

Esboço para uma reflexão dialógico-discursiva sobre a produção de enunciados musicais para crianças: o espetáculo audiovisual do grupo Patuscanto

Jorge Luiz Schroeder*

Palavras iniciais

Há algum tempo venho me apropriando dos fundamentos teóricos do chamado Círculo de Bakhtin, composto por pensadores de várias áreas das ciências e das artes (tais como, além do próprio Mikhail Bakhtin, o linguista Valentin Volóchinov; o historiador e crítico literário Pável Medviédev; a pianista Maria Iundina; o biólogo Matvei Kagan; o filósofo Lev Pumpiânski; o musicólogo Ivan Sollertinsky²⁰, dentre outros) (CLARK; HOLQUIST, 1988). Ainda que seus autores mais conhecidos e traduzidos para o português – Bakhtin, Medviédev e Volóchinov – tenham se preocupado mais diretamente com a literatura e com a linguística, a amplitude de suas reflexões oferece um viés teórico bastante potente para investigações sobre outros sistemas de signos para além da própria linguagem verbal. E dentre os vários sistemas de signos existentes a música vem se mostrando como um campo fértil para investigações de cunho discursivo, enunciativo e dialógico proposto por esses pensadores.

Aproveitando a oportunidade que tive de acompanhar bem de perto a elaboração de um espetáculo audiovisual de músicas infantis, resolvi observá-lo a partir das premissas teóricas do Círculo. Longe de ser uma análise exaustiva do evento proponho-me apenas a indicar alguns aspectos que considero importantes para uma reflexão sobre essa manifestação musical infantil sob os fundamentos do pensamento do Círculo de Bakhtin. Espero, contudo, que este simples esboço possa de alguma forma contribuir

* Graduado em Composição (1986) pelo Departamento de Música da Unicamp. Mestre e Doutor em Educação pela Faculdade de Educação da Unicamp. Coordenador do Grupo de Pesquisas em Música, Linguagem e Cultura (MUSILINC). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da Unicamp.

E-mail: gorjeschroeder@gmail.com

²⁰ Conferir Cassotti (2010).

para o desenvolvimento de uma forma dialógica e discursiva de análise de manifestações musicais em geral.

Sobre o grupo Patuscanto e o vídeo do espetáculo

O grupo autodenominado Patuscanto²¹ foi formado, por alunas e alunos de diversos cursos do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), a partir da elaboração de um espetáculo musical infantil para ser apresentado em escolas. Tendo sido aprovado num processo de editais públicos (Lei Federal nº 14.017 de 29 de junho de 2020 – Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc), e com a situação de quarentena que a pandemia de covid-19 infringiu às realizações presenciais, a ideia inicial foi alterada para a elaboração de um espetáculo musical audiovisual para crianças, gravado e exibido nas redes digitais. O grupo, formado inicialmente por cinco estudantes de graduação da Unicamp, passou a incluir outras alunas e alunos de outros cursos da Unicamp, auxiliando tanto o desenvolvimento visual e dramático do espetáculo quanto a sua estrutura técnica de gravação, edição e transmissão do vídeo.

Composto de nove canções infantis, versando sobre vários assuntos de interesse das crianças (falarei mais especificamente sobre as canções a seguir), essas canções foram organizadas e apresentadas no formato de uma pequena narrativa, criando uma espécie de lógica dramática na qual as canções se encadeiam entremeadas por pequenas inserções cênicas (encenação de situações, contação de história, danças, interações cênicas entre os participantes etc.)²². O espetáculo foi gravado, transmitido e depois disponibilizado por algum tempo na plataforma do Youtube, num canal aberto pelo e para o grupo²³. O vídeo tem a duração de 32min44seg e conta com a participação em cena de quatro musicistas e uma atriz.

²¹ A concepção do projeto foi elaborada por Paula Lins, Mariana Talamini (ambas estudantes do curso de Licenciatura em Música), Isabella Carvalho (estudante do curso de Licenciatura em Artes Visuais), Fernanda Nunes (estudante do curso de Artes Cênicas) e Clarice Ariela (estudante de Licenciatura em Ciências Sociais).

²² A ficha técnica completa do espetáculo é: Concepção e dramaturgia: Fernanda Nunes, Paula Lins e Mariana Talamini. Musicistas (arranjos e interpretação): Paula Lins, Mariana Talamini, Mariana Tenório e Leandro Serizo. Atuação e histórias: Fernanda Nunes. Técnico de som e captação de áudio: João Vercelino. Direção musical: Jorge Schroeder. Iluminação: Ana Fariña. Captação de vídeo: Nalu Mazzotini. Mixagem e masterização de áudio: Leandro Serizo. Fotografia: Júlia Maretzsohn. Apoio para montagem: Casazul. Ilustração: Isabella Carvalho. Design Gráfico: Tara Oliveira Minozzi.

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCLuTieG_SVYWebRPd9LIL_g>. Acesso em: 10 jul. 2021.

Numa descrição rápida do espetáculo, ele inicia com Mariana Talamini (ao violão), Leandro Serizo (no acordeão) e uma primeira pequena encenação de Fernanda Nunes: estão todos dormindo e acordam, como num dia pela manhã. A canção desta primeira cena é “Dia cinzento”, composição de Mariana Talamini, uma balada tranquila e singela que versa sobre a preguiça de acordar cedo num dia cinzento.

Como uma espécie de vinheta, temos, na metade final de “Dia cinzento”, a inserção de um trecho inicial da canção “Sopa”, a segunda canção a ser apresentada (composição de Paula Lins). Nas duas curtas inserções aparecem numa cena rápida a própria Paula Lins (ao cavaquinho) e Mariana Tenório (na percussão). Estabelece-se então a alternância dialógica entre trechos das canções “Dia cinzento” e “Sopa”, até que os quatro musicistas se posicionam e iniciam definitivamente a canção seguinte: “Sopa”. Esta segunda canção mantém o clima tranquilo do despertar proposto pela primeira canção, embora agora com uma densidade instrumental mais ampla que a primeira (“Dia cinzento” é executada apenas com violão e acordeão; em “Sopa” se somam o pandeiro e o cavaquinho).

Ao término de “Sopa” temos uma segunda encenação da atriz Fernanda Nunes recitando um texto de apresentação de uma personagem, Manu, criada especialmente para o evento e que vai de certo modo orientar a narrativa dramática do espetáculo.

A próxima canção é “Pé planando”, de autoria de Paula Lins e Mariana Talamini. Esta canção ainda apresenta um clima de tranquilidade na esteira das canções anteriores, mas já anunciando um grau de atividade um pouco maior (tanto no âmbito do assunto da canção quanto de sua estrutura musical mais densa e num andamento mais movido). Aqui o tema principal é o sonho de voar.

A quarta canção altera um pouco mais o clima inicial, matutino, tranquilo, bucólico, anunciando um tema mais aflitivo, por assim dizer. Temos a canção “Um barato”, composição de Paula Lins, que fala sobre o incômodo de encontrar baratas em várias situações cotidianas, em casa. Num ritmo próximo ao *reggae* jamaicano o assunto do encontro com baratas vai se estabelecendo também por meio de maior atividade musical. Nesta canção a atuação de Fernanda Nunes acontece em pequenas intervenções durante a execução da canção, oferecendo uma primeira interação entre as participantes em cena.

Esta interação anuncia a quinta canção, “Larissa”, composição de Paula Lins, que fala sobre outro animal doméstico: a lagartixa que habita o banheiro da narradora da

letra da canção²⁴. Esta canção já aumenta bem o grau de agitação musical, mesclando um ritmo aproximado a certos tipos de *rock'n'roll* estadunidenses com a uma discursividade verbal do português brasileiro.

A sexta canção, ainda que se mantenha no mundo “animal” (visto que se refere à uma gata doméstica), oferece um clima musical mais delicado que as duas anteriores, porém astuto e alerta, enfatizado pelo ritmo novamente afeiçoado ao *reggae* jamaicano num andamento lento. É a canção “Teresa”, composição de Paula Lins. As intervenções dos demais musicistas misturam ao clima manhoso uma pitada de humor imitando o miado da gata, cantando em coro.

Aparece aqui, depois de “Teresa”, como uma espécie de ponte entre canções, uma dança coletiva. A partir de um ritmo próximo ao ijexá tocado no atabaque por Leandro Serizo vai se construindo o clima musical para a próxima canção, a sétima do espetáculo, que é “Dente novo”, composição de Paula Lins. Aqui o assunto atende à curiosidade sobre situações mais íntimas, no âmbito corporal: o nascimento de dentes novos e a descoberta de excreções nasais.

Já caminhando para o final da apresentação, uma interferência videográfica anuncia a oitava canção, “Doido”, composição de Paula Lins, que mantém e aviva o clima de maior agitação do espetáculo. Talvez o conjunto dessas últimas canções (“Dente novo”, “Doido” e a última “Dúvida aguada”) sinalizem o ponto culminante do espetáculo, ao menos em termos de atividade musical e proposta rítmica.

Depois de “Doido” acontece uma última intervenção cênica de Fernanda Nunes contando uma história sobre a formação de rios. O que leva à última canção, “Dúvida aguada”, composta por Mariana Talamini. Acompanhada com um ritmo de baião esta última canção, recitada na forma de um repente ou de um coco nordestino, propõe uma espécie de síntese rítmica, musical e temática do espetáculo, oferecendo uma finalização exultante que inclui uma oportunidade de participação do público (tanto na dança quanto na letra fácil de memorizar e cantar do refrão) assim como uma alternância, ocorrida em grande parte das canções anteriores, entre o canto mais melódico e o canto mais recitado.

²⁴ No campo dos estudos da música popular alguns autores chamam esse autor/narrador das canções de “eu lírico”, apropriado das teorias literárias. Eu opto aqui, para maior coerência teórica, pela denominação bakhtiniana.

Sobre a proposta enunciativa e discursiva das canções

Ainda que não pretenda realizar uma análise pormenorizada das canções (muito menos uma crítica ao espetáculo), aponto a seguir alguns aspectos que, a partir da fundamentação que o Círculo de Bakhtin propõe com relação aos sistemas de signos, considero importantes para concebermos o campo musical, mas também o artístico como um todo.

Embora o núcleo denso do espetáculo do Patuscanto seja o conjunto das canções, que por si só já poderiam ser tomadas por unidades analisáveis, é importante salientar que o modo de enunciação (ou de execução, para usar um termo musical) escolhido para as canções foi o meio cênico audiovisual. Portanto, a unidade de sentido ao qual nós tomamos contato ao ver o espetáculo se forma não só com as canções, mas a partir de um entrelaçamento de fios provindos de expressões artísticas distintas. A música, a encenação, a plástica visual, a videografia, a dança, a recitação, todas convergem e se ajustam na proposição de sentidos e significados.

Mas não é só isso. Integra-se a essa trama artística plural o endereçamento para um público eminentemente infantil. Esse endereçamento, de acordo com Volóchinov (2019), orienta desde o início a formulação de qualquer enunciado. No nosso caso, o direcionamento das composições para um público infantil, mesmo que apenas inicialmente imaginado, condiciona tanto o conteúdo temático (a escolha do assunto a ser abordado), o estilo (tanto pessoal – a forma de tocar e cantar a canção – quanto do gênero de discurso musical infantil adotado) quanto a construção composicional (a forma final da canção, sua estrutura básica). Fazem parte desse processo, portanto, aquilo que podemos chamar de uma concepção social da infância: o que é uma criança; quais seriam os interesses das crianças no geral; como é uma música para crianças; quais assuntos uma canção infantil pode ou não tratar etc.

Como quase todos os participantes do grupo são oriundos de cursos de licenciatura, certamente tiveram oportunidade de participar de discussões sobre a infância, e particularmente sobre a educação infantil. Além disso, contribui ainda para a formulação de uma concepção de infância o provável contato social concreto com crianças (sobrinhos, filhos de amigos, irmãs e irmãos mais novos etc.) e às vezes o contato escolar com crianças (alguns exercem ou já exerceram alguma atividade docente com crianças).

Todavia, tal como nos alerta Medviédev (2012), é necessário ter em conta que as artes (ele se refere mais especificamente à literatura, mas sua advertência cabe também

para as outras artes) não *refratam* (interpretam) a existência concreta de forma direta. Elas elaboram uma realidade já *refratada* por outros sistemas de signos (vou detalhar melhor a ideia de *refração* mais à frente). Mas podemos ir um pouco além. Isso quer dizer, no âmbito musical aqui comentado, que não basta aos nossos musicistas se apropriar de uma concepção de infância para criar músicas infantis: é preciso conhecer os modos como o próprio campo musical trabalha esse assunto. Em outras palavras, há que se conhecer também o repertório musical infantil, ainda que de forma parcial. Isso certamente ocorre com as e os participantes do grupo Patuscanto, ou por força da formação nos cursos de licenciatura, ou por exigência profissional (tocar profissionalmente em eventos infantis, em gravações infantis de estúdio etc.) ou mesmo por gosto pessoal ou lembrança das músicas que teve contato na própria infância. O contato formal ou informal, contínuo ou esporádico, intenso ou superficial, com o universo da infância (construído socialmente) pode ajudar de alguma forma a tomar decisões com relação ao tipo de canções a serem compostas para um evento musical infantil.

Evidentemente estamos indicando aqui um nível alto de abstração. Não é possível saber, a não ser com uma pesquisa sociológica mais extensa (o que não é o caso deste texto), quais teriam sido as origens das concepções de infância e de música infantil que orientaram as composições do espetáculo. Contudo, talvez seja possível inferir algumas características dessa concepção mais profunda nos próprios resultados artísticos da realização do vídeo infantil do grupo.

Um primeiro aspecto interessante a ser notado sobre isso está cravado nos assuntos abordados pelas letras das canções: a preguiça de acordar numa manhã “cinzenta”; a sopa (o alimento); o sonho de voar; o encontro com a barata; a lagartixa que vive no banheiro; a gatinha de estimação; o dente novo; a bagunça e a incompreensão sobre as coisas do mundo; e as dúvidas, a curiosidade sobre o conhecimento dos rios. Mas esses assuntos – ou, como podemos denominar, com a ajuda de Bakhtin (2003, p. 261), o *conteúdo temático* – por si só não delimitam necessariamente um universo infantil. Uma camada sobreposta a estes assuntos ajuda a torná-los mais infantis: o modo como são abordados – com a ajuda de Volóchinov (2019, p. 216), a *expressão valorativa*, ou seja, “[...] toda avaliação encarnada em um material”.

O que quero dizer com isso é que o assunto da barata, por exemplo, é tratado de uma forma musical que ajuda a atribuir uma posição axiológica (valorativa) específica do enunciador (neste caso a personagem narradora da canção encarnada na pessoa que canta) em relação ao fato de aparecerem baratas em situações no mínimo inusitadas. A

posição em relação à barata que a canção propõe ao público ouvinte faz convergir um sentimento de surpresa, repulsa e, ao mesmo tempo, um certo grau de enfado e impaciência pelos inúmeros aparecimentos da barata: “ah por que isso foi acontecer agora?” É possível dizer então que essa segunda camada, que diz respeito à posição avaliativa do assunto tratado, avança um grau a mais no rumo da “infantilidade”, no caminho de uma concepção musical mais nítida de infância proposta a partir dos assuntos das canções. E isso acontece, podem perceber, em todas as nove canções. Ou seja, a música contribui para compreendermos melhor o modo como a narradora de cada canção reage à situação apresentada na canção: ficamos sabendo como ela encara as diversas situações que ela escolhe narrar cantando (de certo modo a própria escolha dos assuntos já indica uma posição avaliativa: escolhe-se o que se acha importante ou interessante para ser expresso).

Relembrando, temos então, até agora: 1) o assunto escolhido para as canções, e; 2) uma posição avaliativa sobre esses assuntos. Se os assuntos (infantis) escolhidos aparecem com mais força nas letras das canções, a posição avaliativa, embora se insinue também nas letras, aparece com mais intensidade em outros aspectos das canções. Tanto o tipo de canção escolhido (desde as baladas mais delicadas das primeiras canções até o *rock'n'roll* ou baião mais festivo das últimas) quanto a configuração das linhas melódicas e sustentações harmônicas contribuem para acentuar o posicionamento valorativo das canções. Mas não é só isso. No campo musical não só o ritmo da canção, seu contorno melódico e a harmonia do acompanhamento contribuem para a afirmação de um posicionamento valorativo, mas o próprio modo de cantar (que podemos chamar aqui de “entonação”, para usar outro termo no sentido bakhtiniano) – recitado ou melódico, suave ou severo, sério ou brincalhão, assertivo ou tímido – e o arranjo elaborado (a escolha dos instrumentos e suas respectivas funções na canção, as formas de tocar) ajudam a confirmar essa posição.

Para continuar no exemplo da barata (a canção “Um barato”), o ritmo um pouco mais movido oferecido pelo violão acompanhante (um tipo de balada *rock*) e a forma intermediária entre o canto melódico e o recitativo, mais próximo da fala, na interpretação que Paula Lins faz da canção torna as estrofes próximas de uma ambientação mais prosaica, mais comum, do dia a dia da criança em casa: o convite aos amigos para brincar; a hora das refeições; o momento de dormir etc. Num contraste situacional e musical, de repente aparece uma barata! Musicalmente há um breque repentino, uma pausa súbita que interrompe o fluxo musical, tal qual a barata interrompe os afazeres do dia a dia. E o refrão, bem mais melodioso do que as estrofes, evoca a advertência impaciente à situação recorrente, uma espécie de reprimenda

difusa, de admoestação dispersa, pelo aparecimento da barata. No refrão a melodia se espalha em notas mais longas e mais agudas emitidas numa articulação quase chorosa (“aaaahhhh por queeee...”). Correspondente ao contraste entre a situação normal e o susto com o aparecimento da barata, acontece também um contraste musical, melódico, harmônico e rítmico. Aqui um exemplo de como as várias camadas convergem para uma posição avaliativa específica, embora dinâmica conforme a alternância das situações narradas.

A ideia musical de infância

Ainda que eu já tenha elaborado esse assunto no item anterior, gostaria de reforçar o fato de que o todo do espetáculo, que considero aqui como a unidade enunciativa de meu esboço de análise, se forma a partir de uma concepção de infância que deixa rastros no próprio enunciado do espetáculo. Comentei como os assuntos das canções, assim como as respectivas posições avaliativas que elas propiciam aos ouvintes (o público infantil inicialmente imaginado), reforçadas com a construção tanto das letras quanto das músicas, vão apontando para uma ideia específica de criança que, sob o meu ponto de vista, sustentou toda a produção do espetáculo. Isso talvez fique um pouco mais claro se compararmos as canções do Patuscanto com outras canções infantis.

É possível encontrar canções infantis que estimulam a participação direta das crianças, ou propondo danças ou brincadeiras de imitação (de animais, de caveiras etc.); ou propondo jogos de palmas, de esconde etc. Chamemos essas canções genericamente de “participativas brincantes”. Existem outros tipos de canção infantil que propõe uma participação, digamos, mais musical: cantando refrões fáceis e reiterativos; propondo atitudes responsivas das crianças através de rimas ou adivinhações (adivinhar os ingredientes de uma sopa; descobrir as “vozes” dos animais etc.). Chamemos essas canções genericamente de “participativas responsivas”. Temos ainda um outro tipo de canção infantil que propõe “ensinamentos”, sejam eles morais ou de conhecimento geral (como lavar as mãos, contando histórias ou narrando acontecimentos etc.). Chamemos essas canções de “educativas”. Evidentemente muitas canções infantis sobrepõem esses aspectos e podem incluir vários num só enunciado.

O Patuscanto propõe um tipo de canção que, embora se possa participar delas cantando junto ou mesmo dançando, poderíamos chamar de “contemplativas”, ou até de “imaginativas”. Estão mais próximas, a meu ver, de uma proposta de fruição estética do que de participação direta ou de transmissão de conhecimentos. A meu ver esse

tipo de enunciado musical direcionado para crianças concebe um público infantil com atitude mais curiosa, um público interessado e atento aos assuntos oferecidos. Não visa transmitir conhecimentos ou ensinamentos, mas compartilhar experiências.

Isso fica claro, para mim, no fato de que as situações propostas nas músicas não são resolvidas, no sentido de que elas não propõem uma conclusão, mas exprimem considerações parciais e espontâneas a partir de situações corriqueiras; desdobram algumas situações comuns em descrições poéticas. Fazem o que Medviédev (2012, p. 59-60) chama de *refração*: as canções do Patuscanto *refratam* situações cotidianas para dentro de uma condição artística (estética, se preferirem). A refração, não só para Medviédev mas para todo Círculo de Bakhtin, pode ser rapidamente descrita por um processo de interpretação – em alguns casos, de distorção (VOLÓCHINOV, 2017) – que os signos fazem da realidade concreta. No caso de Medviédev (2012), ele explicita que a refração pode se dar inclusive a partir da interpretação que os signos fazem de outros signos – na verdade ele fala da refração de *esferas ideológicas*, mas para o nosso caso o uso de *signo*, como Volóchinov faz, não contradiz a ideia de refração.

Portanto é possível afirmar que é uma ideia social de infância já estabelecida por outros sistemas simbólicos (biologia, psicologia, antropologia, educação etc.) e refratada pelo campo artístico musical, constituindo aquilo que costumamos chamar de música infantil (talvez pudéssemos dizer: a ideia do papel da música no universo infantil) que é proposta pelo Patuscanto e sustenta todo o espetáculo desde sua concepção. Não apenas as músicas (seus assuntos e posições avaliativo-valorativas) mas o comportamento cênico das e dos musicistas, o cenário, as encenações, danças, enquadramentos de câmera, figurinos e maquiagens, todos elementos adquirem sentido quando convergem para uma concepção musical de infância e, mais particularmente, de arte no universo infantil. E assim constituem uma unidade de sentido, ou seja, *um enunciado* (de acordo com a concepção do Círculo).

Particularidades musicais das canções

Para finalizar esta explanação rápida de uma proposta analítica musical, não poderia deixar de fora alguns aspectos mais intimamente ligados ao âmbito do sistema de signos musical. Uma das características fáceis de perceber nas canções do Patuscanto é a liberdade rítmica que elas oferecem. Quero dizer com isso que, observando um pouco mais atentamente os elementos musicais que prevalecem nas canções, é possível perceber aquilo que vou chamar provisoriamente de uma certa “elasticidade rítmica” que algumas canções propõem.

Já na primeira música, “Dia cinzento”, isso ocorre com as pausas musicais que enfatizam certos pontos da letra da canção. Segue a mesma elasticidade no encadeamento desta com a segunda canção “Sopa”. Os ritmos das duas canções se alternam até o início definitivo da “Sopa”. E “Sopa” contém também momentos em que o fluxo da letra da canção se sobrepõe ao fluxo rítmico escolhido para a canção. A flexibilidade rítmica está presente em “Um barato”, nas pausas súbitas e no refrão final. Também em “Larissa”, que submete o ritmo aparentado com o *rock’n’roll* à métrica da letra, além da alteração completa da rítmica na segunda parte da canção. Nas canções finais, “Dente novo”, “Doido” e “Dúvida aguada”, embora sejam mais constantes em seus respectivos fluxos rítmicos (“Doido” apresenta mais mudanças rítmicas que as outras duas), elas acabam por manter certa prevalência de uma orientação recitativa sobre a melódica. Isso fica muito claro na última canção do espetáculo, “Dúvida aguada”, que inicia como uma espécie de recitativo acompanhado por uma brincadeira de palmas. Aos poucos, essa brincadeira se torna um acompanhamento de percussão corporal a uma recitação da letra da canção em chave de coco de embolada, como já me referi no início do texto. O recitativo de “Dúvida aguada” é contraposto ao refrão melódico (“Um rio sedento bebe a água que tem dentro”) cantado a três vozes pelos quatro musicistas em cena. A partir do primeiro refrão a percussão corporal dá lugar à percussão instrumental que, com variações sutis de instrumentos, de superposição rítmica, textura e densidade, se mantém até o final da canção.

Num último comentário sobre as canções do espetáculo, é possível perceber que, para além da temática infantil dos assuntos das canções, do encadeamento narrativo que as organiza (que podemos chamar de orientação dramaturgica) e do tratamento minimalista²⁵ dos arranjos, sua unidade se dá também por algumas características melódicas e principalmente harmônicas das canções. Várias delas se constituem na base harmônica de dois acordes principais que, durante o desenvolvimento da canção, podem transitar por outros acordes e caminhos harmônicos, mas mantém suas respectivas bases nos dois acordes principais. Os exemplos desse procedimento são: “Dia cinzento”, acordes de base Bb6 e Gm; “Sopa”, acordes de base Db e Ebm; “Pé planando”, acordes de base A e Bm7(9); “Larissa”, acordes de base A e D; “Tereza”, acordes de base Ebm e Db; “Dente novo”, acordes de base Dm7 e A7; “Doido”, acordes de base Dm e C. Esse procedimento harmônico de base binária (dois acordes básicos alternados), embora talvez não seja muito claro para o público não-musicista, oferece

²⁵ Aqui o termo “minimalista” não diz respeito à tendência musical surgida por volta da década de 1960 nos Estados Unidos (atribuída principalmente a La Monde Young, Terry Riley, Steve Reich e Phillip Glass). Com “minimalista” me refiro ao número restrito de instrumentos utilizados nos arranjos das canções do espetáculo.

um colorido sonoro que certamente colabora para uma ideia de unidade musical interna ao bloco de canções escolhidas para o espetáculo. Ajuda a manter um certo grau de recorrência sonora na totalidade do espetáculo que sustenta uma dialética da variabilidade na continuidade.

Palavras finais

Espero que com esse rápido esboço de uma interpretação, mais do que de uma análise, dialógica e discursiva das canções infantis do espetáculo do Patuscanto possa de alguma forma contribuir para a difusão deste tipo de abordagem que eu e o grupo de pesquisas do qual faço parte²⁶ tentamos desenvolver no campo da educação musical e da música popular. Tentei aqui mostrar como a elaboração de enunciados musicais, primeiramente, parte de um ambiente sógnico, que Mediédev (2012, p. 56-58) chama de *meio ideológico*, ou de um *horizonte espacial e semântico* (VOLÓCHINOV, 2019, p. 119), ao qual os componentes do grupo Patuscanto fazem parte. A partir desse “meio sógnico” comum emergem considerações sobre os interesses infantis e sobre as formas de torná-los musicais, ou seja, de refratá-los musicalmente. E o gênero de discurso musical utilizado para a realização enunciativa do grupo foi, sem muita dúvida, a música popular infantil. Ainda que eu não tenha esta informação das compositoras das canções, no âmbito discursivo é possível aproximar as canções do espetáculo do Patuscanto de um tipo de canção infantil cultivado pelo grupo Rumo, particularmente no álbum *Quero passear*, lançado em 1988²⁷. A aproximação procede, a meu ver, não tanto pelo aspecto musical estrito (ainda que aquilo que denominei de “flexibilidade rítmica” e a prevalência do canto recitado sobre o canto melódico sejam comuns tanto ao Patuscanto quanto ao Rumo) mas mais pela concepção prioritariamente fruitiva (ou contemplativa) das canções, refratando situações consideradas infantis para dentro do campo musical popular. O espetáculo do Patuscanto se posiciona, no meu entender, dentro do que podemos considerar o gênero de discurso musical²⁸ da música popular

²⁶ Grupo de Pesquisa sobre Música, Linguagem e Cultura – MUSILINC Disponível em: <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/30533>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

²⁷ Grupo paulistano formado na década de 1980 que ofereceu uma proposta estética peculiar para as canções populares e, nesta obra em especial, parra as canções populares infantis. Disponível em: <https://www.gruporumo.com.br/index.php?apg=disco_det&ndi=5&ver=por>. Acesso em: 20 de jul. 2021.

²⁸ Aproprio-me da noção de gêneros de discurso elaborada por Bakhtin (2003). No campo da musicologia a discussão sobre gêneros musicais é muito ampla, polêmica e ainda se encontra em curso, contudo não pretendo abordá-la aqui. Basta dizer que a noção de gêneros de discurso bakhtiniana e a ideia de gêneros musicais não coincidem.

brasileira infantil, assim como outros grupos infantis (tais como o Rumor, no trabalho citado, e a dupla Palavra Cantada²⁹).

Ainda ficam faltando várias outras dimensões de análise e camadas de aprofundamento investigativo que não foram possíveis desenvolver num texto de apresentação de uma abordagem teórica específica, como é o caso deste. Não foi possível aprofundar as especificidades cênicas, videográficas e plásticas do espetáculo, por exemplo: o uso de cores; a estilização dos gestos, expressões faciais e posturas corporais; as formas de articular a fala para contar as histórias etc.). A proposta inicial do Patuscanto incluía também oficinas de artes plásticas para o público infantil, interrompida pela pandemia, mas que aparece num vídeo educativo no canal do grupo na plataforma do Youtube³⁰. São vários os sistemas de signos utilizados para consolidar uma unidade de atividades artísticas para as crianças que não foi possível abordar aqui, mas que deixam ecos nas realizações musicais do grupo. E mesmo no campo musical não foi possível adentrar, por exemplo, na análise técnico-teórica das canções, que certamente forneceria informações significativas para nossa abordagem. Nem nas considerações do campo da *performance* musical, que em conjunto com a *performance* cênica e videográfica ofereceria outras camadas de interpretação mais minuciosas e mais bem situadas no campo cultural e histórico tanto da infância quanto da música popular.

Contudo, continuo um entusiasta da abordagem teórica do Círculo de Bakhtin para o campo musical. Valentin Volóchinov, componente constante do Círculo, escrever artigos sobre música (VOLÓCHINOV, 2019); Ivan Sollertinsky, componente do Círculo durante um tempo, escreveu muito sobre música e estética, teve vários livros e artigos publicados sobre o assunto (CASSOTTI, 2010); Maria Iundina, pianista de grande estatura e participante assídua do Círculo, ainda que não tenha informações sobre escritos seus, certamente orientou as discussões e reflexões do grupo para o campo musical; Mikhail Bakhtin utiliza várias metáforas musicais em seus escritos, a começar pela mais conhecida concepção de “polifonia” literária (BAKHTIN, 2010) e em quase todos os seus textos traduzidos podemos encontrar menções sobre música. Portanto, considero amplamente justificada a utilização da proposta teórica do Círculo para a abordagem da música, levando em conta evidentemente os possíveis desdobramentos,

²⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCGs6qb1ohFhDzeHbYeJlsAA>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

³⁰ Canal do grupo disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCLuTieG_SVYWebRPd9LIL_g>. Acesso em: 20 de jul. 2021. O vídeo educativo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8sZpaM9iYSg&t=10s>. Acesso em: 20 de jul. 2021.

Manifestações culturais e Arte-Educação na América Latina

Esboço para uma reflexão dialógico-discursiva sobre a produção de enunciados musicais para crianças: o espetáculo audiovisual do grupo Patuscanto

DOI: 10.23899/9786589284130.4

prolongamentos, desenvolvimentos e ajustes críticos necessários para sua adequação às especificidades do campo musical.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CASSOTTI, Rosa Stella. Ressonância musical no Círculo de Bakhtin: Ivan I. Sollertinsky intérprete de Mozart. In: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa (Orgs.). **Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010. p. 149-164.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. São Paulo: Contexto, 2012.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas**. São Paulo: Editora 34, 2019.