

# Apreciação musical para não-musicistas

Uma proposta a partir das ideias do Círculo de Bakhtin<sup>1</sup>

**Sílvia Cordeiro Nassif<sup>2</sup>**

**Jorge Luiz Schroeder<sup>3</sup>**

Universidade Estadual de Campinas | Brasil

**Resumo:** Este texto discute a possibilidade de trabalhar a apreciação musical a partir das noções teóricas de dialogia e gênero discursivo propostas pelo Círculo de Bakhtin como princípios explicativos para o funcionamento dos sistemas simbólicos. Em analogia aos gêneros discursivos linguísticos, tipos estáveis de discursos atrelados a esferas da vida cotidiana, propõe a noção de gêneros discursivos musicais, tipos específicos de músicas ligados a certas áreas de atividades sociais. Essa noção permite considerar as produções musicais e entender seus modos de funcionamento a partir dos diálogos e apropriações estabelecidos entre elas. Tais procedimentos marcam a contemporaneidade e podem ser fios condutores

---

<sup>1</sup> *Musical Appreciation for non-musicians: A proposal from the Bakhtin Circle's ideas*. Submetido em: 10/07/2018. Aprovado em: 02/04/2019.

<sup>2</sup> Possui graduação em Letras (1984) e Música (1992) e doutorado em Educação (2005), todos pela Universidade Estadual de Campinas. Trabalhou como docente na Universidade de São Paulo (2007 a 2014) e atualmente é vinculada à Universidade Estadual de Campinas, onde atua como docente na graduação (área de Educação Musical) e no Programa Pós-graduação em Música. Membro do Grupo de Pesquisa Música, Linguagem e Cultura (MUSILINC), tem desenvolvido pesquisas na interface da música com a educação, a linguagem e o desenvolvimento humano. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9445-5342>. E-mail: [silviacn@iar.unicamp.br](mailto:silviacn@iar.unicamp.br)

<sup>3</sup> Possui bacharelado em Composição (1986), mestrado (2000) e doutorado (2006) em Educação, todos pela Universidade Estadual de Campinas. Trabalha como pesquisador no Instituto de Artes da Unicamp e como professor pleno no Programa de Pós-Graduação em Música da mesma instituição. Coordenador do Grupo de Pesquisa Música, Linguagem e Cultura (MUSILINC), tem desenvolvido pesquisas sobre fundamentos da educação musical e na área da sociologia da música popular. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5654-2827>. E-mail: [schroeder@unicamp.br](mailto:schroeder@unicamp.br)

interessantes em um trabalho educativo de apreciação musical. Como exemplo da abordagem proposta, é apresentada a análise dialógica de uma música de Villa Lobos, enfatizando-se uma possível rede de conexões por ela engendrada. Por fim, são destacados, como resultados da proposta, alguns aspectos educacionais: a possibilidade de participação mais ativa dos estudantes nas aulas e a relativização dos valores estéticos.

**Palavras-chave:** Educação Musical, Apreciação Musical, Círculo de Bakhtin, Dialogia, Villa Lobos.

**Abstract:** This text discusses the possibility of working with musical appreciation coming from the theoretical notions of dialogism and discourse genre proposed by the Bakhtin Circle as explanatory principles for the functioning of symbolic systems. In analogy with the linguistic discourse genres, stable types of discourse linked to aspects of everyday life, it proposes a notion of musical discourse genres, specific music types connected to specific social activity fields. This notion allows the consideration of musical production searching for the understanding of its functioning modes from the dialogues and appropriations established by them. These procedures mark the contemporaneity and they can be interesting leitmotifs in an educational work with musical appreciation. As an example of the proposed approach, it is presented the dialogical analysis of a Villa Lobos's musical piece, emphasizing one possible connection net engendered by it. At the end, as a result, some educational aspects are highlighted: the possibility of a more active participation of the students in classes and the relativization of the aesthetic values.

**Keywords:** Musical Education, Musical Appreciation, Bakhtin Circle, Dialogism, Villa Lobos.

A questão da apreciação musical, embora talvez não tão valorizada no campo da educação musical quanto outras dimensões do ensino de música, vem ganhando atenção dos educadores e pesquisadores, ainda que timidamente<sup>4</sup>. Notadamente a partir da introdução, no Brasil, de propostas educacionais como a de Keith Swanwick (2003, 2014), por exemplo, que concebe uma educação musical baseada em cinco pilares (execução, composição, apreciação, técnica e literatura), começou-se a perceber que a complexidade do fenômeno musical exigia diferentes formas de aproximação, para além da tradicional execução, principal ênfase em inúmeras pedagogias para o ensino da música<sup>5</sup>. Além disso, abordagens da educação musical que concebem a música como uma forma de linguagem, sob vários aspectos análoga à linguagem verbal (GAÍNZA, 1977; FONTEERRADA, 1991; BERNARDES, 2001; SCHROEDER, 2009; PENNA, 2010, entre outros), têm destacado a importância da escuta para a construção de um quadro de referências musicais a partir do qual a aprendizagem de um instrumento ou qualquer outra forma de prática musical poderá fazer mais sentido.

Dessa forma, tanto no chamado ensino especializado (conservatórios e escolas de música) quanto na educação básica ou mesmo na educação não formal em seus vários contextos, a apreciação começou a ser considerada um foco de atenção no processo de educação musical, tendo vários educadores lançado propostas e materiais destinados a esse fim. Entre essas propostas, podemos perceber, *grosso modo*, pelo menos duas abordagens distintas. A primeira, destinada sobretudo aos chamados “leigos” em música e com vistas à formação de plateia, destaca nas músicas suas informações contextuais (biografia do compositor, época em que foi composta a música, fatos curiosos sobre a composição etc.). Já a segunda, visando fornecer um conhecimento mais especializado (mesmo que também para um público sem formação musical), propõe uma forma de apreciação que permita uma aproximação com aspectos composicionais (temas, formas, estruturas, instrumentação etc.)<sup>6</sup>.

Tais abordagens, de acordo com nossa visão, trazem contribuições para a compreensão e fruição da

---

<sup>4</sup>Tomando a revista da Abem (Associação Brasileira de Educação Musical – disponível em <<http://abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem>>. Acesso em 26, jun., 2018.) como uma referência do que acontece em termos de pesquisa em educação musical no Brasil, encontramos, nas edições dos últimos dez anos (entre 2007 e 2017) apenas alguns artigos que direta ou indiretamente abordaram a questão da apreciação: Barbosa; França (2009); Mendonça; Lemos (2010); Duarte (2011); Silva (2012); Quadros Jr; Lorenzo (2013).

<sup>5</sup> Principalmente quando se considera o chamado modelo conservatorial de ensino, que preconiza a iniciação musical através da aprendizagem da teoria e de um instrumento.

<sup>6</sup> Apenas para situar essas duas abordagens, fornecemos dois exemplos: Miranda e Justus (2003), com uma proposta mais contextual, alinhada à primeira abordagem; e Maron (2003), com uma proposta mais teórica-musical, alinhada à segunda.

música, mas sempre de uma maneira mais direcionada e parcial. Nesse sentido, iniciamos uma pesquisa que procurou investigar os modos de escuta musical de pessoas não-musicistas<sup>7</sup>, ao mesmo tempo em que propõe uma abordagem para trabalhar a apreciação que procura integrar questões sonoro-musicais e contextuais (históricas, culturais, políticas etc.). Tal pesquisa tomou como principal referencial teórico as ideias do filósofo Mikhail Bakhtin e seus colaboradores e mostra, na medida do possível, que existe uma cumplicidade entre o que está *dentro* e o que está *fora* das músicas (SCHROEDER, 2004).

Essa pesquisa insere os conceitos de “gênero do discurso” e “dialogia” no centro da reflexão proposta. Com essa fundamentação, neste trabalho esboçamos uma análise da peça de Villa Lobos conhecida como “O Trenzinho do Caipira”, como exemplo da abordagem proposta que vem sendo realizada em diversos contextos educativos<sup>8</sup>.

Vale ressaltar que a opção por um aporte teórico oriundo da filosofia da linguagem se deve ao modo como esse pensamento se coloca em relação ao funcionamento dos sistemas simbólicos (ou sistemas de signos). À parte das analogias e homologias que muitas vezes são possíveis de estabelecer entre a música e a linguagem verbal<sup>9</sup> sob vários ângulos, entendemos que essa perspectiva permite uma compreensão profunda do funcionamento da arte em geral e da música em particular. Acredita-se que isto ocorra devido à abrangência e complexidade com que ela trata os fenômenos simbólicos (e não apenas a linguagem verbal). Ademais, e esse talvez seja o ponto que mais nos interessa, trata-se de uma abordagem que não desconsidera nem fatores internos/estruturais nem aspectos externos/contextuais da música, mas, ao contrário, trabalha na direção de integrar essas duas dimensões dos fenômenos simbólicos de maneira indissociável<sup>10</sup>.

Já a literatura musicológica, por outro lado, geralmente aborda a questão do gênero, ponto central na nossa abordagem, considerando apenas aspectos formais e, muitas vezes fazendo indistinção entre

---

<sup>7</sup> Expressão que preferimos a “leigos” para nos referimos às pessoas que não passaram por estudos formais de música. Assinala-se, contudo, que a proposta de apreciação que vem sendo desenvolvida a partir da pesquisa pode também ser aplicada com um público de estudantes de música.

<sup>8</sup> Através de cursos de extensão, palestras, oficinas, e um programa de rádio apresentado na Web Rádio da Unicamp.

<sup>9</sup> Sobre a questão dos paralelismos possíveis entre música e linguagem verbal, ver, por exemplo Molino (s/d) e Adorno (2018: 35-45).

<sup>10</sup> Uma discussão interessante sobre a dificuldade na abordagem do “dentro” (aspectos estruturais) e do “fora” (aspectos contextuais) da arte através de uma mesma perspectiva, neste caso a sociologia da cultura, se encontra em Lahire (2017: 229-243).

gênero, estilo e forma (Fabbri, 2017)<sup>11</sup>. Nesse sentido, a busca por teóricos dos sistemas simbólicos fora do campo musical mostrou-se um caminho bastante promissor, considerando, sobretudo, os objetivos educacionais deste trabalho.

## 1. A LINGUAGEM NA PERSPECTIVA BAKHTINIANA E A NOÇÃO DE GÊNERO

Na época em que o Círculo de Bakhtin<sup>12</sup> se reunia, existia uma cisão nas teorias da linguagem entre duas correntes principais: a vertente que considerava a língua como um sistema fechado, sujeito a regras de natureza essencialmente fixas e coletivas, e a linha que entendia a língua como criação contínua e individual, que não se fixa em sistemas ou obedece quaisquer regras (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009: 114-132).

Tentando escapar às visões dualistas, os pensadores do Círculo desenvolveram o que viria a ser a abordagem enunciativo-discursiva da linguagem, que entende que o fenômeno linguístico só pode ser compreendido integralmente ao tomar-se a língua em funcionamento e não se debruçando sobre sistemas fixos e inertes ou mesmo recorrendo-se a aspectos relativos à criatividade do falante. Tomar a língua em funcionamento, segundo essa perspectiva, é analisar a linguagem sempre a partir de *enunciados* concretos, proferidos por locutores, em situações particulares e únicas. Esses enunciados, por sua vez, ao se encadarem, dão origem aos *discursos* (ou *redes discursivas*), os quais mobilizam os recursos linguísticos necessários para dar conta de um sentido qualquer, de uma comunicação específica, significativamente contextualizada. Assim sendo, considera-se que todo enunciado pressupõe um autor e um interlocutor a quem ele se dirige. E todo enunciado, ao ser confrontado com algum interlocutor, se compreendido, provocará algum tipo de estado responsivo que, em certo momento, se converterá numa resposta propriamente dita, seja no mesmo momento ou em outro, na mesma forma de linguagem ou em outra.

---

<sup>11</sup> Embora nossa proposta neste trabalho seja colocar em discussão a teoria do Círculo de Bakhtin, observando através dela a música, pela proximidade que vemos entre essa proposta e a abordagem de Franco Fabbri em relação à concepção de gênero musical, em alguns momentos colocaremos essas duas teorias em diálogo.

<sup>12</sup> O Círculo de Bakhtin era composto, além do próprio Mikhail Bakhtin, por vários intelectuais, entre eles, o filósofo Matvei I. Kagan, o biólogo Ivano I. Danaev, a pianista Maria V. Yundina, o estudioso de literatura Lev V. Pumpianski, o advogado e educador Pavel N. Medvedev e o linguista e músico Valentin N. Voloshinov (FARACO, 2009: 13), além do filósofo e também músico Ivan I. Sollertinski (CASSOTTI, 2010: 149-164). Esse grupo se reuniu regularmente em Nevel e depois em Vitebsk entre 1919 e 1920 (FARACO, 2009: 13).

Bakhtin (2016: 25) denomina essa dimensão responsiva característica do enunciado de *compreensão ativa*. Compreender um enunciado é, segundo essa perspectiva, ser capaz de lhe responder de algum modo.

O fato de cada enunciado ser único e irrepetível, porém, não o torna isolado em relação a outros enunciados. Ao contrário, estando atrelados a esferas da vida social, “cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (BAKHTIN, 2016: 12, grifos do autor). Esses gêneros possuem algumas características formais e contextuais em comum, podendo tanto ser quase completamente padronizados (como as palavras de ordem militares ou usadas nos ritos religiosos, por exemplo, que são sempre repetidas da mesma forma) quanto bastante criativos (como na literatura, por exemplo). Entretanto, por mais criativos e pessoais que possam ser os enunciados proferidos em situações diversas, a existência do gênero discursivo nos leva a nunca abandonar a dimensão social de toda fala humana. E, mais do que isso, o gênero põe em evidência a natureza responsiva e dialógica da linguagem.

Analogamente, toda produção musical tem uma dimensão social que não pode ser negada, por mais original que possa ser considerada uma música. Essa dimensão social está na base também da definição de gênero musical de Fabbri<sup>13</sup> (2017: 2): “Um gênero musical ‘é um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas”.

Assim como ocorre na língua, na linguagem musical os discursos produzidos e proferidos (as músicas) estão fortemente ligados aos contextos sociais e culturais de origem. Tais discursos guardam certas características formais que muitas vezes podem ser explicadas a partir desse contexto originário. Esse aspecto permite identificar outro ponto em comum entre a teoria bakhtiniana e a teoria dos gêneros musicais de Fabbri (2017): trata-se das “regras genéricas” (“*generic rules*”) dos gêneros musicais, que são considerados por este autor como sendo não apenas aspectos formais e técnicos, mas, por exemplo, regras sociais, ideológicas, econômicas e jurídicas. Fabbri (*op. cit.*) destaca ainda que, conforme o gênero em questão, há regras mais ou menos importantes, ou seja, se em determinado gênero musical a questão formal se coloca como altamente importante, em outro, as questões sociológicas envolvidas podem ser

---

<sup>13</sup> Colocamos a teoria dos gêneros musicais de Franco Fabbri (2017) em diálogo com Bakhtin, conforme já dito, pela proximidade que vemos entre esses dois pensadores. Vale assinalar, contudo, que a noção de gênero, no campo musical, não é unívoca, pois essa palavra pode assumir significados diversos, conforme o critério que se toma como base. Podemos falar, por exemplo, em gênero vocal ou gênero instrumental, sinfônico ou camerístico, sacro ou profano, barroco ou romântico, sertanejo ou pop, só para ficar em algumas possibilidades. Para os objetivos que se colocam neste texto, porém, não entraremos nessa discussão e nos ateremos à concepção de gênero de Bakhtin.

muito mais definidoras<sup>14</sup>.

Pode-se dizer, então, com base nesses teóricos, que na música há certos tipos mais estáveis de discursos e modos recorrentes de organização musical, tanto do ponto de vista interno quanto externo, que dão origem ao que chamaremos de “gêneros de discurso musicais”. Além das práticas rituais, sejam religiosas (igrejas, folguedos etc.) ou profanas (militares, estatais, cívicas etc.), que elaboram seus tipos específicos de manifestações musicais, podemos citar como exemplos as músicas feitas para o cinema (atualmente também para os ambientes digitais, como jogos e páginas da rede), as músicas participativas para brincadeiras infantis, as músicas feitas para a dança (tanto para bailes, *raves*, “baladas”, quanto para espetáculos coreográficos ou aulas de dança), as músicas feitas para serem escutadas (músicas de concerto, certos tipos de *jazz* e de música popular instrumental), as chamadas “música ambiente” tocadas como pano de fundo de eventos sociais etc. Todas essas atividades socioculturais (ainda que algumas vezes se utilizem de músicas criadas originalmente para outros fins) acabam elaborando (ou escolhendo) músicas que possuem características mais adequadas às situações específicas; ou mais facilmente adaptáveis às situações específicas. É a isso que chamamos de *gêneros de discurso musicais*<sup>15</sup>.

Embora possua origens sociais e usos culturais bem definidos, cada *gênero* não tem uma existência isolada em relação a outros, mas com eles é possível estabelecer diálogos de diversos tipos. Este procedimento talvez possa ser considerado uma das marcas da contemporaneidade musical, em grande medida devido à facilidade de comunicação e à amplitude de alcance proporcionadas pelas novas tecnologias. Esses diálogos entre gêneros de discursos musicais se apresentam de várias formas, que vão desde uma simples inspiração, passando pelo uso de elementos de um gênero por outro, até a busca de uma total fusão entre gêneros, ou ainda a apropriação de trechos ou músicas inteiras recriadas sob outras

---

<sup>14</sup> Um exemplo curioso relativo à questão formal é o da música *Carinhoso* de Pixinguinha. Em suas próprias palavras em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1968, Pixinguinha esclarece: “Eu fiz o *Carinhoso* em 1917. Naquele tempo o pessoal nosso da música não admitia choro assim de duas partes, choro tinha que ter três partes. Então, eu fiz o *Carinhoso* e encostei. Tocar o *Carinhoso* naquele meio, eu não tocava... ninguém ia aceitar!” (<<https://www.revistaprosaveroarte.com/pixinguinha-carinhoso-completa-100-anos/>> Acesso em 11, abr., 2019). Um exemplo do segundo caso (em que aspectos sociais prevalecem) temos na pesquisa de Estêvão Amaro dos Reis (2012), ao mencionar os Bacamarteiros do Povoado de Aguada, em Sergipe: “No caso dos Bacamarteiros, e grupos semelhantes, [...] o substituto [no caso da saída de algum músico] é determinado com base na pessoa e não no instrumento. Tanto o instrumento quanto a prática estão subjugados à pessoa” (REIS, 2012: 78).

<sup>15</sup> Embora não pretendamos aprofundar este ponto específico, é possível compreender a grande diferença entre a noção de *gêneros de discurso musicais*, que utilizamos com base nas reflexões de Bakhtin, e os *gêneros musicais*, termo até hoje em disputa no campo da musicologia. Cf., entre outros, Fabbri (2017) e Sandroni (2003). A partir daqui, sempre que nos referirmos a “gênero musical” será na acepção do Círculo de Bakhtin de “gêneros do discurso musical”.

chaves de concepção. Vejamos, então, mais de perto, o conceito de *dialogia* de acordo com o Círculo de Bakhtin e suas possibilidades de aplicação à música.

## 2. FAZER MUSICAL, UMA PRÁTICA *DIALÓGICA*

Embora o Círculo de Bakhtin se debruce com maior afinco sobre a linguagem verbal, é possível afirmar que sua preocupação extrapola em muito os domínios da língua. Suas elaborações teóricas e reflexões sócio-filosóficas são facilmente extensíveis para o campo da cultura e para os demais sistemas simbólicos. Alguns pesquisadores<sup>16</sup> chegam a considerar que as formulações elaboradas pelo Círculo se enquadrariam muito mais no campo teórico da filosofia da cultura do que no da filosofia da linguagem, lugar mais frequente onde os pensadores do Círculo são colocados. Por essa razão é que nos sentimos confortáveis para lançar mão dessa teoria para observar com maior minúcia e amplitude o campo da significação musical.

De acordo com esse pensamento, o falante de uma determinada língua é capaz de produzir enunciados não apenas porque conhece as regras, domina a gramática dessa língua, mas principalmente porque está em contato constante, desde o seu nascimento, com outros enunciados, já contextualizados e valorados, proferidos por outros falantes da mesma língua: “Na realidade, nunca pronunciamos ou ouvimos palavras, mas ouvimos uma verdade ou mentira, algo bom ou mal, relevante ou irrelevante, agradável ou desagradável e assim por diante. *A palavra está sempre repleta de conteúdo e de significação ideológica ou cotidiana*” (VOLÓCHINOV, 2017: 181, grifos do autor).

E aos quais de algum modo irá responder:

Ademais, todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa, mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte). Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados (BAKHTIN, 2016: 26).

---

<sup>16</sup> Ver, por exemplo, a produção do grupo GEGe (coletivo de autores que indicam dessa forma a autoria de seus trabalhos), 2011, assim como as reflexões de Stam (2010) sobre o pensamento de Bakhtin.



Há, portanto, uma relação *dialógica*, explícita ou implícita, direta ou indireta, que se articula consciente ou inconscientemente, entre os enunciados, venham eles de onde vierem.

Quando pensamos no modo de funcionamento da música, podemos perceber o quanto esse dialogismo está presente. Também aqui os enunciados musicais são sempre respostas a outros enunciados que vieram antes e que, em algum momento, receberão respostas através de outros enunciados que virão depois. Esse processo, nos parece, é inerente a qualquer prática musical (de criação ou de interpretação) e permeia tanto internamente os gêneros de discurso musicais (músicas que respondem a outras do mesmo gênero) quanto ocorre também entre gêneros (músicas de um determinado gênero que se apropriam de elementos, procedimentos ou valores de outro gênero) ou mesmo entre músicas e outras linguagens (música e dança, música e artes visuais etc.). Não existe, utilizando-nos das noções proposta por essa perspectiva, possibilidade de criação ou interpretação musical que parta do zero, que não tome como ponto de partida alguma coisa (algum enunciado) pré-existente. Assim como também não é considerada, nessa perspectiva, a existência de fronteiras intransponíveis entre os diversos sistemas simbólicos que envolvem nossas existências, ou seja, qualquer enunciado em qualquer linguagem poderá suscitar responsabilidade a qualquer outra linguagem. Nesse sentido, mesmo o nascimento de um novo gênero musical, por exemplo, está sempre atrelado a outro (ou outros) pré-existente:

Um novo gênero musical não nasce em um espaço vazio, mas em um sistema musical que já está estruturado. Logo, uma parte considerável das regras que o definem são comuns com outros gêneros já existentes dentro do mesmo sistema, sendo aquelas que individualizam o novo gênero relativamente poucas. Nesse contexto, é compreensível que o grupo de regras característico seja formado pela codificação daquelas que no início são apenas as transgressoras das regras de outro gênero (FABRI, 2017: 10).

Pode-se dizer que isso tem ocorrido de algum modo desde sempre, tanto no passado quanto no presente. Entretanto, a partir do século XX, e sobretudo nas últimas décadas, adentrando ao século XXI, a busca de um diálogo mais explícito, as apropriações, citações, colagens e toda a sorte de uso de elementos de um gênero de discurso musical por outros parece ter se transformado numa das marcas da atualidade do campo musical. Acredita-se que isso tenha ocorrido devido ao aumento exponencial tanto da velocidade de comunicação quanto da amplitude de alcance regional propiciada pelos novos meios digitais de comunicação, somado ainda às facilidades de intercâmbio de instrumentos e de transporte de musicistas ao redor do mundo.

Tomemos alguns exemplos recentes em termos históricos de diálogos entre gêneros musicais. Na década de 1970, por exemplo, o movimento conhecido como *rock progressivo* inaugurou uma série de produções que envolveram grupos de *rock* e orquestras sinfônicas. Foi o caso, entre outros, de Rick Wakeman, que utilizou, em seu trabalho *The Journey to the Center of the Earth*<sup>17</sup>, além do instrumental típico das bandas de *rock* da época (baixo elétrico, bateria, guitarras elétricas e teclados), uma orquestra sinfônica completa e um coro lírico. Além disso, a própria estrutura composicional da música usava procedimentos empregados na música de concerto europeia, como, por exemplo, a sobreposição de certos eventos musicais (contracantos, melodias secundárias, interlúdios orquestrais, jogos timbrísticos etc.). Assinala-se, contudo, que, a despeito dessas apropriações de elementos e procedimentos de outros gêneros, essa música não chega a se impor como um gênero novo, permanecendo com a sua marca identitária de *rock*. O campo de significação criado pelo discurso do *rock progressivo*, nesse sentido, continuou tendo como interlocutores privilegiados as mesmas pessoas que eram ouvintes habituais de subgêneros do *rock* de modo geral. Entretanto, pensando de um ponto de vista pedagógico, o fato do *rock progressivo* ter se apropriado de procedimentos da música de concerto europeia talvez tenha direcionado o interesse de ouvintes do *rock* para esse outro tipo de música. Em outras palavras, pode-se dizer que os diálogos entre diferentes gêneros de discurso musicais podem ser, por si só, poderosos instrumentos de ampliação de referências e gostos.

No Brasil, temos também alguns casos emblemáticos. Tom Jobim, por exemplo, músico popular que teve acentuada formação em música de concerto, acabou transportando a experiência com esse tipo de repertório para suas criações, às vezes de maneira mais ou menos explícita, mais ou menos consciente. Um dos casos que ficou mais conhecido foi a música “Insensatez”. Nessa canção, Jobim, aparentemente de modo inconsciente, dialoga de maneira bastante íntima com o Prelúdio para piano Op. 28 nº 4 de Chopin. Não apenas o clima geral da canção, o andamento, a harmonia, mas a própria melodia da canção mantém uma similaridade bastante grande, ou, nos termos bakhtinianos, responde de modo evidente ao prelúdio no campo da significação<sup>18</sup>.

Outra forma de diálogo muito comum atualmente entre gêneros musicais é a interpretação de uma

---

<sup>17</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4Rr2sWko3QE>>. Acesso em 26, jun., 2018.

<sup>18</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PHIe9B5plDI>>. Acesso em 26, jun., 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=rNUOIzCeSIY>>. Acesso em 26, jun., 2018.

música de um gênero com instrumentos característicos de outros e com as devidas adaptações “entonativas”. Nessa linha, temos, por exemplo, a interpretação de Baden Powell da conhecida música “Jesus Alegria dos Homens”<sup>19</sup>, coro final da Cantata BWV 147, de Johann Sebastian Bach. Além da redução da peça, composta originalmente para orquestra barroca e coro, para um só instrumento, o violão, notamos na versão de Baden Powell uma liberdade de execução que certamente transgrediria os limites oferecidos pela música de concerto, como por exemplo ocorre com a introdução de uma parte inicial que não existe na música original, embora tenha sido feita com o material temático da parte intermediária, da seção do coro. A sequência das partes também não respeita exatamente a ordem original e há várias pequenas seções de improviso introduzidas ao longo da peça por Baden Powell, talvez em resposta à característica improvisatória da música barroca (lembrando que o próprio Bach era um grande improvisador).

Outro exemplo ainda pode ser citado, que é parte importante da produção fonográfica da cantora e compositora Marluí Miranda. Além de suas próprias composições originais, Marluí Miranda recolhe cantos, parlendas e cantigas indígenas e as recria em estúdio a partir da utilização de instrumentos diversos, indígenas e não-indígenas<sup>20</sup>. Ao retirar as manifestações musicais de seu contexto original e transmutá-las para uma condição exclusivamente auditiva, por assim dizer, Marluí Miranda se preocupa em manter certas características musicais que não apagam ou anulam as marcas sonoras que tornam as músicas ainda assim identificáveis como sendo de outra cultura. Trata-se de traços que variam de música para música, além das curvas melódicas e rítmicas mantidas pela arranjadora, tais como a voz de canto anasalada e meio gutural presente em vários arranjos ou a presença marcante da percussão. Esta última muitas vezes influencia a utilização dos instrumentos melódicos e harmônicos – às vezes substituindo-os como é o caso da primeira música do CD *IHU*, chamada “Tchori Tchori”.

Enfim, esses são apenas alguns poucos exemplos de como os gêneros de discurso musicais se interpenetram de diversas formas respondendo-se uns aos outros. A seguir, usando como centro uma peça de Villa Lobos, procuraremos mostrar como pode se constituir uma rede dialógica em torno de uma única música, que tomamos como enunciado. Esse exemplo, ao mesmo tempo em que permite uma maior

---

<sup>19</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FblT70DCgqs>>. Acesso em 26, jun., 2018.

<sup>20</sup> Um bom exemplo é o CD *Ibu: Todos os sons*, lançado em 1995. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3dS2fUcHhgz>>. Acesso em 26, jun., 2018.

visibilidade da nossa abordagem teórica, procura mostrar o seu potencial educativo para o trabalho com apreciação musical. Ressalta-se que o exemplo será apresentado de maneira relativamente acabada, ou seja, a rede de conexões construída por nós aparecerá aqui limitada a uns poucos exemplos que, embora não esgotem as possibilidades dialógicas da peça escolhida, estarão organizados numa espécie de completude, ainda que provisória. Porém, é preciso ficar claro desde já que, numa situação educacional, esse processo é gradualmente construído juntamente com os estudantes, levando-se em conta seus referenciais musicais e culturais de modo geral. Assim sendo, não apenas as escolhas das relações construídas poderiam ser outras, como também as análises poderiam ser mais ou menos aprofundadas ou mesmo abordar outros aspectos musicais ou artísticos, conforme as características socioculturais da turma de participantes (em caso de uso desse processo em uma aula ou palestra sobre música).

### 3. “O TRENZINHO DO CAIPIRA”

Essa peça, composta por Heitor Villa Lobos em 1930 como parte de uma obra maior – da série “Bachianas Brasileiras”, neste caso as “Bachianas Brasileiras nº2”<sup>21</sup> –, tem atraído a atenção não apenas do público em geral, mas também de músicos praticantes de vários gêneros de discurso musicais. Foi composta originalmente para orquestra de câmara, acrescida de instrumentos de percussão característicos da música popular brasileira. Trata-se de uma peça potencialmente rica para ser abordada em uma aula de apreciação musical, tanto pelo tema que retrata quanto pela sua sonoridade peculiar e pela grande quantidade de respostas (musicais ou não) que recebeu ao longo do tempo. A seguir, colocaremos essa música em uma das muitas cadeias comunicativas/responsivas possíveis como modo de ilustrar o que poderia ser uma proposta educativa fundamentada no referencial apresentado.

Numa primeira incursão responsiva, é possível apontar “O Trenzinho do Caipira”, ele mesmo, como uma resposta ao desafio modernista proposto pelo pensador da cultura Mário de Andrade, qual seja: a realização de uma música de concerto brasileira que levasse em conta algumas das características eleitas como sendo representantes de uma forma de “brasilidade”<sup>22</sup> buscada nos inícios do século XX.

---

<sup>21</sup> Existem inúmeras gravações dessa peça feita por várias orquestras e regentes de vários países. Ver a versão da Orquestra Sinfônica Brasileira, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wIG4h7lvj4Y>>. Acesso em 26, jun., 2018.

<sup>22</sup> A esse respeito, ver, por exemplo, a discussão de Ortiz (2005) sobre a ideia de “brasilidade”.

Neste caso, a alusão não apenas ao trem caipira, que tingia de cores brasileiras “autênticas” (o mundo do *caipira* morador da zona rural no interior do país) um meio tradicional de transporte, mas também as inserções musicais onomatopaicas que Villa Lobos espalha pelas seções de sua peça (pássaros, mugidos de gado, farfalhar de árvores etc.). Um ponto a ser enfatizado é o uso constante que Villa Lobos faz dos instrumentos de percussão, ampliando o naipe tradicional da orquestra sinfônica pelo acréscimo de instrumentos típicos da percussão brasileira (tais como reco-reco, ganzá, chocalhos, matraca etc.)<sup>23</sup>.

Vemos, já nessa primeira incursão, a possibilidade de construir uma rede de significações a partir dessa música articulando questões contextuais a procedimentos composicionais, uma vez que tratamos de como o ideal nacionalista, que circulava como uma ideologia forte na época e foi abraçado por Villa Lobos, encontra, nesse compositor, uma forma de se concretizar musicalmente nas escolhas da composição.

Como uma segunda incursão responsiva de Villa Lobos, é possível considerar sua atitude com relação aos desafios propostos pela música orquestral do século XX, a partir da flexibilização gradual das formas tradicionais musicais e da inserção frequente de sons desconsiderados até então como sendo de possibilidades musicais (como, por exemplo, ruídos, dissonâncias etc.). Neste caso, ressalta-se as aproximações constatadas por Dudeque (2013) entre “O Trenzinho do Caipira” e a obra “Pacific 231” de Arthur Honegger<sup>24</sup>, composta em 1923. Assim, constata-se não apenas uma resposta a uma situação mais ampla (a música do século XX), mas uma resposta a outro enunciado musical que se propôs a lidar com questões musicais semelhantes, nesse caso a obra de Honegger. Nas palavras do próprio autor:

Em *Pacific 231* eu não almejei imitar o ruído de uma máquina, mas sim expressar, em termos de música, uma impressão visual e uma apreciação física. A obra inicia com uma contemplação subjetiva, o respirar quieto de uma máquina em descanso, [a seguir] seu esforço para começar, a velocidade que aumenta gradativamente e finalmente até alcançar o estado lírico-patético de um trem rápido, trezentas toneladas de peso, trovejando através da noite silenciosa a uma minha por minuto [de velocidade] (HONEGGER *apud*. DUDEQUE, 2013: 45).

Ainda que não saibamos ao certo se Villa Lobos conheceu ou não *Pacific 231*, na dimensão da significação é possível elaborarmos essa aproximação (assim como Dudeque faz a partir de outra

---

<sup>23</sup> Ver a instrumentação completa em Dudeque (2013: 51).

<sup>24</sup> Ouçam uma versão gravada tendo a regência do próprio autor em 1929, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ky5N-qc8nXI>>. Acesso em 26, jun., 2018.

fundamentação teórica) em termos de “responsividade” (BAKHTIN, 2016: 59).

Uma terceira resposta de Villa Lobos é possível de ser considerada em relação à tradição da música de concerto europeia, na figura de Johann Sebastian Bach. Nesse sentido, Villa Lobos dedicou a Bach uma série de nove peças para várias formações instrumentais: as “Bachianas brasileiras”. Embora sua atitude responsiva à obra de Bach não se limite a esta série de peças, talvez possamos considerar as “Bachianas Brasileiras” como o ponto culminante, e assumido, de um diálogo mais amplo entre Villa Lobos e a música barroca, particularmente com Bach. De fato, aparecem vários procedimentos “bachianos” apropriados pelo compositor brasileiro em várias de suas obras (ainda que não tão explícitos em “O Trenzinho do Caipira”).

Do ponto de vista pedagógico, podemos afirmar que buscar essas relações dialógicas amplia não somente o conhecimento da música tomada como centro, mas, talvez mais importante, vai possibilitando entradas em outros universos musicais por vezes ainda mais afastados das referências dos estudantes, como é o caso da música de Honegger e Bach, por exemplo. Tomando apenas Bach como referência, o leque de possibilidades de relações que se abre a partir da sua aproximação com Villa Lobos é imenso e pode levar o estudante a conhecimentos musicais relevantes de um modo muito mais interessante para os ouvintes que os caminhos históricos ou estilísticos habituais normalmente permitem.

Ao considerar a noção de dialogia proposta por Bakhtin, quando o enunciado de Villa Lobos adentra a rede complexa de relações entre enunciados, ou seja, quando sua resposta se materializa, ela já aguarda outras respostas de outros interlocutores. Vamos citar como exemplos apenas algumas das inúmeras respostas que “O Trenzinho...” recebeu, e ainda vem recebendo, na dimensão discursiva.

Como até agora mencionamos principalmente a dialogia dentro do campo musical, nossa primeira resposta exemplificada se dá em uma outra linguagem, a linguagem poética. É o caso de uma parte do “Poema Sujo”, de Ferreira Gullar (2008: 20), destinado pelo próprio poeta a ser letra da música “O Trenzinho do Caipira”<sup>25</sup>. Este poema pode ter se tornado uma das principais portas de acesso a essa música, que foi levada pelas mãos (e vozes) de diversos musicistas chamados populares. Destaca-se aqui a importância dos diálogos entre linguagens no processo de apropriação da cultura. Muitas vezes, em um curso de apreciação musical (assim como na vida cotidiana), a letra é o que normalmente desperta o

---

<sup>25</sup> No texto do poema consta a instrução do próprio poeta, entre parênteses: “para ser cantada com a música da Bachiana nº2, Tocata, de Villa Lobos” (GULLAR, 2008: 20).

interesse na compreensão de aspectos musicais dos ouvintes. Outras vezes pode ocorrer o interesse pela via imagética ou dramática (caso das trilhas de cinema, por exemplo). Nesse sentido, é importante ressaltar que essa rede dialógica construída a partir de músicas não é só, e talvez nem preferencialmente, musical.

Dando continuidade à nossa rede dialógica, a próxima resposta vem da versão de Adriana Calcanhoto<sup>26</sup>, que, já utilizando o poema de Gullar como letra da música, transforma-a numa canção popular, passando com tranquilidade uma música composta em um gênero de concerto para um gênero popular. O que chama a atenção nessa atitude responsiva de Calcanhoto é que ela inseriu esta sua versão de “O Trenzinho do Caipira” num trabalho direcionado ao público infantil: seu álbum *Partimpim Dois*<sup>27</sup>. Talvez atraída pelo forte apelo imagético que a música oferece, a tentativa de imitar um passeio de trem com instrumentos musicais, Calcanhoto reforça algumas das características marcantes da versão orquestral no arranjo que propõe em seu trabalho. Este é o caso, por exemplo, do pequeno interlúdio dissonante presente na peça orquestral entre a primeira e a segunda apresentação do tema melódico principal, que a cantora mantém em sua versão, embora mais curto e sem tantas intervenções “ruidísticas” quanto na versão orquestral. Calcanhoto também estabelece um *crescendo* de instrumentos no início da peça que remete ao início da peça orquestral original, muito embora na versão orquestral ocorra também um *accelerando* no andamento, que não ocorre na versão da cantora. Curiosamente, antes desse início em *crescendo*, ouve-se, na versão de Calcanhoto, uma rápida sequência de notas tocadas por instrumentos de cordas na região grave, parecendo querer remeter à presença da orquestra (que efetivamente não aparece no fonograma de forma marcante). Nesse aspecto, é possível supor uma sutil remissão à sonoridade orquestral da peça, como se Calcanhoto quisesse confirmar a alteração da instrumentação (e até do caráter) de sua versão, ao mencionar brevemente ao ouvinte as sonoridades primeiras com as quais “O Trenzinho...” teve sua origem, ou seja, a orquestra sinfônica, lembrada nessa pequena menção inicial feita pelas cordas. Como se pode ver, na sua versão há uma riqueza de aspectos musicais a serem

---

<sup>26</sup> Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=NpzaNtJ\\_22A](https://www.youtube.com/watch?v=NpzaNtJ_22A)>. Acesso em 26, jun., 2018.

<sup>27</sup> CD lançado pela Sony Music em 2009. É curioso notar que a cantora incluiu neste CD outras duas músicas populares que inicialmente não foram pensadas para o público infantil: “Gatinha Manhosa”, composição de Erasmo Carlos e Roberto Carlos (disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=L9kiaIvfopY>>. Acesso em 26, jun., 2018.), uma música inicialmente para ser interpretada no estilo *rock'n'roll* dos anos 1960; e “Bim Bom”, composição de João Gilberto (disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=eCaWcEzqy3Y>>. Acesso em 26, jun., 2018.). De certa forma, sua resposta a esses enunciados os colocam numa outra chave de interpretação, a “infantil”, certamente inusitada para o campo de origem dessas composições.

abordados em comparação com a versão original de Villa Lobos. Isso pode facilitar e enriquecer, por exemplo, uma audição da peça feita por crianças. Além disso, mesmo em se tratando de apreciação musical por adultos, o diálogo estabelecido com a música de Villa Lobos pode enriquecer a audição da peça e chamar a atenção para aspectos do discurso musical que poderiam passar despercebidos somente com a audição da versão orquestral.

Esse trabalho de Calcanhoto nos remete, por certas aproximações, a uma outra versão, também cantada, feita por Edu Lobo, em seu LP *Camaleão*, de 1978<sup>28</sup>. Assim como Calcanhoto, Edu Lobo utiliza a peça em forma de canção, com a mesma letra de Ferreira Gullar. Contudo, o caráter de sua resposta (que no LP Edu Lobo chama de “adaptação”) aponta para uma outra ambientação bem distinta daquela infantil de Calcanhoto. A própria orquestração utilizada<sup>29</sup> parece querer reproduzir uma sonoridade mais aproximada com a escrita orquestral de Villa Lobos.

O início da versão de Edu Lobo exclui a introdução gradativa, em *crescendo* e *accelerando*, da rítmica obstinada que fará a base da peça orquestral: a alusão ao trem. Contudo, as intervenções dos metais se mantêm semelhantes nas duas versões, na de Edu Lobo e de Villa Lobos, embora ligeiramente modificadas na versão de Edu Lobo. O ritmo do trem ganha, com este último, uma certa qualidade que poderíamos considerar mais “dançável”, tendo o acréscimo da bateria e a reorganização de alguns acentos e dinâmicas rítmicas que desvelam (ou reforçam) um certo potencial rítmico identificável como sendo de origem mais “popular”, mas já presente na música de Villa Lobos de uma forma um pouco menos enfática: uma espécie de samba-choro mais contido.

Se fosse possível graduar o nível de aproximação entre as duas versões e a partitura de Villa Lobos, poder-se-ia dizer que Edu Lobo parece querer ser mais “fiel” a ela do que Calcanhoto, contudo ambos se mantêm numa área de transgressão bem leve, que conserva a peça claramente identificável a partir dos vários elementos musicais utilizados. Nesse sentido, é possível a apropriação das ideias de Bakhtin sobre a palavra de outrem quando se torna palavra própria. Pode-se dizer, assim, que as formas de apropriação da

---

<sup>28</sup> Ver uma versão disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1YTBQoMc21Y>>. Acesso em 26, jun., 2018.

<sup>29</sup> Como pode ser vista nos créditos do disco: duas trompas; oboé; fagote; flauta; percussão; violão; bateria; baixo elétrico; trombone; tamborim; cordas (disponível em <[http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id\\_Disco=DI00871](http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI00871)>. Acesso em 26, jun., 2018.). Já no caso de Calcanhoto, a instrumentação é um pouco mais restrita: guitarras elétricas; baixo elétrico; sintetizador; teclados (disponível em <[http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id\\_Disco=DI05971](http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI05971)>. Acesso em 26, jun., 2018.).



palavra de outrem, como é o caso das versões d’“O Trenzinho...” de Calcanhoto e de Edu Lobo citadas acima, se esforçam por “delimitar o discurso citado com fronteiras nítidas e estáveis”, nestes casos musicais específicos, tentando “protegê-lo de infiltrações pelas entoações próprias do autor [no nosso caso Calcanhoto e Edu Lobo], de simplificar e consolidar suas características linguísticas individuais” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009: 155). Ou seja, tanto Edu Lobo quanto Adriana Calcanhoto parecem tentar preservar, dentro de certos limites e cada um à sua própria maneira, as “palavras” de outrem, ou seja, os sentidos “originários” da peça de Villa Lobos. Ainda que alterações importantes tenham sido feitas em ambas as versões, as aproximações sonoras parecem não macular (demais) o discurso villalobosiano.

Ainda sobre a aproximação da palavra (do enunciado) do outro<sup>30</sup>, Bakhtin tem uma importante reflexão:

Pode-se dizer que qualquer palavra existe para o falante em três aspectos: como palavra da língua neutra e não pertencente a ninguém; como palavra *alheia* dos outros, cheia de ecos de outros enunciados; e, por último, como a *minha* palavra, porque, uma vez que eu opere com ela em uma situação determinada, com uma intenção discursiva determinada, ela já está compenetrada da minha expressão (BAKHTIN, 2003: 294, grifos do autor).

É possível fazermos uma aproximação dessa ideia do autor em questão com o campo musical. Assim, pode-se considerar os três aspectos do enunciado verbal como válidos também para os enunciados musicais: o material neutro, não pertencente a ninguém e nem a nenhuma situação em especial (tais como expostos nos dicionários de acordes, nos tratados de harmonia, de forma, de orquestração, de teoria musical etc.); o enunciado musical de alguém, ou as músicas propriamente ditas, tocadas por determinados músicos, cheias de ecos significativos de outras músicas com as quais mantêm relações responsivas no campo discursivo; e, finalmente, a música própria do indivíduo que a cria.

Porém, o último aspecto, aquele que denominamos temporariamente de “música própria” se enriquece através dos vários meios de apropriação possíveis dos enunciados musicais alheios. Voltemos ao próprio Bakhtin para esclarecer melhor esse ponto:

---

<sup>30</sup> “O outro” é uma expressão usada principalmente na psicologia, mas também em outros campos do conhecimento para se referir a outras pessoas de modo geral.

No discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos (BAKHTIN, 2003: 294-295).

É importante destacar também que essa perspectiva de entender a criação (no caso, musical) como uma reestruturação criativa de palavras (elementos musicais) dos outros, pode ter efeitos educativos não apenas no processo de escuta, foco deste texto, como também na desmistificação da criação musical enquanto uma dimensão do ensino que também está atrelada às vivências musicais anteriores. Em outras palavras, assumir a ideia de que as “músicas próprias” são sempre, em alguma medida, apropriações de “enunciados alheios”, é colocar a questão da apreciação musical (preferencialmente para uma grande diversidade de repertórios) como fundamento primeiro de qualquer processo de ensino de música em qualquer contexto educativo. Isto porque para tornar-se um “falante” de qualquer sistema simbólico, como é o caso da música, é preciso ouvir os enunciados alheios já carregados de valores, de intenções musicais, de sentidos.

Ao considerar os *enunciados em resposta* ao “Trenzinho do Caipira”, por meio dos vários graus de assimilação, reelaboração e reacentuação da expressão contida no enunciado do outro, constatam-se vários recursos expressivos, entonativos e instrumentais que constituem os sentidos apreendidos de cada uma dessas “versões” que descrevemos em relação a essa peça. Extremamente importantes do ponto de vista do discurso musical, tais recursos podem ser mais facilmente percebidos, sobretudo por não-musicistas, quando as músicas são colocadas em diálogo. Acredita-se que seja no confronto com o diferente que os detalhes sejam ressaltados. Nesse sentido, ao perceber as mudanças ocorridas em cada versão diferente, o ouvinte poderá prestar atenção a nuances musicais que passariam despercebidas na audição isolada de uma única versão.

Um outro exemplo de respostas ao enunciado de Villa Lobos que gostaríamos de apresentar é a versão solista que Roberto Correa fez da mesma peça para viola caipira, um instrumento caracteristicamente associado ao mundo rural e à cultura caipira do interior do sudeste brasileiro<sup>31</sup>. Nessa versão, Correa mantém muitas características originais da versão escrita por Villa Lobos, tais como as

---

<sup>31</sup> Gravado em CD no ano de 1996. Ver a versão solista disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=w5tWRUZ2R5g>>. Acesso em 26, jun., 2018.

dissonâncias iniciais, o movimento rítmico obstinado que imita o tráfegar do trem pelos campos e o interlúdio entre as duas apresentações do tema (que talvez remeta a uma parada do trenzinho numa estação qualquer na sua suposta viagem pelo interior do país).

Essa versão da peça acabou sendo incorporada ao repertório de várias orquestras de viola caipira espalhadas pelo país, confirmando a “via de mão dupla” entre gêneros musicais.

Neste caso, uma peça originada de uma apropriação popular, por assim dizer, do mundo discursivo do repertório de concerto passou a fazer parte de uma *área de significação musical* (que podemos também chamar de *gênero de discurso musical*) diferente, uma vez que as orquestras de viola caipira mantêm-se, de certa forma, atreladas a um mundo mais tradicional, rural e popular. Isso parece confirmar, por um lado, a situação dialógica que perpassa o campo musical como um todo<sup>32</sup> e, por outro lado, a comunicação que existe entre os vários campos simbólicos, já que o tema do trem caipira, com toda carga simbólica que ele carrega, “encontrou”, por meio do enunciado de Villa Lobos, uma forma de adentrar ao mundo musical. E, assim o fazendo, pôde tornar esse mundo musical específico (do repertório de concerto) mais acessível a pessoas menos familiarizadas com ele. Por outro lado, Correa também propiciou, com sua entonação solista, a entrada da peça de Villa Lobos para o campo da música caipira. A partir de suas soluções musicais, ou melhor, da apropriação que fez do enunciado villalobosiano para o sotaque da sua viola caipira, ele favoreceu o trajeto da peça por dentro de uma outra rede musical discursiva, o que talvez explique a execução d’“O Trenzinho...” por inúmeras orquestras de viola caipira e violeiros solistas depois da versão de Correa.

Ainda um outro exemplo sobre a mesma peça musical vem das duas versões responsivas contrastantes que Egberto Gismonti oferece em dois de seus álbuns: aquela gravada no *Trem Caipira*, de 1985<sup>33</sup>; e a gravada em *Dança dos Escravos*, de 1989<sup>34</sup>. Na primeira versão, Gismonti utiliza, além dos instrumentos que toca (piano e violoncelo) e sobre os quais se destacou como multi-instrumentista, um teclado eletrônico. Gismonti inclui algumas inserções com sons concretos de animais e pessoas (mugido de bois, gorjear de pássaros, gritos de aboio etc.) já presentes, mas apenas como sugestão, no interlúdio central da versão do próprio Villa Lobos, que separa a primeira exposição da melodia principal da

---

<sup>32</sup> Conforme já dito, segundo Bakhtin todo o campo da cultura é organizado a partir de redes dialógicas. Nesse sentido, pode-se afirmar que o campo musical, como parte da cultura, é também atravessado por essas mesmas conexões.

<sup>33</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gEF8X45Z7BM>>. Acesso em 26, jun., 2018.

<sup>34</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-Jwdng9xCWI>>. aos 12min38seg. Acesso em 26, jun., 2018.

segunda. No caso dessa versão de Gismonti são três as exposições da melodia principal que ele apresenta, cada uma delas tendendo para um caráter um tanto diferente das outras: a primeira mais agitada, mais próxima da ideia orquestral que Villa Lobos propôs; a segunda mais lenta, intimista, melancólica; a terceira, como um retorno à primeira, porém com uma entonação mais delicada, menos densa de instrumentação que aquela primeira exposição do tema, embora apresentada num andamento semelhante, mais movido. Entre a primeira e a segunda exposição do tema, Gismonti cria um clima mais tenso, instável, até um pouco sinistro, utilizando os sons concretos de animais, pessoas e pássaros. Isso cria uma espécie de rompimento um tanto brusco com o clima da primeira aparição do tema, ao mesmo tempo em que faz uma ponte mais suave e contínua com a segunda aparição do tema, sendo esta segunda aparição executada de uma forma mais emotiva pelo violoncelo com um acompanhamento que tende mais para a música incidental. Ao final, volta o ritmo marcante que remete ao andar do trem e uma terceira aparição do tema principal se inicia no saxofone soprano. Aqui, a densidade do acompanhamento se mostra mais delicada, com notas múltiplas na região aguda do piano acústico, salpicando o ritmo obstinado do trem que, num desacelerando gradual, aponta para o final da peça. Nesse final ainda aparecem alguns timbres eletrônicos, como uma espécie de pontuação.

Já a versão de 1989 da mesma peça (executada pelo mesmo compositor) é exclusivamente solista, tocada apenas com um violão acústico. Certamente por esta razão Gismonti se permite uma liberdade de improvisação maior do que na versão de 1985 e insere trechos novos criados a partir do clima inicial e rítmico nos quais organiza o desenrolar da peça. Gismonti, músico com formação em repertório de concerto, mas *performer* de música popular, trabalha no limiar entre esses dois universos discursivos, chegando, particularmente em algumas obras (dentre elas esta versão de “O Trenzinho do Caipira”), a um tipo de linguagem que poderíamos considerar “híbrida” (embora não isenta de conflitos). Isso se deve ao fato de que, uma vez que se organiza a partir de valores oriundos de ambos os meios musicais, o compositor mostra um certo respeito pela versão escrita da peça atrelado a uma inspiração improvisatória que a condição solista propicia. Contrapondo-se à anterior, esta versão acaba por exigir mais dos ouvintes. Por mais recursos musicais que ele possa oferecer, a solidão de um único músico e seu instrumento transfere as sensações de densidade, de simultaneidade de eventos, férteis na partitura orquestral de Villa Lobos, para regiões muito mais sutis da imaginação sonora do ouvinte do que o que ocorre com a presença física e sonora desses eventos quando mais de um músico e seus instrumentos estão atuando

juntos. Assinalamos, por último, que ambas as versões oferecem rico material musical para discussões e comparações com a peça orquestral, o que permite diferentes canais de abertura à sua apropriação bem como possibilidades de abertura também ao diálogo com outros universos musicais, como a música concreta e eletrônica e o *jazz*, por exemplo. Além disso, a peculiaridade de um músico como Egberto Gismonti pode levar os ouvintes a perceberem algumas maneiras pelas quais as chamadas “música popular” e “música de concerto” conversam ente si e, nessas conversas, enfraquecem as suas próprias fronteiras.

#### **4. AS RELAÇÕES DIALÓGICAS E SUA DIMENSÃO POLÍTICA**

Para estabelecer melhor os vínculos dialógicos entre todas essas entonações d’“O Trenzinho do Caipira” abordaremos, ainda que rapidamente, outra dimensão constitutiva e importante na atribuição de significados comparativos que tentamos explicitar neste artigo, que é a área que Fabbri denomina de *social e ideológica* (2017: 8).

Pode-se dizer que a posição que cada um desses músicos, intérpretes, compositores e arranjadores ocupa em seus respectivos territórios musicais influi de modo bastante intenso no modo como cada um deles se apropria do enunciado alheio, tanto quanto na maior ou menor aceitação ou recusa de suas apropriações pelos seus ouvintes. E aqui nos referimos a um enunciado específico, concreto: “O Trenzinho do Caipira” de Villa Lobos que, como compositor consagrado em inúmeros círculos musicais, goza de certo grau de autoridade musical, transferindo aos seus interlocutores um pouco desse *status* de legitimidade. Por sua vez, reciprocamente, o modo como cada um desses musicistas se apropria e responde a um enunciado alheio também fala muito sobre a posição que eles ocupam num cenário musical mais amplo. Vejamos alguns detalhes.

Adriana Calcanhoto e Edu Lobo, embora ambos possam ser situados dentro do campo da canção popular, ocupam posições, inclusive geracionais, distintas nessa área. Por um lado, Edu Lobo se situa numa linhagem de músicos que exercem funções múltiplas, como “compositor, violonista, pianista, cantor, poeta, letrista, arranjador, orquestrador e maestro Eduardo de Goes Lobo” (trecho da

apresentação feita por Tom Jobim no *Songbook* de Edu Lobo<sup>35</sup>). O próprio Tom Jobim, um dos expoentes dessa mesma linhagem de músicos/maestros termina sua carta de apresentação com: “Eu vos saúdo em nome de Heitor Villa-Lobos, teu avô e meu pai” (LOBO, s.d.: 5). Levando em conta este contexto, a inclusão de “O Trenzinho...” em sua obra fonográfica pode sinalizar tanto uma homenagem quanto uma reverência ao “avô” e “pai” de tantos outros músicos brasileiros. Neste caso, sua versão tanto pode ajudá-lo ganhar pontos entre seus interlocutores mais habituais quanto ser aceito no campo de interlocução do próprio Villa Lobos: na música de concerto.

Por sua vez, Calcanhoto que, embora talvez possamos inferir à sua versão também uma espécie de homenagem ao “maestro maior” da música orquestral brasileira, parece possuir com a música de Villa Lobos mais uma relação de “resgate” de um clássico brasileiro para os ouvidos atentos das crianças do que propriamente uma reverência. Ela parece se aproximar mais das propostas recentes de musicalização infantil sustentadas principalmente pela dupla Palavra Cantada<sup>36</sup> que se alinham a propostas educativas musicais direcionadas ao público infantil a partir de composições próprias ou mesmo com músicas e brinquedos tradicionais recolhidos de várias regiões do país. Certamente, a música de Villa Lobos confirmaria a qualidade musical das escolhas de Calcanhoto para seu disco infantil, ficando lado a lado com músicas compostas por ela própria.

Já o caso de Roberto Correa difere um pouco desses dois primeiros pelo fato dele se vincular, de certo modo, a uma corrente de novos violeiros que nos anos 1980 constituíram “um segmento musical e um nicho de mercado próprio de viola, caracterizados, sobretudo, pela música instrumental e pela produção independente” (DIAS, 2010: 34). Esse segmento cultivou, e cultiva até hoje, uma preocupação instrumental que pretende ampliar o universo da viola caipira para fora de seu nicho de interesses habitual e que, no caso de Correa, envolve também o mundo da música orquestral. Assim como no caso que citamos de Baden Powell, inferimos que a inclusão de uma peça orquestral no repertório de um músico caracteristicamente popular, assim como no repertório de um *instrumento* caracteristicamente popular, favorecerá sua dupla legitimação: 1) a valorização do violeiro como um instrumentista popular que se alça ao nível dos instrumentistas de concerto, tidos pelo senso comum como músicos de grande domínio

---

<sup>35</sup> Lobo, s.d.: 5.

<sup>36</sup> Dupla composta por Sandra Peres e Paulo Tatit que se dedica à composição e divulgação de músicas infantis preocupadas “com a qualidade das canções e o respeito à inteligência e à sensibilidade da criança”, como afirmam em sua página na internet. (disponível em <<http://palavracantada.com.br/quem-somos/>>. Acesso em 26, jun., 2018.).

técnico e virtuosístico; e 2) a valorização da viola caipira como um instrumento múltiplo de possibilidades que, na medida do possível, distancia-se das marcas regionais mais estritas. Isso lhe abre caminho para outros gêneros musicais, notadamente dentro do universo da música de concerto instrumental.

Egberto Gismonti, por sua vez, aparece com outra forma de apropriação do enunciado alheio. Nesse caso, suas versões parecem propor uma entonação mais pessoal, principalmente a versão para violão solista de 1989. Nesta última, Gismonti cria um enunciado próprio a partir do alheio (a peça de Villa Lobos), inserindo, a partir da estrutura melódica, sua própria entonação e sonoridades musicais. Pode-se atribuir uma tolerância maior das “transgressões” que Gismonti “comete” sobre o enunciado conhecido e reconhecido de Villa Lobos ao levar em conta a posição fronteira que o primeiro ocupa no universo da música brasileira, tanto por seu público habitual quanto talvez pelo público da música de concerto. Ainda que Gismonti apareça mais frequentemente na posição de músico instrumental popular, sua formação na música de concerto europeia e os seus consequentes êxitos em campos mais afeitos aos músicos concertistas parecem legitimá-lo como um músico polivalente, no sentido de abarcar em sua linguagem autoral vários universos musicais distintos com a mesma desenvoltura e criatividade. Isso se mostra pelo fato do compositor criar peças orquestrais sob encomenda, transitar por áreas mais ou menos garantidas das audiências populares, como a música de câmara e a sinfônica e compor frequentemente para trilhas para cinema, dança, teatro etc.<sup>37</sup> Esta situação, que aliás vários outros músicos brasileiros também partilham (como Tom Jobim, já citado), certamente ajuda a formar condições propícias para a aceitação por parte de públicos distintos de certas doses de transgressões musicais que, em matéria de aprovação ou recusa, talvez para outros músicos que ocupem outras posições no mundo das fronteiras de gêneros musicais não seja tão fácil.

Como podemos perceber, as escolhas estéticas desses músicos estão profundamente atreladas às suas

---

<sup>37</sup> Seguem alguns exemplos da ampla trajetória de Gismonti nesses campos. Trilhas para cinema: *Raoni* (documentário belgo-franco-brasileiro de 1978, escrito e dirigido por Jean-Pierre Dutilleul e Luiz Carlos Saldanha); *Pra frente, Brasil* (filme de Roberto Farias de 1982); *Avaeté: semente da vingança* (filme de Zelito Viana de 1985); *Kuarup* (filme de Ruy Guerra de 1989, baseado no livro de mesmo nome de Antônio Callado). Trilhas para teatro: *Seria cômico se não fosse sério* (peça de Friedrich Dürrenmatt, dirigida por Celso Nunes em 1976); *Festa de sábado* (peça de Bráulio Pedrosa e Geraldo Carneiro de 1976); *Floresta amazônica em sonho de uma noite de verão* (de William Shakespeare, direção de Werner Herzog em 1992). Trilhas para dança: *Maracatu* (coreografia de Décio Otero para o Ballet Stagium, em 1974); *Corações futuristas* (coreografia de Vítor Navarro para o Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo, em 1976); *Dança das cabeças* (coreografia de Décio Otero para o Ballet Stagium, em 1978); *Danças solitárias* (coreografia de Jochen Ulrich para o Tanz-Forum, de Colonia, Alemanha, 1990). <<http://dicionariompb.com.br/egberto-gismonti/dados-artisticos>> Acesso em 11, abr., 2019.

posições específicas nos diversos campos musicais dos quais fazem parte. Entende-se que pensar e discutir sobre essas posições pode contribuir também para uma apreciação mais completa de suas músicas, uma vez que isso permite integrar aspectos internos/estruturais e externos/contextuais de modo indissociável. Em cursos de apreciação musical, normalmente os estudantes têm muita curiosidade sobre as motivações que levam os artistas a comporem desta ou daquela forma. Colocar em discussão essas questões de natureza social e política colabora, entre outros aspectos, para uma desmistificação sobre o fazer musical. Isso permite pensar o ato criativo a partir não apenas de motivações intrínsecas ao artista, mas também a partir de contingências decorrentes de suas posições no campo artístico, o que poderíamos denominar de motivações extrínsecas. Consideramos esse aspecto extremamente importante em uma abordagem educacional que procure apresentar a música como um sistema simbólico que é parte de uma cultura e que, portanto, dialoga (influenciando e sofrendo influências) com muitas outras áreas sociais, tais como a da política, da religião, da ética, do mercado etc.

## **5. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Apresentamos neste trabalho uma abordagem teórica que consideramos fecunda para práticas educacionais com apreciação musical. Exemplificamos um caminho possível a ser seguido por meio do esboço de uma análise dialógica que procurou considerar tanto questões contextuais quanto formais da música e, na medida do possível, de modo articulado. Essa análise foi feita tomando-se como ponto de partida a peça “O Trenzinho do Caipira”, de Heitor Villa Lobos. Obviamente não consideramos que esta seja a única maneira de desenvolver a dimensão apreciativa do ensino musical. Porém, gostaríamos de sintetizar alguns aspectos positivos que temos encontrado nas nossas experiências práticas com essa abordagem.

Em primeiro lugar, a construção de uma rede dialógica a partir das músicas permite uma participação ativa dos estudantes no processo educativo, uma vez que não há, de antemão, a obrigatoriedade de se atingir um conteúdo fixo ou ideal. Ao contrário, trata-se de uma proposta aberta aos acontecimentos que venham ocorrer em cada aula, com cada grupo de participantes. Alinhamo-nos, nesse sentido, à proposta educacional de Geraldini (2010), que defende justamente a substituição da aula “ritual”, com a eterna repetição do mesmo, pela “aula como acontecimento”, cuja característica é a abertura a fatos



não previstos no planejamento inicial. No nosso caso, esses acontecimentos podem ser, por exemplo, lembranças ocorridas no decorrer das aulas que possam levar a outros caminhos musicais ou, nos termos bakhtinianos, a outras respostas aos enunciados propostos.

Vemos também, em segundo lugar e ligado ao primeiro ponto, um potencial de articulação, nessa proposta de apreciação, à chamada pedagogia dos projetos (HERNÁNDEZ, 1998). Tal pedagogia toma como ponto de partida um tema de interesse do grupo e vai construindo, a partir desse tema e com a total participação dos estudantes, uma rede de conhecimentos em uma ou várias áreas, conforme o contexto em que se aplica. A proposta de apreciação aqui delineada se alinha a essa metodologia e permite, sobretudo em contextos de educação básica, uma articulação com diversas disciplinas, favorecendo, em alguns casos, a diluição das fronteiras entre elas. Assim sendo, pode-se pensar em uma rede dialógica a partir dessa peça de Villa Lobos que não inclua apenas questões musicais ou mesmo artísticas, mas se abra a questões sociais, históricas, geográficas e ambientais, por exemplo, em projetos interdisciplinares e com a participação de docentes de diferentes disciplinas. Com relação a esse aspecto, vale ressaltar que a interdisciplinaridade vem ganhando importância cada vez maior nas propostas educacionais para o ensino básico. Uma vez dentro da escola, a música encontra a oportunidade de sair do seu costumeiro isolamento em relação a outras disciplinas e criar propostas de diálogo que possam ser relevantes tanto do ponto de vista musical quanto de outras áreas do conhecimento. Nesse sentido, a música pode passar de coadjuvante para protagonista na pedagogia por projetos, por fornecer o gatilho disparador para que o processo interdisciplinar se inicie.

Além disso, como último ponto, destacamos o aspecto da horizontalidade, ou seja, da ausência hierárquica com que os diversos gêneros musicais são apresentados nesta proposta, o que contribui para uma quebra de preconceitos em relação a determinados universos musicais. Nesse sentido, ao mostrarmos as apropriações e respostas que ocorrem o tempo todo entre a cultura da música de concerto e a cultura popular, por exemplo, evidencia-se a fragilidade dessas divisões estanques dos territórios musicais, bem como as suas determinações muito mais sociais do que estéticas. Procuramos mostrar, por meio dos diálogos estabelecidos, e alinhados ao pensamento que defende uma abordagem intercultural para a educação (RICHTER, 2003), a relatividade dos valores e significados musicais, colocando-os sempre atrelados a contextos específicos e não de maneira absoluta e universal. Pensamos que com isso as considerações sobre música podem assumir um posicionamento mais equânime e democrático no

ambiente de sala de aula, já que todos os tipos de referências musicais podem ser acolhidos nessas redes discursivas formadas coletivamente, num processo contínuo de enriquecimento e ampliação dos conhecimentos musicais; e, por consequência, culturais.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Quasi una fantasia*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- BERNARDES, Vanda. A percepção musical sob a ótica da linguagem. *Revista da Abem*, Porto Alegre, n. 6, p. 73-85, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BARBOSA, Karla Jaber; FRANÇA, Maria Cecília Cavalieri. Estudo comparativo entre a apreciação musical direcionada e não direcionada de crianças de sete a dez anos em escola regular. *Revista da Abem*, Porto Alegre, v. 17, n. 22, p. 7-18, set. 2009.
- CASSOTI, Rosa Stella. Ressonâncias musicais no Círculo de Bakhtin: Ivan I. Sollertinsky, intérprete de Mozart. In: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa (orgs.). *Círculo e Bakhtin: diálogos (in)possíveis*. Campinas: Mercado de Letras, 2010, p. 149-164.
- DIAS, Saulo Sandro Alves. *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano moda e identidades*. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- DUARTE, Mônica de Almeida. A música dos professores de música: representação social da “música de qualidade” na categorização de repertório musical. *Revista da Abem*, Londrina, v. 19, n. 26, p. 60-69, jul./dez. 2011.
- DUDEQUE, Norton. Pacific 231 de Honegger e a Tocata Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 39-56, 2013.
- FABBRI, Franco. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5, n.3, p. 1-31, 2017.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *Educação musical: investigação em quatro movimentos: prelúdio, coral, fuga e final*. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1991.
- GAÍNZA, Violeta Hemsy. *Fundamentos, materiales e técnicas de la educación musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1997.

- GEGE – Grupo de estudos dos gêneros do discurso. *Questões de cultura e contemporaneidade: o olhar oblíquo de Bakhtin*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2011.
- GERALDI, João Wanderley. *A aula como acontecimento*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- GULLAR, Ferreira. *Poema Sujo*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.
- HERNÁNDEZ, Fernando. *Transgressão e mudança na educação: os projetos de trabalho*. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- LAHIRE, Bernard. *Dossiê*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- LOBO, Edu. *Songbook*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, s.d.
- MARON, Paulo. *Afinando os ouvidos: um guia para quem quer saber mais e ouvir melhor música clássica*. São Paulo: Annablume, 2003.
- MENDONÇA, Júlia Escalda; LEMOS, Stela Maris Aguiar. Relações entre prática musical, processamento auditivo e apreciação musical em crianças de cinco anos. *Revista da Abem*, Porto Alegre, v. 23, p. 58-66, mar. 2010.
- MIRANDA, Clarisse; JUSTUS, Liana. *Formação de plateia em música: cultura musical para todos*. 2. ed. Curitiba: Editora Gráfica Exponente, 2003.
- MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: NATTIEZ, Jean-Jaques; ECO, Umberto; RUWET, Nicolas; MOLINO, Jean. *Semiologia da música*. Lisboa: Veja, s/d. p. 109-164.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- QUADROS JR., João Fortunato Soares; LORENZO, Oswaldo. Preferência musical e classe social: um estudo com estudantes de ensino médio em Vitória, Espírito Santo. *Revista da Abem*, Londrina, v. 21, n. 31, p. 35-50, jul./dez. 2013.
- REIS, Estêvão Amaro dos. *O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta*. Campinas (2012). Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- RICHTER, Ivone. Multiculturalidade e interdisciplinaridade. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2003. p.85-93.
- SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Heloísa S.; EISENBERG, José (orgs.). *Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p.23-25.
- SCHROEDER, Jorge Luiz. O dentro e o fora na música. *Ensinarte: revista das artes em contexto educativo*, Braga – Portugal, n. 3, p. 2-14, inverno 2004.
- SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. A educação musical na perspectiva da linguagem: revendo concepções e procedimentos. *Revista da Abem*, Porto Alegre, v. 21, p. 44-52, mar/2009.
- SILVA, Rafael Rodrigues. O que faz uma música “boa” ou “ruim”: critérios de legitimidade e consumo musicais entre estudantes do ensino médio. *Revista da Abem*, Londrina, v. 20, n. 27, p. 93-104, jan./jun.

2012.

STAM, Robert. Bakhtin e a crítica midiática. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor (orgs.). *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p.331-358.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

SWANWICK, Keith. *Música, mente e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2017.