



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SETOR DE EDUCAÇÃO

XX SEPE - SEMANA DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO DO SETOR DE
EDUCAÇÃO/2006

Círculo de Bakhtin: uma referência na formação de professores de arte

Guilherme G. B. Romanelli – Universidade Federal do Paraná

Resumo

Esta comunicação apresenta reflexões sobre a arte e seu ensino a partir de textos de autores do círculo de Bakhtin. Baseando-se nas obras *Marxismo e filosofia da linguagem* de V. Voloshinov e *Estética da criação verbal* de M. Bakhtin, procurou-se identificar elementos que fundamentem aspectos essenciais ao ensino da arte. Entendendo *arte* como uma área de conhecimento que engloba diversas linguagens, a ênfase deste texto está nas artes visuais e na música. Entre outras análises, destaca-se a relação entre o instrumento de produção e o símbolo; o signo enquanto determinação social e a dimensão cultural da obra de arte; a verbalização a partir do contato com a obra de arte, como uma etapa fundamental da compreensão; a questão do estudo da enunciação monológica isolada e o ensino da arte tradicional; a relação ativa que o espectador tem com a obra de arte, por meio da elaboração de respostas; a relação entre a arte erudita e popular; a incorporação do discurso dos outros na construção do novo enunciado, como elemento fundamental no entendimento da criatividade e a criação artística. Sem a pretensão de apenas traduzir para a arte argumentos originalmente desenvolvidos para análises lingüísticas, este trabalho propõe diálogos possíveis entre a análise do discurso e a arte.

Palavras-chave: Círculo de Bakhtin; Ensino da arte; Arte e linguagem

CÍRCULO DE BAKHTIN: UMA REFERÊNCIA NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE ARTE

Guilherme G. B. Romanelli – UFPR – guilhermeromanelli@ufpr.br

Esta comunicação é resultado de leituras realizadas por ocasião da disciplina “Círculo de Bakhtin” ministrada pelo Prof. Dr. Gilberto de Castro no segundo semestre de 2005. Ao estudar duas obras importantes do círculo, *Marxismo e filosofia da linguagem* de V. Voloshinov e *Estética da criação verbal* de M. Bakhtin, foi inevitável tecer paralelos com questões relativas à arte.

No que se refere ao ensino da arte, esta análise permite encontrar elementos sólidos para fundamentar a relação entre a obra de arte e o observador/ouvinte, estimulando a reflexão sobre os processos de criação e apreciação da obra de arte.

A partir de um primeiro contato com a obra de Bakhtin e Voloshinov, é inevitável esbarrar nas discussões sobre a autoria se seus textos, polêmica que perde sua força ao constatar que não há espaço para a divisão de pensamentos, dando lugar a uma unidade autoral chamada círculo de Bakhtin (CASTRO, 1999).

O círculo de Bakhtin impressiona pela pluralidade dos argumentos utilizados na defesa de suas idéias. Este aspecto demonstra a abrangência da formação de seus autores que têm a capacidade de discorrer sobre linguagem evocando referenciais em muitas áreas do conhecimento que vão muito além da lingüística (abordando psicologia, sociologia, filosofia, política, história e arte). Isto é muito perceptível na quantidade de textos dos mais diversos campos elaborados a partir das idéias do círculo, como se nota nos Anais da *International Bakhtin Conference* (2004), ou na constante possibilidade de encontrar novas relações dos pensamentos do círculo com temas de várias áreas, aspecto que pode estar relacionado com a idéia de inacabamento defendida pelos autores do círculo, como identifica por Castro (1999). Este inacabamento pressupõe a constante necessidade de buscar novos argumentos para os problemas do conhecimento, o que inevitavelmente diminui a distância entre as diferentes áreas do conhecimento, diluindo barreiras. Outro fato que demonstra a agilidade de pensamento dos autores do círculo de Bakhtin é a aparente incoerência entre o título e o conteúdo de alguns textos (CASTRO, 1999), que manifesta as múltiplas direções do olhar dos autores durante a construção dos seus argumentos, o que transforma o texto em uma projeção da dinâmica do pensamento.

As análises apresentadas a seguir não têm a pretensão de fazer uma tradução simplista, para as artes visuais e para música, dos conceitos desenvolvidos pelos autores do círculo de Bakhtin em relação à linguagem verbal. Almeja, entretanto, estabelecer algumas relações entre estas linguagens e o discurso, a partir de textos das obras *Marxismo e Filosofia da Linguagem* de Valentin Voloshinov e *Estética da Criação Verbal* de Mikhail Bakhtin. Com este propósito, serão selecionados alguns fragmentos das obras acima, a partir das quais será feita uma relação com a arte (e em especial a música). Estas considerações resultaram de temas que afloraram dos textos bakhtinianos convidando a este diálogo.

No capítulo I (Estudo das ideologias e filosofia da linguagem), em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Voloshinov (1986) reflete sobre a relação entre o instrumento e o símbolo, enfatizando que se um instrumento de produção pode se transformar em símbolo, não significa que ele se torne efetivamente um símbolo (p. 32). Entretanto, esta aproximação é máxima (sem, no entanto, representar fusão) quando o instrumento toma uma forma artística. Na tentativa de aproximar estas análises a outras áreas do conhecimento, aborda-se um problema comum a toda a criação artística: o projeto estético. Ao indagar qual a força geradora de um projeto estético, encontra-se em Voloshinov uma possibilidade de resposta. Nem toda a arte está a serviço de alguma função, entretanto, quando a função é demandada, como é o exemplo da criação de instrumentos musicais (e também a arquitetura), a relação funcionalidade *versus* beleza é requerida. Sendo a beleza um conceito estético bastante complexo, é possível relacioná-la com o signo do qual o autor discorre.

Ao analisar o signo, Voloshinov inicia enfatizando que “Nenhum dos signos ideológicos específicos, fundamentais, é inteiramente substituível por palavras” (p. 38), indo mais além, deixa claro que é impossível traduzir inteiramente em palavras a arte (música ou artes visuais). Entretanto, defende que a compreensão e a tomada de consciência dependem da abordagem verbal: “A palavra está presente em todos os atos de compreensão e em todos os atos de interpretação” (p. 38). Ao tomar esta posição, Voloshinov se contrapõe ao idealismo romântico que considera a expressão verbal uma deturpação do pensamento interior (p. 111). Mais adiante, o autor diz que:

“Além disso, o centro organizador e formador não se situa no interior, mas no exterior. Não é a atividade mental que organiza a expressão, mas ao contrário, é a *expressão que organiza a atividade mental*, que a modela e determina sua orientação.” (1986, p. 112).

Por sua vez, Bakhtin também discorre sobre este tema, confirmando:

“Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua.” (1992, p. 279).

Interpretando que a verbalização é a única maneira de dissipar a névoa que ofusca um entendimento mais completo, este é o argumento necessário para justificar a verbalização na leitura da imagem ou na apreciação de uma música, aspecto fundamental de métodos de ensino de arte. Tratando-se de uma proposta de ensino, e, conseqüentemente que almeja contribuir na construção mental do aluno, Voloshinov complementa: “Uma vez materializada, a expressão exerce um efeito reversivo sobre a atividade mental: ela põe-se então a estruturar a vida interior, a dar-lhe uma expressão ainda mais definida e mais estável.” (1986, p. 118).

Para entender a relação exposta acima, referencia-se a proposta de ensino da arte defendida por Ana Mae Barbosa: a Abordagem Triangular do Ensino da Arte. Derivada do DBAE (*Discipline Based Art Education*), esta proposta de ensino tem como um dos eixos¹ a fruição artística que se fundamenta na leitura da imagem (BARBOSA, 1991), sendo sempre mediada pela fala, seja do aluno ou do professor². Tratando-se de um processo complexo que reúne dois aspectos, crítica e estética (originalmente separados no DBAE) a leitura de imagem é baseada na relação entre o aluno e a obra de arte³. Estimula-se nos alunos a necessidade de verbalizar sobre o que foi visto, externando observações sobre os elementos gráficos, sensações, pontos de vista, para poder organizar o pensamento e efetivamente contribuir para a interpretação da obra de arte. Ora, é exatamente a justificativa que Voloshinov dá para a necessidade da constituição verbal do pensamento. Na música, ao falar em apreciação musical, a linguagem verbal também se faz presente como mediação entre a obra artística e a interpretação, como se nota nos estudos de Luciana Del Ben (2000) em pesquisas com alunos de primeira série durante atividades de apreciação musical, ou na defesa feita por Snyders (1992) na necessidade de falar sobre a música ouvida.

Ainda, ao discorrer sobre a questão do signo, Voloshinov o retira de seu caráter extra-social, e o defende enquanto determinação social:

“Todo signo, como sabemos, resulta de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação. Razão pela qual as

¹ Sendo os outros dois eixos: a produção artística e a história da arte.

² Não há qualquer referência aos autores do círculo de Bakhtin nesta obra desta autora

³ Ou sua reprodução (*slide*, transparência ou *banner*), na impossibilidade de ter acesso à obra original.

formas do signo são condicionadas tanto pela organização social de tais indivíduos como pelas condições em que a interação acontece.” (1986, p. 44)

Na tentativa de estabelecer um paralelo com a música, pode-se partir do princípio que a música está fundamentada em três dimensões: cultural, universal e pessoal⁴. Uma vez que a primeira dimensão se fundamenta em determinações culturais e no consenso, pretende-se entendê-la como sendo o “signo musical”. Esta possibilidade da interpretação da música enquanto signo pode explicar a razão pela qual uma mesma música pode adquirir sentidos completamente distintos em sociedades diferentes, como é o exemplo citado por Del Ben (2000) do tema *My heart will go on* do filme *Titanic* que no Brasil é executado em situações festivas e nos Estados Unidos acompanha velórios e funerais.

Quando critica a lingüística enquanto estudo da enunciação monológica isolada, Voloshinov (p. 104) interpreta que há um erro em fragmentar esta análise de um contexto mais amplo, o que ele chama de enunciação completa. Voltando-se aos estudos musicais, encontra-se com frequência na academia, equívocos semelhantes. De um lado existe a música, arte completa e fluida e do outro os elementos que a compõe. Muitas vezes o ensino tradicional da música se fundamenta excessivamente no estudo destes elementos (notas, escalas e ritmos) de forma isolada (como o objetivismo abstrato do qual fala o autor), distanciando-se de um discurso mais completo (enunciação completa?). Não será esta a explicação para o grande número de estudantes de música que interrompem seus estudos por falta de entendimento ou motivação? Ao não estudar a música enquanto um discurso completo o aluno passa a visualizar dois universos (aparentemente) distintos: a música enquanto arte, como aquela que ouve em casa ou em concertos e shows e a música enquanto elementos separados cuja função não se compreende. No capítulo VII, *Tema e significação na língua*, Voloshinov escreve sobre a possibilidade de mudança de significação da palavra, argumentando que ela pode ser deslocada de um contexto apreciativo a outro. Desta constatação, o autor conclui que:

⁴ A dimensão cultural é baseada no consenso e nas determinações culturais, ou seja, uma música não tem necessariamente o mesmo sentido em todas as culturas. A dimensão universal é relativa às reações físicas do ouvinte aos fenômenos acústicos (frequência, duração, intensidade e timbre dos sons) e pode sugerir reações semelhantes em pessoas de culturas distintas. Finalmente, a dimensão pessoal diz respeito às experiências únicas que cada um tem com a música, envolvendo aspectos que seriam mais bem analisados pela psicologia.

“Isolar a significação da apreciação inevitavelmente destitui a primeira de seu lugar na evolução social viva (onde ela está sempre entrelaçada com a apreciação) e torna-a um objeto ontológico, transforma-a num ser ideal, divorciado da evolução histórica” (1986, p135).

Trata-se de mais um argumento que justifica a necessidade de considerar o contexto em que uma palavra (ou elementos musicais) deve ser encontrada, evitando a perda de seu sentido vivo.

Ao discorrer sobre a interação verbal, Voloshinov critica novamente a enunciação monológica, argumentando que “a teoria da expressão supõe inevitavelmente um certo dualismo entre o que é interior e o que é exterior” (1986, p.111). Reafirmando, o autor diz que todo o ato expressivo se move entre “(...) o *conteúdo* (interior) e sua *objetivação exterior* para outrem (ou também para si mesmo).” (1986, p. 111). Mais adiante, o autor, defende que no processo de exteriorização, a obra de arte deve se adaptar às regras do mundo exterior, e, mesmo sem perder os traços individuais daquele que a produziu, torna-se parte do coletivo, pois “(...) exteriorizando-se, o conteúdo interior muda de aspecto, pois é obrigado a apropriar-se do material exterior, que dispõe de suas próprias regras, estranhas ao pensamento interior.” (1986, p. 111).

Bakhtin, por sua vez também refuta a idéia de monólogo, afirmando que:

Por mais monológico que seja um enunciado (...), por mais que se concentre no seu objeto, ele não pode deixar de ser também, em certo grau, uma resposta ao que já foi dito sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo problema, ainda que esse caráter de resposta não receba uma expressão externa bem perceptível. (...). Pois nosso próprio pensamento (...) nasce e forma-se em interação e em luta com o pensamento alheio, o que não pode deixar de refletir nas formas de expressão verbal do nosso pensamento.” (1992, p. 317).

Com os argumentos acima, pode-se refutar a visão romântica da criação artística como um monólogo, sem se preocupar com o outro, ou ainda na produção baseada em uma linguagem totalmente individual. Em outras palavras, nenhum compositor escreve sua obra sem considerar, de alguma forma, o ouvinte (mesmo que,

em última instância, seja ele mesmo – situação que Voloshinov prevê). Também ao compor, o músico utilizará os elementos do código musical que foi criado e divulgado por outros que o antecederam. Ainda que inove na reorganização destes elementos, ele terá obrigatoriamente de se adaptar ao material exterior, na condição mínima de ser recebido pelo outro (mesmo que não entendido automaticamente).

A música é uma arte extremamente abstrata, uma vez que a relação com ela se dá predominantemente pela audição⁵, o que não permite de ser tocada ou vista. Esta característica dificulta muito o entendimento de como acontece a compreensão desta linguagem artística, questão que é discutida por muitos teóricos que discorrem sobre o ensino da música.

Voloshinov novamente traz soluções para este problema quando discute o problema da compreensão. Contrapondo-se à idéia de compreensão passiva, o autor diz que “qualquer tipo genuíno de compreensão deve ser *ativo* deve conter já o germe de uma resposta” (1986, 131). Para efeitos de ensino da música esta observação é fundamental, pois ao invés de procurar elementos de compreensão na mente do aluno (o que é impossível de ser examinado), pode-se verificar sua capacidade de entendimento do discurso musical avaliando os elementos de resposta dos alunos, uma vez que: “Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente.” (1986, p. 132). Naturalmente, o autor discorre sobre a linguagem verbal, mas ao tentar substituir “palavra” por elementos musicais, encontram-se soluções interessantes para o problema da compreensão musical. Nesta tentativa, a cada elemento musical (melodia, harmonia, forma) com o qual o ouvinte se relaciona, para construir compreensão, ele deve corresponder elementos musicais próprios, “formando uma réplica” (1986, p. 132) de acordo Voloshinov. O autor complementa ainda que a profundidade de compreensão é proporcional à quantidade de elementos (neste caso, musicais) que forem correspondidos. Sintetizando esta visão:

“A compreensão é uma forma de *diálogo*; ele está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma *contrapalavra*.” (1986, p. 132).

⁵ Ou em alguns casos o tato, quando se podem sentir vibrações mais intensas, e em especial, mais graves.

A contrapalavra da qual Voloshinov fala tem sua origem no discurso interior, conforme ele defende mais adiante, no capítulo IX, *O “discurso de outrem”* :

“Toda a essência da apreensão apreciativa da enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior. Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar o “fundo perceptivo”, é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior.” (1986, p. 147).

Para complementar esta idéia de resposta ao estímulo externo, pode-se ainda recorrer a Bakhtin, quando diz que “Não podemos determinar nossa posição sem correlacioná-la com outras posições. É por esta razão que o enunciado é repleto de reações-respostas a outros enunciados numa dada esfera da comunicação verbal.” (1992, p. 316).

Entender a compreensão musical enquanto um diálogo, em que o ouvinte deve tomar uma posição ativa e responsiva, mesmo que a resposta não seja externada é um parâmetro fundamental para as atividades de apreciação musical utilizadas em aulas de música. Gordon, em sua *Teoria de Aprendizagem Musical* (2000), ao discorrer sobre a reação emocional e resposta estética, defende que não se pode “apreciar música sem a compreender” (p. 49). Mais adiante defende que: “A apreciação da música, aquela que devemos ambicionar, desenvolve-se apenas quando se ganha compreensão e, portanto, respeito pela música” (p. 50). Para este autor, esta compreensão musical se constrói pela *audiação*. Este processo poderia ser traduzido de forma simplificada como “cantarolar internamente”, ou, como Gordon exemplifica: “Audiação, como se devem lembrar, é para a música o que o pensamento é para a linguagem”. Finalmente, constata-se que os elementos acima descritos estão perfeitamente sintonizados com a idéia de compreensão defendida por Voloshinov⁶.

⁶ Mais uma vez nenhum autor do círculo de Bakhtin é citado nesta obra de Gordon.

Existe uma tendência de distinguir a essência da música erudita (também chamada clássica, ou de concerto) da música popular (regional ou folclórica). Nestes casos, o principal argumento que coloca o músico erudito (equivocadamente) em um nível superior, é a sua consciência dos elementos formadores da linguagem musical (questões técnicas e teóricas). Para refutar esta justificativa infundada, pode-se encontrar em Bakhtin um paralelo, quando este discorre sobre os gêneros do discurso, justificando que todos possuem um rico repertório destes gêneros, mas “Na *prática*, usamo-los [os gêneros do discurso] com segurança e destreza, mas podemos ignorar totalmente a sua existência *teórica*.” (1992, p. 301).

O argumento que serve para apaziguar a comparação qualitativa entre a música erudita e a música popular é que cada uma delas (assim como muitos outros gêneros musicais) possui suas particularidades e, em lugar de uma relação vertical (com níveis superiores e inferiores), existe uma relação horizontal em que a prática e o hábito de um músico com um determinado gênero musical se sobrepõem ao conhecimento teórico. Comparando novamente com a análise dos gêneros do discurso proposta por Bakhtin, encontram-se novas relações:

“São muitas as pessoas que, dominando magnificamente a língua, sentem-se logo desamparadas em certas esferas da comunicação verbal, precisamente pelo fato de não dominarem, na prática, as formas do gênero de uma dada esfera. Não é raro o homem que domina perfeitamente a fala numa esfera da comunicação cultural (...), calar-se ou então intervir de uma maneira muito desajeitada numa conversa social. Não é por causa de uma pobreza de vocabulário ou de estilo (...), mas de uma inexperiência de dominar o repertório dos gêneros da conversa social, (...)”. (1992, p. 303).

É comum relacionar música (e todas as outras artes) com criatividade. Neste caso, o senso comum impele a atribuir as faculdades necessárias à criação ao inexplicável, muitas vezes misturado ao dom. Parte-se do princípio que a criatividade depende de dois requisitos básicos, a necessidade (um problema a ser resolvido) e o repertório. O primeiro é mais comumente relacionado com necessidades comuns ao cotidiano (defesa, alimentação, conforto), mas pode ser também uma necessidade estética. O segundo requisito, o repertório, é a matéria prima que serve para a realização do ato criativo. Neste ponto é importante enfatizar que o repertório não existe no

indivíduo, pois é algo “colecionado” ao longo de sua existência, a partir de suas experiências e vivências. Esta apropriação vem de sua relação com o outro. Neste ponto a contribuição de Bakhtin é fundamental:

“Nossa fala, isto é, nossos enunciados (...), estão repletos de palavras *dos outros*, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. As palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos. “ (1992, p. 314).

Mais adiante, o que poderia demonstrar que a criação é gerada a partir da de um contato com enunciados, que ocorre como a consequência de diálogos:

“O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (...)” (1992, p. 316).

Finalmente, encontra-se nestas últimas observações, o que poderia ser uma das contribuições mais importantes identificadas nestes poucos textos relativos ao círculo de Bakhtin: nada se cria a partir do vazio. Toda a criação artística só pode ser resultado de referenciais externas dissolvidas nas experiências de vida e nos traços de personalidade do artista. Trata-se de um mundo (do outro) que é apropriado, digerido e devolvido à sociedade sob a forma de uma obra de arte. Este processo se realimenta perpetuamente traduzindo a riqueza, o dinamismo e a imprevisibilidade da criação humana.

Referências:

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. São Paulo: Perspectiva; Porto Alegre: Fundação IOCHPE, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CASTRO, Gilberto. *Os apontamentos de Bakhtin: uma profusão temática. In Diálogos com Bakhtin*. Org. C. A. Faraco, C. Tezza e G. de Castro. Curitiba: Ed. Da UFPR, 1999.

DEL BEM, Luciana. *A experiência de apreciar música: relatos de alunos de primeira série*. In *Música, cotidiano e educação*. Org. Jusamara Souza. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

GORDON, Edwin. E. *Teoria de aprendizagem musical*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbekian, 2000.

INTERNATIONAL BAKHTIN CONFERENCE. *Proceedings of the Eleventh International Bakhtin Conference, July 21-25 2003*. Ed. Carlos Alberto Faraco, Gilberto de Castro, Luiz Ernesto Merkle. Org. UFPR. Curitiba: [s.n.], 2004.

SNYDERS, Georges. *A escola pode ensinar as alegrias da música?* São Paulo: Cortez, 1992.

VOLOSHINOV, Valentin (Em nome de BAKHTIN, Mikhail). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.