.

Ao falarmos de ética entendemo-la como posturas éticas assumidas, compreendidas e atuadas pelo sujeito e que são relacionadas aos princípios que motivam e orientam o seu agir. Não uma ética externa a ele ou atrelada a quicá quais ideologias, mas uma ética construída em seu viver, de acordo com suas mediações, relações, e fazeres. Uma ética pautada por formas de agir e formas de compreender a existência que fazem sentido a ele, que fazem diferença ao seu viver, e que constrói o seu viver.

Assim, podemos evidenciar algumas características, como as que encontramos ao longo deste trabalho de pesquisa, que orientam a ética e a(s) estética(s) produzidas em música:

- O sujeito é entendido como um sujeito responsável por sua existência, como pontua Bakhtin¹²⁹, sujeito agente, que faz, e neste fazer cria e (re)cria possibilidades de ser e de vir-a-ser;

- O sujeito autor-criador tem necessidade em criar, pois ao objetivar a obra ele objetiva a si mesmo, e se reconhece como subjetividade nesta criação;

¹²⁹ Lembrando, como diz Bakhtin (1921) que não existe álbi na existência.

- a criação exige do sujeito que atue, que aja, que faça, sua vida deve ser constante atividade e ação, ao ficar parado/estagnado/cristalizado nada acontece, e ele nada produz. Sua postura é de um incessante fazer;

- No processo de criação, junto das obras (re)criadas se dá uma ampliação/crescimento do sujeito e abertura cada vez maior para a vida, onde ele passa a compreender que a realidade do devir, da mudança, é a realidade da existência;

- Para criar música o músico, em constante relação com a alteridade, se apropria de muitas vozes e movimentos musicais, gêneros e ritmos com os quais irá tecer sua música, e dialoga com estas vozes musicais para a criação de novas objetivações musicais;

- Do *musicizing* advém uma postura ética de perceber a música como modo de vida e como atividade humana, onde o sujeito é *criante* (particípio presente): ele cria sua obra (a música está em obra na obra), mas também ele como sujeito está em obra na obra. E na relação da teoria com as informações dos sujeitos, para a produção de conhecimento, compreendemos que para se estudar a música e as objetivações musicais de sujeitos é fundamental centrarmos-nos nos aspectos que compõem a ideia da música-em-contexto;

- Compor é um trabalho acústico concomitantemente árduo/desgastante e prazeroso, assim como se faz qualquer outro trabalho: é um trabalho que precisa ser feito/construído a cada dia, com regularidade, com disciplina e empenho para aprimorar a técnica, e que emprega a (re)criação na imaginação, percepção, memória, pensamento/cognição/intelecto, dimensão afetiva, requerendo, também, a cada momento, a vontade, os interesses, e a motivação. Aqui se percebe a postura ética-estética de criar-trabalhar-aprender-estudar-ensaiar-tocar continuamente e de modo responsável, onde criatividade e trabalho, são, além de constituídos pelos sujeitos, constituintes deles;

- Uma característica importante, que pode ser destacada do ponto de vista ético, está na entrega do trabalho ao outro, na abertura para as modificações da objetivação acústica criada por cada um, singularmente, em prol do projeto do duo, onde os violonistas constroem e desconstroem continuamente suas músicas para dar espaço e criação à música do *Contrasteduo*;

- Outra postura ética evidenciada e que se faz primordial no trabalho dos músicos é aquela tal como anunciada pela frase

de Ludwig van Beethoven: “Tenho medo de iniciar essas grandes obras – uma vez dentro do trabalho, não há como fugir”. O músico é chamado à responsabilidade na criação da obra musical assim como na vida, se escapa de uma música, deixando-a pela metade, não escapará da próxima. O imperativo/a necessidade é *fazer*, compor, sempre na relação triádica que envolve autor-herói-ouvinte;

- Os sujeitos investigados compõem músicas pela dialogia de vozes musicais presentes em sua história, e compõem música com a música, pois ela também se faz um terceiro na relação a indicar seu caminho de construção. Portanto, há um movimento de seguir as indicações estéticas que o próprio material que está tomando vida indica e sinaliza para sua própria objetivação;

- Eles nos apontam uma postura ética quando afirmam que “*you do not need to be the best in the world, you can search for the music and all it will be your best music in the world*”, porque é pura objetivação sua e de seus parceiros diretos e anônimos musicais, e com isto sempre se encontra espaço de acontecer na existência;

- A abertura à alteridade gera a postura ética de “*eu aprendi com esse músico*” = o resultado disso é querer tocar, é querer estudar, o músico com o qual se aprende move e faz querer crescer, portanto, o viver é sempre enriquecer-se na relação;

- A abertura ao devir se traduz na ética de “*quanto mais eu caminho, mais eu vejo, mais eu enxergo a estrada que tem pela frente*”. É a postura de não estar acabado/pronto nunca, de estar em constante processo de constituição como sujeito (si mesmo e sua produção musical), uma vez que *a gente só se forma quando a gente se forma*. Ou seja, nos constituímos sujeitos nos próprios atos e acontecimentos de constituir-se sujeito, sempre no processo e na postura est(ética): *devir-sujeito-música* – que se renovam criativa e constantemente em novos contextos. Portanto, criatividade e trabalho são também, além de constituídos pelos sujeitos, constituintes deles;

- A postura est(ética): “*eu escolhi a música como caminho de vida, com ela que eu vou aprender a vida!*” – o sujeito se vê e está presente naquilo que objetiva, e se vê também como responsável por sua existência;

- O que está em obra na obra é, acima de tudo, a formação e constituição de sujeitos criadores, e todos os sujeitos, em cada

uma de suas áreas de atuação são capazes de criar e inovar. A criação é condição humana. Sendo assim, por meio de toda essa pesquisa, consideramos que “criar é objetivar uma subjetividade singular, que se acha inserida num determinado contexto, mas o produto da criação de qualquer sujeito deve ser compreendido como uma totalização em curso, contendo toda a humanidade na interioridade do seu ser” (MAHEIRIE e URNAU, 2007, p. 205), formado, como no caso da música e das atividades musicais, por inúmeras vozes que dialogam compondo música – aí a dialogia/as relações dialógicas que são fundantes do sujeito e das objetivações musicais.

Estas características e posturas éticas que estão atreladas a uma estética, são o fundamento para as ações e intervenções no processo de criação. É deste grande palco, desta grande arena de ações e atuações que os sujeitos podem fazer a própria reinvenção da existência. Esta reinvenção não é um momento único, de revolução marcada ou que se dê em um único momento e basta. Ela é uma reinvenção constante e contínua, em que o sujeito constrói novas formas de compreensão acerca de si, de seu fazer e do mundo, e pode inovar em sua existência a cada momento, todos os dias. Porque esta postura de reinvenção, de criação de novidade na vida deve ser a cada dia, justamente para dar espaço à novidade, pois tudo está em movimento e se faz novo. A cada momento, novas possibilidades existem e se apresentam a nós enquanto somos nós mesmos seus maiores atuadores.

É então uma ética e estética da existência que indica um movimento de *life long learning*¹³⁰ (BERNABEI, 2003), a formação e educação continuada ao longo da vida, o aprender a aprender constantemente em cada instância e fase da vida, bem como o responsabilizar-se por si, por suas ações e relações, por

¹³⁰No ano 2000, a Europa formalizou a importância da formação continuada. O “Memorando sobre Aprendizagem ao longo da vida” (*Life long learning*), elaborado pela Comissão das Comunidades Europeias, afirma que a Europa entrou indiscutivelmente na *era do conhecimento* e que os modelos de aprendizagem, vida e trabalho irão alterar-se em conformidade. Diz ainda que tal mudança afeta não só os sujeitos, mas também os procedimentos convencionalmente estabelecidos. Essa nova política tornou-se diretiva internacional quando da divulgação do Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional Sobre a Educação para o Século XXI (DELORS e cols., 2001). Neste documento se desenvolve a concepção da educação ao longo da vida e que a educação é fundamental para o desenvolvimento humano, para a construção do sujeito, para a construção sócio-econômica-política e cultural.

suas objetivações, em uma ética da responsividade (BAKHTIN, 2003), no âmbito das relações dialógicas que compõem sujeitos, que compõem a vida de modo genuíno, e que considere e edifique o respeito às alteridades. O *life long learning* indica que a formação nunca está terminada, e que a aprendizagem é coextensiva da vida das pessoas e da atividade dos grupos e das sociedades.

Além de todos os aspectos relacionados à criação da música como objeto estético, é por estes aspectos também – e principalmente – de formação e educação humana, tal como ao longo deste trabalho foi evidenciado nas histórias de vida dos músicos investigados, que se direciona e se aponta para uma est(ética) da existência. Aqui se compreende não apenas a estética como o êxtase da ética, mas a mútua constituição de ambas para a emancipação humana, para a realização de fato do sujeito homem na existência, com a construção de novos sentidos a si e à vida. **Em movimentos dialógicos/dialéticos est(éticos) junto a atividades criadoras o sujeito (re)cria a realidade, suas relações e a si mesmo.**

Daí se faz a (re)invenção da vida. Este é o maior demarcador ético/estético a orientar a ação humana: a invenção da existência, no qual o sujeito se constrói e se modifica profundamente neste processo, sempre por meio do seu fazer, da sua atividade criadora junto a tantas alteridades. Neste trabalho de pesquisa a música foi entendida como uma produção estética, como uma atividade criadora por meio da qual – ao ser realizada/objetivada em processos de criação – é possível acontecer a (re)invenção da vida: o (re)inventar a/da vida nas diversas e infundáveis condições de historicidade, e onde o sujeito é capaz de projetar novos cenários para a existência. No final das contas, além do produto objetivo artístico/estético da criação, é o próprio sujeito a nova realidade criada.

A música do Comtrasteduo não só na relação dialógica entre os dois violões, mas em sua própria objetivação e trama sonoro-musical “faz um”: produz uma singularidade que é composta de uma pluralidade, de uma diversidade sonora, já sintetizada em cada um dos músicos (mas em constante re-criação), que imediatamente remete a tantos gêneros, vozes, sons de tantos músicos e épocas musicais, presentes no um de agora, ou seja, em sua música, transformando esta multiplicidade. A música do Comtrasteduo é uma música feita de músicas. Uma

música que passeia. Uma música do mundo e para o mundo – repleta de pesquisa sobre técnica, ritmos e possibilidades de execução no instrumento. Moda de viola, fandango, baião, pagode sertanejo, celta, galega, erudita, salsa, samba, samba de partido-alto, flamenco, bossa-nova, jazz, folia, carimbó, milonga, capoeira, xaxado, são apenas vozes sonoro-rítmico-musicais iniciais com as quais estão compondo, pois para o devir ainda muita coisa será possível, e dependerá de suas ações, suas escolhas e decisões no decorrer da vida, assim como de todos os acontecimentos sócio-histórico-culturais de seus contextos.

A música é, então, uma forma de relação social semioticamente mediada, construída entre um sujeito músico, sua própria produção e seu público, que também se faz cocriador da obra – aí se vê a relação triádica autor-herói-ouvinte, num contínuo movimento onde toda e cada música é cercada de tantas outras músicas, com as quais ela, como objetivação em si, dialoga, e com as quais as ações de seus compositores dialogam também. A música se torna, então, ao mesmo tempo, produto de seu processo de criação e objeto a impulsionar o músico à criação. E, sendo esse processo dialógico – as músicas passam a ser esse próprio movimento dialógico encarnado em matéria sonora.

Enfim, nesta trama de processos de criação no fazer musical – atividade mediadora – constituição do sujeito – ética e estética na inovação na existência, os músicos investigados em nosso trabalho de pesquisa significam também a música como o ponto central de suas vidas, que lhes dá sentido e motivo para a criação contínua de seu trabalho e de si mesmos. Para eles, fazer seu projeto de vida é fazê-lo por meio da música. Portanto, não há vida sem criação! O próprio sujeito se constrói no processo de criação! O sujeito é um processo de criação deste grande processo de criação que é a vida.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGUIAR, Wanda Maria Junqueira de. A pesquisa junto a professores: fundamentos teóricos e metodológicos. In: AGUIAR, Wanda Maria Junqueira de (Org.). **Sentidos e significados do professor na perspectiva sócio-histórica. Relatos de pesquisa**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006. p. 11-22.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss ilustrado da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Paracatu, 2006.

ALONSO PIMENTEL, S. **Vocabulário da música e espetáculos**. Santiago de Compostela: Pontevedra, 1988.

AMORIM, Marília. Vozes e silêncio no texto de pesquisa em ciências humanas. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 116, p. 7-19, jul. 2002.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Coleção Reconquista do Brasil, 2ª série, v. 162. São Paulo: Edusp, 1989.

ANSDELL, Gary. Community Music Therapy and the winds of change. A discussion paper. In: KENNY, Carolyn; STIGE, Brynjulf (Edits.). **Contemporary Voices of Music Therapy: Communication, culture and community**. Oslo: Unipub forlag, 2002.

ANSDELL, Gary; PAVLICEVIC, Mercédès. **Community Music Therapy**. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 2004.

ARAÚJO, Samuel. **Brega, samba, trabalho acústico: uma contribuição à etnomusicologia urbana**. Trabalho apresentado ao Seminário “As culturas urbanas ao final do século XX”, p. 1-14, Lisboa, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Discurso na vida e discurso na arte. Sobre poética sociológica**. Texto originalmente publicado em russo em 1926. Em: VOLOCHINOV. Freudismo. Nova Iorque: Academic Press. Tradução para o português de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHÍNOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato (1919/1921)**. Toward a philosophy of the act. Austin: University of Texas Press, 1993.

BAKHTIN, Mikhail M. **Speech genres and other later essays**. Austin: University of Texas Press, 1986.

BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAKHTIN, Mikhail M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1998.

BARBOZA, Daiani. Cidades, relações estéticas e a polifonia da/na vida. In: ZANELLA, Andréa V., MAHEIRIE, Kátia. (Orgs.). **Diálogos em psicologia social e arte**. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 87-101.

BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. Musicoterapia e cultura. In: BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. **Cadernos de Musicoterapia**. v. 1. Rio de Janeiro: Enelivros, 1992.

BARENBOIM, Daniel. **A música desperta o tempo**. São Paulo: Martins, 2009.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (Orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora da UFPR, 1996. p. 21-42.

BENENZON, Rolando O. **Manual de Musicoterapia**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1985.

BERNABEI, Pamela. Os três pontos para entrar no mundo do trabalho. In: FOIL. **Psicologia Managerial**. São Paulo: FOIL, 2003. p. 47-55.

BEYER, Esther. Fazer ou entender música? In: BEYER, Esther; STALSCHMIDT, Ana Paula; LINO, Dulcimarta L.; LAZZARIN, Luís Fernando (Orgs.). **Ideias em educação musical**. Porto Alegre: Mediação, 1999. p. 10-56.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**. Conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 191-200.

BRAIT, Beth. O discurso sob o olhar de Bakhtin. In: GREGOLIN, Maria do Rosário; BARONAS, Roberto (Org.). **Análise do Discurso**: as materialidades do sentido. 2. ed. São Carlos: Editora Claraluz, 2003a.

BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana L. P. de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003b.

BRAIT, Beth; CAMPOS, Maria Inês B. Da Rússia czarista à web. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin e o Círculo**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 15-30.

BRAIT, Beth. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**. Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 9-31.

BRUGNOLO, Marcelo. Atualização FOIL sobre o balanço das competências. In: FOIL. **Atos do Congresso Business Intuition 2004**. São Paulo: FOIL, 2007. p. 130-134.

BRUSCIA, Kenneth E. **Definindo Musicoterapia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

BUAIZ, Sérgio. **Por música. A arte de trabalhar em equipe**. Janeiro, 2007, 31:2. Disponível em <<http://www.rhportal.com.br/artigos>>. Acesso em: 11 de agosto 2009.

BUBNOVA, Tatiana. Voloshinov: a palavra na vida e a palavra na poesia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin e o círculo**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 31-48.

BUENO, Francisco da Silveira. **Gramática normativa da língua portuguesa**. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 1953.

BUNT, Leslie. **Musicoterapia**. Un'arte oltre le parole. Roma: Edizioni Kappa, 1994.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CALVINO, Ítalo. **Cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Denise de; BULGACOV, Yara L. M. Por uma perspectiva estética e expressiva no cotidiano da escola. In: ZANELLA, Andréa V.; MAHEIRIE, Kátia; COSTA, Fabíola C. B.; SANDER, Lucilene; DA ROS, Sílvia Z. (Orgs.). **Educação estética e constituição do sujeito**: reflexões em curso. Florianópolis: NUP/CED/UFC, 2007. p. 183-198.

CAMPBELL, Don G. **Introduction to the musical brain**. Saint Louis: MMB, 1983.

CAMPOS, Wagner. **A história do violão. Mostra de instrumentos musicais**. Cadernos Sonora Brasil. São Paulo: SESC, 2005.

CHAGAS, Marly. Cantar é mover o som. In: FÓRUM PARANAENSE DE MUSICOTERAPIA, ENCONTRO

PARANAENSE DE MUSICOTERAPIA E II ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MUSICOTERAPIA, 3., 2001, Curitiba. **Anais...** Curitiba: AMT-PR, 2001. p. 119-122.

CHAUÍ, Marilena. **Espinosa**. Uma filosofia da liberdade. São Paulo: Moderna, 1995.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. As estruturas da vida cotidiana. In: CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **A descoberta do fluxo**. A psicologia do envolvimento com a vida cotidiana. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CUNHA, Rosemyrian. **Jovens no espaço interativo da musicoterapia: o que objetivam por meio da linguagem musical**. 2002. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

CUNHA, Antonio Geraldo. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

CUSTODERO, Lori. Buscando desafios, encontrando habilidades: a experiência do fluxo e a educação musical. In: CUSTODERO, Lori. **Arts education and polity**. Washington: Heldref Publishing Association, 2002.

DA ROS, Silvia Zanata. Tão inseparável que se instituiu como parte e clama por uma nova síntese: as relações entre ciência e arte. In: ZANELLA, Andrea V.; COSTA, Fabíola C. B.; MAHEIRIE, Kátia; SANDER, Lucilene; DA ROS, Silvia Z. **Educação estética e constituição do sujeito**: reflexões em curso. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2007. p. 85-97.

DEL CONDE, Teresa. Algunas reflexiones sobre los procesos creativos. In: DALLAL, Alberto (Ed.). **El proceso creativo**. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: Universidade Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006. p. 491-501.

DELORS, Jacques cols. **Educação, um tesouro a descobrir:** Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional Sobre a Educação Para o Século XXI. 5. ed. São Paulo/ Brasília: Cortez/ MEC: UNESCO, 2001.

DIAS, Rosa. A vida como vontade criadora: por uma visão trágica da existência. In: FONSECA, Tania Mara Galli; ENGELMAN, Selda (Orgs.). **Corpo, arte e clínica.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p. 131-146.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Versão eletrônica – CD-Rom. São Paulo: Objetiva, 2007.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos.** A educação (do) sensível. Curitiba: Criar Edições, 2001.

ELLIOT, David J. **Music matters. A new philosophy of music education.** Nova Iorque: Oxford University Press, 1995.

ERICSSON, Karl Anders; TESCH-ROMER, Clemens; KRAMPE, Ralf T. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. **Psychological Review**, v. 100, n. 3, p. 363-406, jul. 1993.

ERICSSON, Karl Anders; SIMON, Herbert Alexander. Verbal reports as data. **Psychological Review**, Cambridge, 87, p. 215-251. 1993.

ESPINOSA, Baruch de. **Ética.** 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Coleção “Os Pensadores”. (Originalmente publicado em 1677).

ESTÉVEZ, Pablo René. El papel de la educación estética en la formación de personalidades creativas. In: ZANELLA, Andréa V.; COSTA, Fabíola B.; MAHEIRIE, Kátia; SANDER, Lucilene; DA ROS, Sílvia Z. **Educação estética e constituição do sujeito:** reflexões em curso. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2007. p. 131-142.

Los palos. EL MUNDO DEL FLAMENCO. **Cantes de ida y vuelta**. Disponível em: <<http://www.elmundoflamenco.com>>. Acesso em: 15 de julho 2009.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo**. As idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin. 2. ed. Curitiba: Criar Edições, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1977.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. Educação musical e pedagogia. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA-SIMPEMUS, II, 2005, Curitiba. **Anais...** Curitiba: SIMPEMUS, 2005. p. 174-185.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz F. de; SCHMIDT, Luciana M. Discutindo o talento musical. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, I, 2005, Curitiba. **Anais...** Curitiba: SINCAM, 2005.p. 385-392.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz F. de; SCHMIDT, Luciana M. Discutindo o talento musical a partir da visão de estudantes de música. In: ENCONTRO NACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, I, 2006, Curitiba. **Anais...** Curitiba: ENCAM, 2006, p. 209-214.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**. Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-193.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FOUCAULT, Michel. Michel Foucault entrevistado por Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FRANÇA, Kelly Bedin. **Relações estéticas, criação e imaginação**: a constituição do projeto de ser uma e outra, na dialética do ensinar e aprender. 2006. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

FRAYSE-PEREIRA, João. Os limites da arte. **Psicologia, Ciência e Profissão**: Psicologia e Arte, Brasília, ano 14, n. 1-3, p. 17-2. 1994.

FRITH, Simon. Toward in aesthetic of popular music. In: McCLARY, S., LEPPERT, R. (Orgs.). **Music and society**: the politic of composition, performance and reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

FURTADO, Janaína R. Grafiteiros na rota das cidades invisíveis: cidades, encontros e narrativas no tempo do pesquisar. In: ZANELLA, Andréa V., MAHEIRIE, Kátia. (Orgs.). **Diálogos em psicologia social e arte**. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 171-183.

GALVÃO, Afonso. Cognição, emoção e expertise musical. **Revista Psicologia**: Teoria e Pesquisa, v. 22, n. 2, p. 169-174. 2006.

GRAMANI, Daniella; PIMENTEL, Alexandre; PRADO, Dauro Marcos do; CORRÊA, Joana; RIOS, Oswaldo; GULIN, Rogério (Orgs.). **Museu vivo do fandango**. Morretes, Paranaguá, Guaaraqueçaba, Cananéia, Iguape. Lei de Incentivo à Cultura. Curitiba: Associação Cultural Caburé, 2006.

GREBE DE VICUÑA, Maria E. Aspectos culturales de la musicoterapia: algunas relaciones entre antropología, etnomusicología y musicoterapia. **Revista Musical Chilena**, Santiago, n. 139-140, p. 92-107. 1977.

GRILLO, Sheila V. de Camargo. O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin e o círculo**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 73-96.

HELLER, Agnes. **Teoria de los sentimientos**. México: Fontanamara, 1980.

HINKEL, Jaison. Brown e sua relação com a música: à procura do “protesto bonito e inteligente”. In: ZANELLA, Andréa V., MAHEIRIE, Kátia. (Orgs.). **Diálogos em psicologia social e arte**. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 157-169.

HORTA, Luiz Paulo. (Ed.). **Dicionário de música Zahar**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth (Orgs.). **Dicionário de Música**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

KESKE, Humberto Ivan. **Dos sujeitos enunciativos e seus contextos dialógicos**: Bakhtin e seu outro. Trabalho apresentado no IV Encontro de Pesquisa da Intercom – XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Porto Alegre, 2004. Disponível na internet.

KRISTEVA, Julia. Bakhtine, le mot, le dialogue et le Roman. **Critique. Revue générale de publications**, Paris, v. 29, fascículo 239, p. 438-465, abr. 1967.

LEINIG, Clotilde E. **Tratado de musicoterapia**. São Paulo: Sobral, 1977.

LEONTIEV, A. **Actividad, conciencia y personalidad**. Buenos Aires: Ediciones Ciências Del Hombre, 1978.

LUNA, Sergio Vasconcelos de. **Planejamento de pesquisa**. Uma introdução. São Paulo: EDUC-Editora PUC-SP, 2005.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

MAHEIRIE, Kátia. A música como foco nas pesquisas: alguns acordes na partitura da psicologia social. In: ZANELLA, Andréa V., MAHEIRIE, Kátia. (Orgs.). **Diálogos em psicologia social e arte**. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 39-49.

MAHEIRIE, Kátia. **Sete mares numa ilha: a mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva**. 2001. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MAHEIRIE, Kátia. Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. **Interações**, São Paulo, v. VII, n.13, p. 31-44, jan./jun. 2002.

MAHEIRIE, Kátia. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 8, n. 02, p. 147-153. 2003.

MAHEIRIE, Kátia. Subjetividade, imaginação e temporalidade: a atividade criadora em objetivações discursivas. p. 145-155. In: DA ROS, Silvia Zanatta; MAHEIRIE, Kátia; ZANELLA, Andréa V. (Orgs.). **Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência**. Florianópolis: Núcleo de Publicações, 2006.

MAHEIRIE, Kátia; ZANELLA, Andréa V.; REIS, Alice C. dos; CAMARGO, Denise; FRANÇA, Kelly B.; DA ROS, Sílvia Z. Movimento de objetivação e subjetivação mediado pela criação artística. **Psico-USF**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 191-199. 2005.

MAHEIRIE, Kátia; ZANELLA, Andréa V.; TITON, Andréia P.; PADILHA, Cristina dos S.; WERNER, Francyne W.; URNAU, Lílian C.; CABRAL, Marcelo G.; DA ROS, Sílvia Z. Olhares e traços em movimento: análise de uma experiência estética em um contexto de formação continuada de professoras(es). In: ZANELLA, Andréa V.; MAHEIRIE, Kátia; COSTA, Fabíola C. B.; SANDER, Lucilene; DA ROS, Sílvia Z. (Orgs.). **Educação estética e constituição do sujeito: reflexões em curso**. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2007.

MAHEIRIE, Kátia; URNAU, Lílian C. Processos de criação em contextos de desigualdade social. In: ZANELLA, Andréa V.; MAHEIRIE, Kátia; COSTA, Fabíola C. B.; SANDER, Lucilene; DA ROS, Sílvia Z. (Orgs.). **Educação estética e constituição do**

sujeito: reflexões em curso. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2007. p. 199-207.

MANZOLLI, J. Auto-organização: um paradigma composicional. **Paradigma Composicional**. Disponível em: <<http://www.nics.unicamp.br/ppublicacoes/autorgan.htm>>. Acessado em: 10 de agosto 2009. Documento datado de 2001.

MARCHEZAN, Renata C. Diálogo. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin**. Outros conceitos chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 115-131.

MARTIN, Peter J. **Sounds and society: Themes in the sociology of music**. Manchester: Manchester University, 1995.

MARTINEZ, José Luiz. Cognição, pensamento e semiótica musical. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, I, 2005, Curitiba. **Anais...** Curitiba: SINCAM, 2005. p. 78-81.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã. Teses sobre Feuerbach**. 9. ed. São Paulo: Centauro, 2006. (Publicado originalmente em 1846).

MEGALE, Nilza B. **Folclore brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1999.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A “origem do samba” como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, n. 31, p. 156-177. 1996.
Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/porta/publicacoes/rbcs_00_31/rbcs31_09.htm>. Acesso em: 15 de dezembro 2007.

MENEZES BASTOS, Rafael J. Verbete Brasil. In: SHEPHER, J. H. D.; LACING, D. (Orgs.). **Continuum encyclopedia of popular music of the world**. v. III Caribbean and Latin America. Londres: Continuum, 2005. p. 213-248.

MENGALLI, N. M. Conceitualização de comunidade de prática. In: ENCONTRO DE PESQUISADORES, IV, São Paulo. **Anais...** São Paulo: IV Encontro de Pesquisadores, 2005.

MEYER, Leonard B. **Emotion and meaning in music**. Chicago: The University of Chicago, 1956.

MIDDLETON, Richard. **Studing popular music**. Milton Keynes; Philadelphia: Open University Press, 1997.

MOLON, Susana I. Constituição do sujeito volitivo e criativo: educação estética em Vygotski. In: ZANELLA, Andréa V.; COSTA, Fabíola B.; MAHEIRIE, Kátia; SANDER, Lucilene; DA ROS, Sílvia Z. **Educação estética e constituição do sujeito: reflexões em curso**. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2007. p. 121-130.

MUNHOZ, Silmara C. D. Ler e escrever: palavras que se enredam na técnica e na imaginação. In: ZANELLA, Andréa V.; MAHEIRIE, Kátia. (Orgs.). **Diálogos em psicologia social e arte**. Curitiba: Editora CRV, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Andrés Sánches Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. 5. ed. Coleção Os Pensadores. v. 1. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica**. De Platão à Peirce. São Paulo: Annablume, 1995.

NORDOFF, Paul; ROBBINS, Clive. **Creative music therapy**. Nova Iorque: The John Day Company, 1977.

NORDOFF, Paul; ROBBINS, Clive. **Music therapy in special education**. Saint Louis: Magnamusic-Baton, 1983.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 23. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

PASCHOAL, José W. A. **A arte de gerir pessoas em ambientes criativos**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

PEIXOTO, Clarice E. Caleidoscópio de imagens: o uso do vídeo e a sua contribuição à análise das relações sociais. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; MOREIRA LEITE, Miriam L. (Orgs.). **Desafios da imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas: Papyrus, 1998. p. 213-224.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital. Ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PEREIRA, Eliane R. O circo, o rola-rola, o equilibrista: uma experiência estética. In: ZANELLA, Andréa V., MAHEIRIE, Kátia. (Orgs.). **Diálogos em psicologia social e arte**. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 103-114.

PIEDADE, Acácio Tadeu. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, v. XI, set. 2007. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br>>. Acessado em: 23 de novembro 2007.

PIEDADE, Acácio Tadeu; BASTOS, Marina B. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, v. XI, set. 2007. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br>> Acesso em: 23 de novembro 2007.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, III, Curitiba, 2006a. **Anais...** Curitiba: SIMPEMUS, 2006a. p. 63-68.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O ouvido popular: notas sobre o relativismo da musicalidade. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, III, Curitiba, 2006b. **Anais...** Curitiba: SIMPEMUS, 2006b. p. 177-183.

PIEIDADE, Acácio T. de C. **Música ye'pâ-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro**. 1997. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

PINO, Angel. **As marcas do humano**. Às origens da constituição cultural da criança na perspectiva de Lev S. Vigotski. São Paulo: Cortez, 2005.

PINO, Angel. Semiótica e cognição na perspectiva histórico-cultural. **Temas em Psicologia**, São Paulo, n. 2, 1995. p. 31-40.

QUEIROZ, Gregório J. P. de. **Aspectos da musicalidade e da música de Paul Nordoff e suas implicações na prática clínica musicoterapêutica**. São Paulo: Apontamentos, 2003.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Relatos orais: do “indizível” ao “dizível”. In: VON SIMSON, Olga (Org.). **Experimentos com histórias de vida: Itália-Brasil**. São Paulo: Vértice, 1988. p. 14-43.

REIMER, Bennett. **A philosophy of music education**. New Jersey: Prentice-Hall, 1970.

REIS, Alice Casanova dos. **A atividade estética da dança do ventre**. 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

REIS, Alice Casanova dos. Dançar a vida: a constituição do sujeito como devir estético. In: ZANELLA, Andréa V., MAHEIRIE, Kátia. (Orgs.). **Diálogos em psicologia social e arte**. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 51-67.

RICHARDSON, Roberto J. et al. **Pesquisa Social: métodos e técnicas**. São Paulo: Atlas, 1999.

RIZK, Hadi. **Compreender Spinoza**. Petrópolis: Vozes, 2006.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. A Análise do Discurso em Psicologia: algumas questões, problemas e limites. In: QUINTAL DE FREITAS, Maria de Fátima; SOUZA, Lídio de;

RODRIGUES, Maria M. P. (Orgs.). **Psicologia: reflexões (im)pertinentes**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998. p. 317-345.

RUSSELL, Joan. Sites of learning: communities of musical practice in the Fiji Islands. Focus Areas Report. **International Society for Music Education**, Bergen, 2002.

RUSSELL, Joan. Perspectivas socioculturais na pesquisa em educação musical: experiência, interpretação e prática. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 14, p. 7-16. 2006.

RUUD, Even. **Music Therapy and its relationship to current treatment theories**. St. Louis: Magnamusic-Baton, 1980.

RUUD, Even. **Music Therapy: improvisation, communication, and culture**. Gilsum: Barcelona Publishers, 1998.

RUUD, Even. **Caminhos da musicoterapia**. São Paulo: Summus, 1990.

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de Música**. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**. Sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTOS, Marco Antonio de Carvalho; BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. A natureza polissêmica da música e a musicoterapia. **Revista Brasileira de Musicoterapia**, Rio de Janeiro, n. 1, ano I. p. 5-18. 1996.

SANTOS, Marco Antonio de Carvalho. Sobre sentidos e significados da música e a musicoterapia. **Revista Brasileira de Musicoterapia**, Rio de Janeiro, ano V, n. 6, p. 52-60. 2002.

SARTRE, Jean-Paul. Questão de método. In: SARTRE, Jean-Paul. **Crítica da razão dialética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Edição concisa).

SARTRE, Jean-Paul. **Questão de método**. 3. ed. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SARTRE, Jean-Paul. **Esboço de uma teoria das emoções**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1938/1965.

SAWAIA, Bader B. O sofrimento ético-político como categoria de análise da dialética exclusão/inclusão. In: SAWAIA, B. B. (Org.). **As artimanhas da exclusão**. Análise psicossocial e ética da desigualdade social. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

SAWAIA, Bader B. O irredutível humano: uma ontologia da liberdade. In: GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima (Org.). **Estratégias de intervenção do presente: A Psicologia Social no contemporâneo**. Trabalhos apresentados nos Simpósios do XII Encontro Nacional da ABRAPSO, 2003, Porto Alegre, RS. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 165-177.

SEINCMAN, Eduardo. **Do tempo musical**. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música: seus usos e recursos**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SEVERIANO, Jairo (Org.). **Discografia brasileira em 78 rpm, 1920-1964**. São Paulo: Funarte, 1982.

SCHMIDT, Luciana M. **Os signos satíricos do feminino no espaço do “não-caber”**: os processos de criação de Silvia Teske. 2008. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SCHUCMAN, Lia V. **Produção de sentidos e a construção da identidade judaica em Florianópolis**. 2006. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

SLOBODA, John A. **A mente musical**. A psicologia cognitiva da música. Londrina: EDUEL, 2008.

SLOBODA, John; DAVISON, Jane; HOWE, Michael J.A.; MOORE, Derek G. The role of practice in the development of performing musicians. **British Journal of Psychology**, Londres, v. 87, p. 287-309. 1996.

SMALL, Christopher. **Musicing**. The meanings of performing and listening. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin**. Conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005a. p. 11-36.

SOBRAL, Adail. Ético e estético. Na vida, na arte e na pesquisa em ciências humanas. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin**. Conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005b. p. 103-121.

SOBRAL, Adail. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin**. Conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005c. p. 123-150.

STIGE, Brynjulf. Perspectives on Meaning in Music Therapy. **British Journal of Music Therapy**, Londres, 12 (1), 1998. Disponível em: <<http://www.voices.no>>. Acessado em: 02 de setembro 2003.

STIGE, Brynjulf. **Cultured-centered Music Therapy**. Gislum: Barcelona Publishers, 2002.

STIGE, Brynjulf. **Community Music Therapy**: exemplos, origens, influências e definição. Curso ministrado durante o XII Simpósio Brasileiro de Musicoterapia, VI Encontro Nacional de Pesquisa em Musicoterapia e II Encontro Nacional de Docência em Musicoterapia. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2006. Informação verbal de curso.

SUNDIN, Bertil A. A importância da música e de atividades estéticas no desenvolvimento geral da criança. In: RUUD, Even (Org.). **Música e saúde**. São Paulo: Summus, 1991.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editoria, 2004.

TAUBKIN, Myrian (Org.). **Violões do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, Edições SESC São Paulo, 2007.

TEZZA, Cristovão. Polyphony as an ethical category. Em: ZYLKO, Boguslaw (Ed.). **Bakhtin & his intellectual ambience**. Gdansk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**. Um tema em debate. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **Mikhail Bakhtine**. Le principe dialogique. Paris: Seuil, 1981.

TURRY, Alan. Rethinking music and community: theoretical perspectives in support of Community Music Therapy. In: FORINASH, Michele. **Music Therapy Supervision**. Phoenixville: Barcelona Publishers, 2001.

URNAU, Lílian C. Jovens e arte: mediações e apropriações de um projeto social. Em: ZANELLA, Andréa V., MAHEIRIE, Kátia. (Orgs.). **Diálogos em psicologia social e arte**. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 211-237.

VYGOTSKI, Lev S. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

VYGOTSKI, Lev S. **La imaginación y el arte en la infancia**. 2. ed. Madrid: Ediciones Akal, 1990.

VYGOTSKI, Lev S. Problemas de método. In: VYGOTSKI, Lev S. **A formação social da mente**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

VYGOTSKI, Lev S. Pensamiento y palabra. In: VYGOTSKI, Lev S. **Obras Escogidas II**. Madrid: Visor Distribuciones, 1992.

VYGOTSKI, Lev S. Historia del desarrollo de las funciones psíquicas superiores. In: VYGOTSKI, Lev S. **Obras Escogidas III**. Madrid: Visor Distribuciones, 1995.

VYGOTSKI, Lev S. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VYGOTSKI, Lev S. **La imaginación y el arte en la infancia**. 6. ed. Madrid: Ediciones Akal, 2003. (Publicado originalmente em 1930).

VYGOTSKI, Lev S. Manuscrito de 1929. **Revista Educação & Sociedade**. Trad. brasileira do russo. Campinas: Cedes, 71, p. 21-45, 2000. (Originalmente publicado em 1929).

VYGOTSKI, Lev S. A educação estética. In: VYGOTSKI, Lev S. **Psicologia pedagógica**. São: Martins Fontes, 2001.p. 323-363.

VYGOTSKI, Lev S. A psicologia e o mestre. In: VYGOTSKI, Lev S. **Psicologia pedagógica**. 2. ed. São: Martins Fontes, 2004. p. 445-464.

WAZLAWICK, Patrícia; MAHEIRIE, Kátia. **Jovens que cantam, contam e recontam os “sentidos” da música em suas histórias de vida**. Trabalho apresentado na XXXVII Reunião Anual da Sociedade Brasileira de Psicologia (SBP) – de 25 a 28 de outubro de 2007a, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Departamento de Psicologia, cidade de Florianópolis, SC. “Sessão Coordenada: Infância, Juventude e Objetivações Artísticas”.

WAZLAWICK, Patrícia; MAHEIRIE, Kátia. Entre letras, música & prosa: a produção de sentidos e da obra musical por autores e ouvintes co-criadores. **Revista Informática na Educação: Teoria e Prática**, Porto Alegre, v. 10, n. 02, p. 49-66. 2007b.

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

WAZLAWICK, Patrícia. Vivências em contextos coletivos e singulares onde a música entra em ressonância com as emoções.

Revista Psicologia Argumento, Curitiba, v. 24, n. 47, p. 73-83, out./dez. 2006.

WENGER, Etienne. **Communities of practice: learning, meaning and identity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. Uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZANELLA, Andréa V. Atividade criadora, produção de conhecimento e formação de pesquisadores: algumas reflexões. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v. 16, n. 1, p. 135-145. 2004.

ZANELLA, Andréa V. Sujeito e alteridade: reflexões a partir da Psicologia Histórico-Cultural. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p.99-104, mai./ago. 2005.

ZANELLA, Andréa V.; TITON, Andréia; REIS, Alice C. dos; URNAU, Lílian C.; DASSOLER, Taís R. Questões de método em textos de Vygotski: contribuições à pesquisa em psicologia. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 25-33. 2007.

ZANELLA, Andréa V. “Pode até ser flor se flor parece a quem o diga”: reflexões sobre Educação Estética e o processo de constituição do sujeito. In: DA ROS, Silvia Z.; MAHEIRIE, Kátia; ZANELLA, Andréa V. (Orgs.). **Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência**. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2006a. p. 33-47.

ZANELLA, Andréa V. “A Ideologia Alemã”. Resgatando os pressupostos epistemológicos da abordagem Histórico-Cultural. **Revista Psico**, Porto Alegre, v. 26, n. 1, p. 187-194. 1995.

ZANELLA, Andréa V. **Educación estética y actividad creativa: herramientas para el desarrollo humano**. Universidade Psychology Bogotá (Colômbia), 6 (3), p. 483-492. 2007a.

ZANELLA, Andréa Vieira. Sobre olhos, olhares, e seu processo de (re)produção. p. 139-150. In: LENZI, Lucia Helena C.; DA ROS, Sílvia Z.; SOUZA, Ana Maria A. de; GONÇALVES, Marise M. (Orgs.). **Imagem: intervenção e pesquisa**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006b.

ZANELLA, Andréa V. Sobre olhares, fios e rendas: reflexões sobre o processo de constituição de educadores(as). In: ZANELLA, Andrea V.; COSTA, Fabíola C. B.; MAHEIRIE, Kátia; SANDER, Lucilene; DA ROS, Sílvia Z. **Educação estética e constituição do sujeito: reflexões em curso**. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2007b. p. 143-154.

ZANELLA, Andréa V.; MAHEIRIE, Kátia; COSTA, Fabíola C. B.; SANDER, Lucilene; DA ROS, Sílvia Z. **Educação estética e constituição do sujeito: reflexões em curso**. Apresentação. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2007c. p. 13-19.

ZANELLA, Andréa V. Arte, resistência, criação, práticas em psicologia social: alguns diálogos. In: BONAMIGO, Irme S.; TONDIN, Celso F.; BRUXEL, Karin (Orgs.). **As práticas da psicologia social com(o) movimentos de resistência e criação**. Porto Alegre: Abrapso Sul, 2008. p. 67-76.

ZANELLA, Andréa V.; BALBINOT, Gabriela; PEREIRA, Renata S. Re-criar a (na) renda de bilro: analisando a nova trama tecida. **Psicologia: reflexão e crítica**, Porto Alegre, 13(3), p. 539-547. 2000.

ZANELLA, Andréa V., MAHEIRIE, Kátia. (Orgs.). **Diálogos em psicologia social e arte**. Curitiba: Editora CRV, 2010.

ZANELLA, Andréa V. Psicologia social... arte... relações estéticas... processos de criação...: fios de uma trajetória de pesquisa e alguns de seus movimentos. In: ZANELLA, Andréa V., MAHEIRIE, Kátia. (Orgs.). **Diálogos em psicologia social e arte**. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 29-38.

ZANELLA, Andréa V., MAHEIRIE, Kátia; STRAPPAZZON, André L.; GROFF, Apoliana R.; MAXIMO, Carlos E.; SCHWEDE, Gisele. Breve retrato de algumas das muitas voltas

do coração: as pesquisas do NUPRA. In: ZANELLA, Andréa V., MAHEIRIE, Kátia. (Orgs.). **Diálogos em psicologia social e arte**. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 11-27.

ZANELLA, Andréa V.; SANT'ANNA, Antonio Vargas. Dialogia, processo de criação e obra de arte. Em: XVII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 2008, Florianópolis/SC. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, XVII, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 2009. p. 1586-1597.

ZOJA, Luigi. **Giustizia e bellezza**. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

ZUCKERKANDLL, Vitor. **Man the musician**. Princeton: Princeton University Press, 1976.

ANEXOS

Anexo 1: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Psicologia

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pelo presente Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, declaro que fui informado(a), a respeito do objetivo geral da pesquisa intitulada “**MÚSICA E VIDA EM CRIAÇÃO: DIALOGIA E EST(ÉTICA) NA MÚSICA DE UM DUO DE VIOLÕES**”, que é o de investigar os processos de criação no fazer musical como atividade mediadora na constituição do sujeito. Fui igualmente informado(a) que minha participação nesta pesquisa será realizada através de observações que serão anotadas em diário de campo, entrevistas gravadas e filmagens. Estou também ciente:

- De que existem duas pesquisadoras responsáveis por esta investigação: Patrícia Wazlawick como pesquisadora principal e professora Doutora Kátia Maheirie, como orientadora do projeto e pesquisadora responsável;
- De que será garantido o direito de sigilo de meu nome ou de meu(s) dependente(s), sendo que em nenhum momento, nem em materiais publicados ou na apresentação oral desta pesquisa, tais identidades serão reveladas, se assim eu desejar;
- De que não existe nenhum risco potencial para mim ou dependente(s);
- De que se eu tiver alguma dúvida em relação ao estudo, como questões de procedimentos, riscos, benefícios ou qualquer pergunta, eu tenho direito de obter respostas;

- De que não há obrigatoriedade de participar desta investigação e mesmo depois de iniciada posso desistir sem ser penalizado(a) de forma alguma. E que caso desista o material coletado até o momento a meu respeito ou dependente(s) não será utilizado;
- De que os benefícios recebidos serão em termos de produção de conhecimentos acerca dos processos de criação no fazer musical como atividade mediadora na constituição do sujeito;
- De meu direito de acesso às informações coletadas e aos resultados obtidos;
- De minha responsabilidade em não falsear as informações e de meu compromisso com o sigilo das informações coletadas nesta investigação;
- Sendo minha participação totalmente voluntária, estou ciente de que durante ou após esta investigação, não terei direito a nenhum tipo de remuneração ou outros benefícios, bem como não terei nenhum tipo de despesas ou prejuízos de qualquer outra ordem.

Estando ciente, concordo em participar deste estudo.

Local e data: _____

Assinatura do participante: _____

Assinatura da pesquisadora principal: _____

Quanto à utilização de meu nome e minha imagem para fins acadêmicos:

() autorizo

() não autorizo

Endereço para contato:

Pesquisadora principal: Patrícia Wazlawick

E-mail: patricia.wazla@terra.com.br

Pesquisadora Responsável: Kátia Maheirie

Endereço: Departamento de Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Universidade Federal de Santa Catarina, Campus Universitário, Trindade, Florianópolis, SC – Cep: 88040-970

Tel. (48) 3331- 8578

E-mail: maheirie@gmail.com

maheirie@cfh.ufsc.br

Anexo 2: Roteiro para Entrevista

- Conte a respeito de sua história de relação com a música: Quais as suas referências musicais? O que gosta/costuma ouvir? Experiências com a música/o que te marcou? (memórias / músicas-estilos / acontecimento).
- Alguém da sua família (ou pessoas significativas na história do sujeito) toca um instrumento musical e/ou compõe, ou apreciam música?
- O que lhe motivou a estudar música / aprender a tocar um instrumento musical?
- Como você escolheu trabalhar com música?
- Como você escolheu desenvolver a atividade de compor músicas?
- O que é compor música para você?
- De que forma o violão se tornou seu instrumento principal?
- Conte a respeito do processo de criação musical? (elementos presentes/necessários para este processo)
- Como é compor em parceria?
- Como se deu o processo de criação de uma afinação diferente no/para o seu violão? (- esta pergunta a um dos participantes)
- Como é compor músicas para violão onde um deles tem uma afinação não tradicional? (ao outro participante)
- Fale sobre o nome de “Comtrasteduo” para o duo de violões.
- Que outras coisas você quer realizar com a música em sua vida (em relação a música em sua vida)?
- O que é a música em sua vida?

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)