

**Por uma polifonia musical dialógica: contribuições da
performance vocal solo / *Towards a Dialogical Musical Polyphony:
Contributions from Solo Singing Performance***

Juliana Araújo Gomes*

William Teixeira**

RESUMO

Retomamos neste trabalho a definição de polifonia em Bakhtin para, primeiramente, buscar suas raízes na música e, em seguida, demonstrar de que formas a acepção literária do termo pode contribuir para o estudo da música de concerto escrita desde o século XX em novas compreensões de sua dimensão polifônica. Para tanto, além de escritos de Bakhtin e dos demais autores do Círculo, nos referenciamos na literatura acadêmica acerca do conceito, tanto das áreas de teoria literária quanto de musicologia. Propomos para esta expansão conceitual três estratégias polifônicas aplicadas ao repertório vocal solo: 1) a multiplicidade de textos, 2) a multiplicidade de papéis, e 3) a multiplicidade de ações. Por meio desse percurso, o resultado é não apenas o adensamento dos componentes que formam o conceito de polifonia, como também uma abordagem de performance apta a ser aplicada nas práticas musicais.

PALAVRAS-CHAVE: Polifonia; Música; Canto; Performance musical; Música contemporânea

ABSTRACT

We retrieve in this paper Bakhtin's definition of polyphony to, firstly, seek its roots in music and then demonstrate how the literary meaning of the term can contribute to the study of contemporary concert music in new understandings of its polyphonic dimension. To this end, in addition to Bakhtin's Circle writings, we reference academic literature on the concept, both in the areas of literary theory and musicology. For this conceptual expansion, we propose three polyphonic strategies applied to the solo vocal repertoire: 1) the multiplicity of texts, 2) the multiplicity of roles, and 3) the multiplicity of actions. Through this path, the article results not only in the densification of the components that form the concept of polyphony, but also in a performance approach capable of being applied in musical practices.

KEYWORDS: Polyphony; Music; Singing; Musical performance; Contemporary music

* Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Faculdade de Artes, Letras e Comunicação, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil; <https://orcid.org/0000-0001-5151-021X>; juliana.araujo@ufms.br

** Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Faculdade de Artes, Letras e Comunicação, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil; CNPq, Proc. 403342/2021-0; <https://orcid.org/0000-0002-6622-378X>; william.teixeira@ufms.br

Introdução: a polifonia da música à literatura, da literatura à música

A polifonia é sem dúvida um dos conceitos basilares do pensamento bakhtiniano (Bezerra, 2005, p. 192). Desde a formação do romance até seu ápice em Dostoiévski, Bakhtin considera esse um atributo essencial, que não apenas distingue o gênero dos demais, como o integra enquanto instituto formador das línguas nacionais, desdobrando-se em conceitos mais específicos como o heterodiscurso (*raznorétchie*) ou o próprio dialogismo (Bakhtin, 2019, pp. 54-55, p. 63).

Sabe-se que a origem do termo ‘polifonia’ advém da música, especificamente da prática medieval de se sobrepor vozes simultaneamente, sem uma hierarquia pré-estabelecida, o que se tornou uma configuração fundamental à própria música ocidental. Muitos esforços já foram empreendidos para construir uma genealogia do conceito (Roman, 1992; Benson, 2003; Gomes, Teixeira, 2023), porém, tendo o nosso trabalho o objetivo de reconsiderar a polifonia musical à luz das proposições bakhtinianas, iremos destacar aspectos essenciais da polifonia em música que foram compreendidos por Bakhtin em sua formulação, mas que, por vezes, podem passar despercebidos pela teoria literária.

Importa lembrar que a noção de polifonia adentra a leitura bakhtiniana de Dostoiévski por meio da crítica a Vitali Komaróvitch, que foi quem primeiro estabeleceu a analogia entre a multiplicidade de vozes do romance com a configuração musical (Grillo, 2021, p. 277). No entanto, Bakhtin questiona que a leitura feita por Komaróvitch de *O adolescente* fala de polifonia, quando, na verdade, ainda recorre a uma unidade ideal abstrata, procurando um fio hierarquizante que dê um – e apenas um – sentido à textura de vozes, enquanto “a essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à homofonia” (Bakhtin, 2010, p. 23).

Essa compreensão profunda da polifonia musical levou Bakhtin a não apenas considerar um potencial polifônico na poética de Dostoiévski, mas a entendê-lo como seu atributo distintivo: “o romance polifônico é inteiramente dialógico” (Bakhtin, 2010, p. 47). Tal proposição é tão central que, ao responder a crítica feita por A. V. Lunatcharki à primeira versão do livro de 1929, onde aquele diz que a polifonia é um atributo já encontrado em Shakespeare, Bakhtin concorda que essa multiplicidade de vozes de fato

é um aspecto próprio ao estilo romanesco e ao drama, mas que só foi integralmente atualizado em Dostoiévski, pois em Shakespeare e outros as visões de mundo das personagens ainda se submetem a um enredo ou a uma moral. A polifonia, Bakhtin insiste, implica em uma independência de fato: “Dostoiévski [...] não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (Bakhtin, 2010, p. 4).

Embora se creia que o conceito de polifonia tenha sido deixado de lado no desenvolvimento do pensamento bakhtiniano por uma noção mais ampla de dialogismo (Pires, Tamanini-Adames, 2010, pp. 70-71; Benson, 2003, p. 295), propomos que, assim como a polifonia musical, ela tenha sido, pelo contrário, absorvida e desenvolvida a ponto de tornar-se a própria tela onde o artista pinta múltiplos pontos de fuga, isto é, constituindo-se como um quadro conceitual que passa a definir todas as demais relações imanentes à obra, como passou a operar o contraponto dentro da teoria musical ocidental (Vasconcelos, 2021).

Desse modo, objetivamos dirigir o conceito de polifonia a um caminho de volta à música. E assim como Bakhtin viu na consciência do homem do subsolo uma polifonia de vozes que não eram de fato ditas, mas que ressoavam em sua compreensão de si (Bakhtin, 2010, p. 237), por meio da polifonia bakhtiniana iremos explorar como a multiplicidade de vozes que forma a polifonia pode ser encontrada inclusive na música concebida para uma única voz. Através das três estratégias abordadas, iremos acrescentar outros componentes ao conceito, esperando contribuir para o adensamento da definição de polifonia tanto nos estudos literários, quanto musicológicos, exemplificando sua aplicação por meio de excertos da música de concerto escrita desde o século XX. Finalmente, uma nota metodológica importante: assim como a enunciação (*viskázivanie*) assume papel central no dialogismo bakhtiniano enquanto performance do discurso, nossas análises, bem como toda a discussão, originam-se e visam não apenas a discussão teórica, mas sobretudo sua concretização na performance musical, razão de ser desta pesquisa.

1 A polifonia de múltiplos textos

A polifonia na música é uma prática concebida no final da Idade Média através do desenvolvimento do *organum* que se contrapunha ao *cantus firmus* da música feita até então no contexto sacro. De acordo com o *Dicionário de Música de Harvard*, a polifonia é a

música que combina várias partes vocais simultâneas de característica individual, em contraste com a música monofônica, que consiste em uma única melodia, ou música homofônica, que combina várias partes vocais de características semelhantes e ritmicamente idênticas (Apel, 1974, p. 687).

Mas para que Bakhtin se utilizasse desse conceito, não seria suficiente a referência às partes vocais simultâneas, mas sim refletir sobre suas características individuais: em contraste com a homofonia e o *organum paralelo*, na polifonia as linhas vocais são independentes. A partir da independência de vozes, que ocorrem de forma simultânea, Bakhtin enxergou um tipo semelhante de polifonia ao analisar as obras de Dostoiévski, chegando assim ao que intitulou como *romance polifônico*:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade (Bakhtin, 2010, p. 4).

É a partir da síntese de Bakhtin sobre esse conceito musical que nasce a possibilidade do fazer polifônico com apenas uma voz. Até porque, quando lemos um romance, a única voz física – se assim considerarmos a subvocalização – é a voz do leitor.

Nas origens medievais da polifonia, ela estava intimamente ligada a uma outra prática denominada politextualidade, especialmente no gênero do moteto, a partir do século XIII. A politextualidade teve seu apogeu nos motetos do século XV, que poderiam conter textos de diferentes línguas e origens, geralmente sobrepondo linhas cantadas no vernáculo a um *cantus firmus* em latim, prática essa claramente ligada à pré-história do

romance, como aponta Bakhtin em sua proto-história (Bakhtin, 2019). Apesar da definição deste fenômeno linguístico-musical ser simples, tanto sua realização quanto a função social de sua prática naquele período permanecem razoavelmente incompreendidas. Ainda hoje estudiosos questionam-se sobre se os primeiros ouvintes de fato conseguiam entender os significados das palavras ou se sequer era o intento de seus praticantes que os textos fossem compreensíveis e, em caso negativo, qual seria a razão para a intrincada textura envolvida na estrutura dos motetos (Clark, Leach, 2020, p. 97). Essa complexidade atingiria um nível notável, conforme relatam as autoras:

Em outros gêneros, como a canção monofônica, espera-se um fio único e coerente no desenlace da narrativa ou da expressão lírica [...]. Mas em um moteto os compositores-poetas podiam, por exemplo, justapor hipócritas contra honestos, a Virgem Maria contra a prostituta Marion; um cavaleiro que seduz versus um que não o faz. (Clark, Leach, 2020, p. 97)

Tais justaposições, complementa Butterfield (1993), parecem articular uma discordância consciente, passando entre o sagrado e o secular com uma fluência carnavalesca, desafiando assim toda uma ordem vigente. Como exemplo, a autora menciona um moteto do manuscrito de Bamberg, que sobrepõe dois textos em francês sobre um tenor em latim, que canta a palavra *nobis*. Os textos em francês são elaborados de forma a compartilharem as rimas e as estruturas métricas, mesmo que nem sempre essas estruturas sejam realizadas simultaneamente. O texto contrapõe menções mais claras a paixões humanas com clamores pela intervenção divina, o que exemplifica o caráter dubio com o qual tais peças jogam. Finalmente, interessa pontuar que a politextualidade, reconhecida por sua presença no moteto medieval, também ocorria em menor escala em canções profanas (Clark, Leach, 2020, p. 101). Nesses casos, a justaposição de poemas possuía um caráter antifonal, estabelecendo diálogos ou pontos de vistas divergentes sobre um mesmo evento, incluindo disputas amorosas ou outras formas de debate (Leach, 2010).

Numa obra polifônica politextual, há diversas camadas concorrentes à performance. Primeiro, há a questão da multiplicidade de textos e, conseqüentemente, de intentos expressivos e de demandas interpretativas particulares a cada fonte discursiva. Isso pode ocorrer através de textos diferentes, o que se assemelha ao moteto medieval. Também pode ser a partir de textos implícitos, como sugere o conceito de

intertextualidade. Porém consideramos nesta dimensão aqueles discursos com dialogias explícitas, isto é, que *intencionalmente* justapõem ou sobrepõem textos de origens distintas, mantendo-os íntegros e distintos entre si. Contudo, essa textura tão complexa interpõe difíceis questões interpretativas: de que formas o performer irá diferenciar as vozes do texto? Como, no meio delas, dará espaço para sua própria voz? O que torna o performer um intérprete, e não apenas um executor de estruturas discursivas?

Como exemplo de uma composição politextual para ilustrar a tomada de decisões interpretativas, podemos nos referir à peça *Duas distâncias*¹, escrita pelo compositor paulistano Silvio Ferraz em 2007 a partir de dois textos diferentes: *Os livros o carpete*, de Annita Costa Malufe, e *Ondas do mar de vigo*, de Martin Codax. Annita Malufe nasceu em São Paulo, em 1975; Martin Codax, em algum lugar da Península Ibérica em meados do século XII; de modo que a politextualidade nessa composição ocorre de forma explícita. Trata-se de uma peça para voz feminina e dois violões e sua partitura apresenta algumas instruções de performance:

Figura 1 – Instruções de performance da peça Duas distâncias, de Silvio Ferraz.

indicações para realização

a cantora deve evitar toda e qualquer forma de dramatização da leitura.

a parte vocal segue uma matriz baseada em blocos que tem o valor de uma semínima, acentuando apenas ligeiramente a primeira sílaba e cada bloco.

a realização da peça tem seu melhor ambiente se ligeiramente amplificados voz e instrumentos e tratados com pequeno reverb de aprox. 150 ms, imaginando-se o colorido de uma sala de médio porte.

nas partes cantadas a cantora deve também evitar o canto de tradição lírica e tomar por referências as formas de cantar camponesas e populares. A linha principal, que inicia a peça é retirada da lírica trovadoresca de Martin Codax, do séc.XII (*ondas do mar de vigo*).

Fonte: Ferraz, 2007.

Seguindo a ontologia da arte do filósofo Nicholas Wolterstorff (1980) e considerando que a execução dessas instruções escritas pelo compositor faz parte das propriedades essenciais dessa obra, o não seguimento delas causaria uma obra-ocorrência incorreta dessa peça. O texto de Annita Malufe é um emaranhado caótico de muitas imagens: livros, mofo, pilhas de livros, bagunça, poluição, barulho, centro da cidade. Tudo isso culmina numa cena interessante, talvez até psicanalítica. Apesar de todo o caos,

¹ O vídeo da performance da peça por estes autores está disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=-s2KS44i5Pk&t=567s>

o que parece incomodar é “a pergunta insolúvel que mal sabia formular”. A recitação deve ser sussurrada, na velocidade mais rápida que a performer conseguir, o que parece ser muito conveniente com a situação narrada pelo poema.

O caos externo não parece ser maior que o interno, já que, em algum momento, o eu-lírico não sabe identificar seus próprios sentimentos. Não seus sentimentos sobre os de alguém, mas seus sentimentos *dos* de alguém. Não parece que este alguém estava presente no mesmo local do eu-lírico. Isso pode ter sido indicado literalmente na frase “tanta coisa preenchia o espaço entre a minha pele e a tua”. O ponto que nos faz pensar que a personagem incorporou esse alguém é a seguinte passagem:

tanta coisa prendia nossa respiração
que eu devia me fazer lúcida e aguardar
um banco a vontade de ir ao banheiro o café morno da garrafa
o cenário de uma vida em que os livros envelhecem antes dos corpos
eu não podia lamentar minha presença nem a dos papéis craft enrolados a coleção de papéis
com as pontas amassadas
os arquivos de metal
era preciso ter algo por onde passear os olhos os meus olhos
(não sei se eram os teus que eu buscava
ou se buscava fugir)
passear os olhos no cartaz de uma peça da década de setenta o pôster de uma tourada espanhola
o cardápio de um restaurante italiano em um vilarejo medieval
como fugir destes monumentos mínimos de uma vida
qual seria esta espera
teus olhos voltados para trás da cabeça e a minha pergunta reverberando entre as paredes entre o
mofo das paredes
a minha pergunta grudada na umidade quente e abafada de um meio dia no centro da cidade
a minha pergunta que não chegava até você que não chegava em teus olhos voltados para dentro
que não alcançava a acrobacia dos teus olhos e ficava pregada na fuligem dos ônibus nos ruídos
que se misturavam com as palavras com as nossas palavras
nossas vozes que eram só fumaça e confusão algum pequeno fio que nos mantivesse ali que nos
prendesse mesmo que momentaneamente entre aquelas estantes abarrotadas de livros caixas
papelões objetos de acrílico de madeira jogos que já nem se fabricam mais
(e eu nem sei se era você que estava ali
por trás da minha respiração)

A primeira frase desta passagem começa citando “nossa respiração” e termina afirmando “e eu nem sei se era você que estava ali por trás da minha respiração”. O eu-lírico também confunde seus olhos com os olhos do *alguém*, como percebemos no primeiro parêntese que aparece na passagem. O caos parece vir da ansiedade e da inquietude da personagem, que faz piorar todo o cenário externo a ela. Este parece um quarto bagunçado, com mofo - pode ter sido causado pela fumaça de cigarro e pela

poluição do centro da cidade -, provavelmente um escritório. Livros, estante, papéis, arquivos de metal.

Quem sabe a presença do *alguém* não fosse uma memória? O trecho “algum pequeno fio que nos mantivesse ali que nos prendesse mesmo que momentaneamente” parece sugerir algo do tipo. Se fosse, parecia ser uma bem vívida, onde os olhos e seus movimentos acrobáticos já não fossem mais seus, e sua respiração fosse compartilhada. No fim, a falta da presença, da pergunta, da resposta.

Ondas do mar de vigo, de Martin Codax, é uma canção lírica trovadoresca sobre uma moça que suplica ao mar ajuda para encontrar seu amado e a Deus para que ele volte cedo. É uma canção separada em quatro estrofes de estrutura simétrica, todas finalizadas com o mote “queira Deus que ele venha cedo!”.

Os textos parecem muito distantes, mas no contexto da música se aproximam: o eu-lírico de Annita Malufe, no meio do caos, também não encontra seu *alguém* - em certos pontos, nem a si. A peça de Silvio Ferraz parece fazer um movimento de montanha russa entre devaneios e realidade, onde cabe à Codax os devaneios e à Annita o caos, em duas acepções justapostas de distâncias.

Figura 2 – Trecho peça *Duas distâncias*, de Silvio Ferraz, onde as notas cantadas da canção de Martin Codax são sucedidas pelo poema sussurrado de Annita Costa Malufe.



Fonte: Ferraz, 2007, p. 2

O texto de Codax aparece no início da música, com voz cantada; o texto de Annita vem em seguida, apenas sussurrado, depois ganhando espaço na voz cantada, junto com vogais longas e *boca chiusa*². O texto cantado de Annita Malufe aparece sempre com intervalos dissonantes, *staccatos*³, entre pausas e grandes contrastes expressivos. A parte com *boca chiusa* aparece quase como um lamento – como está escrito na partitura. A peça apresenta grande dificuldade técnica para a cantora por várias razões: passagens rápidas e bruscas entre o texto e a voz falada; agudos sussurrados fugindo da sonoridade lírica; fala rápida e ininterrupta, o que força um estudo mais detalhado de respiração na peça; intervalos dissonantes com pouca ou nenhuma referência sonora dos instrumentos. Para a cantora, a maior dificuldade de performance é a não dramatização da leitura sem deixá-la morta ou desinteressante, pois a não expressão, nessa obra, é uma forma expressiva, e demonstra uma avaliação da situação. Não é solicitada a não dramatização nas partes cantadas. Assim, passeamos constantemente entre uma parte cantada, com dificuldades técnicas, um tanto efusiva, e uma parte lida que não deve ser dramatizada.

Através dessa discussão, concluímos preliminarmente que a performance vocal solo a partir da politextualidade é possível a partir da premissa de que o performer, assim como o autor, tem voz ativa e participa responsivamente da construção da performance, tanto no momento de sua construção quanto no de sua execução. Finalmente, sugerimos que o estudo do uso histórico que a polifonia musical fez da politextualidade indique vias para a construção de uma expressividade mesmo nos casos em que o meio consista de uma única voz. Além disso, o estudo de tais possibilidades promove o desenvolvimento das capacidades técnicas e dramáticas da performer, preparando-a para contextos onde a música deve lidar com passagens rápidas de estruturas e afetos, capacidade essa aplicável na performance vocal como um todo, incluindo em seus múltiplos textos multimodais (Brait, 2011).

2 A polifonia de múltiplos papéis

Para a categoria polifônica seguinte, discutiremos um pouco mais o conceito de polifonia através de alguns componentes, sobretudo a multiplicidade de vozes no teatro e

² O termo italiano pode ser traduzido literalmente como ‘boca fechada’ e refere-se à técnica de se emitir um som vocal sem que se abram os lábios, assemelhando-se, no caso desta peça, ao murmurar.

³ Notas curtas e articuladas das demais.

o agenciamento coletivo em Deleuze e Guattari. A ideia geral deste tópico é que todos possuem diversas vozes dentro de si (Malufe, 2012, p. 195). E isso não seria diferente na performance musical.

Apesar da mencionada distinção feita por Bakhtin entre a polifonia e a multiplicidade de vozes do teatro, é válido recordar que nas peças da Tragédia Grega havia uma dinâmica de atuação em que apenas três atores interpretavam todos os papéis da peça (Damen, 1989). Dessa forma, observando o teatro não do ponto de vista da composição do roteiro, mas da performance dos papéis, constatamos que os atores eram responsáveis por mais de um papel, dando voz a mais de uma personagem em uma mesma peça; ainda há o fato de que um mesmo ator poderia interpretar duas personagens antagônicas entre si. Damen (1989) ainda pontua que os atores vestiam fantasias e máscaras. Em um contexto onde se tinha três atores homens, de porte físico e altura semelhantes, eles eram diferenciados por suas vozes. Isso porque as peças eram apresentadas em festivais que ofereciam prêmios para o melhor ator, o que tornava necessária sua identificação.

Igualmente, no *Lieder* romântico alemão⁴, havia uma forma poética onde diálogos ocorreriam entre duas ou mais personagens, como fica claro na canção *Der Erlkönig* [O Rei dos Elfos], composta em 1815 por Franz Schubert a partir do poema de Goethe, mantendo as três personagens e o narrador sendo cantados por uma única pessoa (Boyd, 2016). Ou seja, a prática e a compreensão de que um ser humano comporta mais de uma voz em si está presente nas artes há séculos.

Essa presença pervasiva de uma dimensão polifônica na atividade estética nos leva a considerar de que forma ela estaria presente na discursividade em geral. É nesse sentido que Deleuze e Guattari citam Bakhtin exatamente para formularem seus postulados de linguagem:

“Eu juro” não é o mesmo se for dito em família, na escola, em um amor, no interior de uma sociedade secreta, no tribunal: não é a mesma coisa, mas tampouco é o mesmo enunciado; não é a mesma situação de corpo, mas tampouco é a mesma transformação incorpórea (Deleuze, Guattari, 1995, p. 16).

⁴ Referimo-nos ao gênero artístico de canções escritas por compositores a partir de poemas pré-existentes, que se tornou central ao romantismo alemão, como nas inúmeras composições de Franz Schubert e Hugo Wolf sobre poemas de Goethe.

Na ocorrência da performance musical, o contexto para a criação do sentido afetivo é o mundo construído pelo compositor. O performer, enquanto espécie de enunciatário, executa sua compreensão afetiva. Acontece que, ao mesmo tempo que o performer é enunciatário, é enunciador. Assim, o público também constrói sentido a partir da execução do performer. Essa ideia de subjetividade vai ao encontro do pensamento de Bakhtin sobre enunciador, enunciatário e sua teoria da linguagem numa perspectiva dialógica (Oliveira, 2011, p. 166). Para Bakhtin, “os sujeitos são entidades sócio-subjetivas; isso significa que eles têm uma consciência individual, porém, essa individualidade é essencialmente social – formada e operada apenas em sociedade” (Araújo, 2004, p. 2365). Através dessa ideia, dissociamos a individualidade do sujeito, que carrega em si não só suas palavras, mas também a palavra dos outros. Como define Bakhtin:

De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (linguística) de um discurso adota, simultaneamente, para com este discurso uma atitude responsiva ativa: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc. e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes, já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. [...] toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. (Bakhtin, 2016, pp. 24-25).

Dessa forma, ao realizar a ação de escutar o locutor, o locutário age responsivamente na construção de sentido da própria fala do locutor. Ambos agem de forma ativa, e nenhum se finda em si; todos são, ao mesmo tempo, todos. É justamente através da ideia de fazer algo ao se dizer algo e de que um discurso carrega uma multiplicidade de vozes dentro de si, que mora a ideia de uma polifonia de papéis, não apenas dramáticos, mas também sociais.

Retornando à polifonia musical na música para voz solo, primeiramente, deixemos claro que ela ocorre enquanto propriedade essencial da obra: os papéis de fato existem, acontecem ao mesmo tempo e, mesmo que algum tenha predominância temporária, nenhum possui mais importância hierárquica que outro. É a *textura* de papéis que forma o discurso musical. Na multiplicidade de papéis, há a presença de diversas personagens na peça, que levam o ouvinte a diversos cenários, todos estes concentrados em uma só pessoa enunciativa do discurso. Não há quebra discursiva no sentido de

escrita; há, pelo contrário, fluência no texto. Mas além da multiplicidade de “eus”- líricos, há igual multiplicidade de “outros”-líricos, mudando o sentido da expressão de acordo com o enunciatário a quem a voz se dirige.

Ao executar uma peça vocal solo que comporte multiplicidade de papéis, o *performer* absorve e se torna todas as vozes do discurso. Isso ocorre, por exemplo, na canção *Barbarasong* [Canção de Bárbara], escrita por Bertolt Brecht e musicada por Kurt Weill, tendo sido estreada em 1928 como parte da *Ópera dos três vinténs*⁵. A letra narra a trajetória de Penny, protagonista da ópera, e sua relação com possíveis pretendentes. No primeiro momento, a protagonista mistura seu discurso com tudo o que lhe foi ensinado: uma boa moça deve encontrar um bom homem, com posses, que a trate bem; e, mesmo o encontrando, deve se guardar e dizer “não”.

Uma vez acreditei, quando ainda era inocente
(e já fui tão inocente quanto você)
Que talvez um dia alguém venha até mim
E então deverei saber o que fazer.
E se ele tiver dinheiro, e for gentil
E seu colarinho também estiver limpo nos dias de semana
E mesmo que ele saiba como se trata uma dama
Eu teria que dizer-lhe: não.
É aí que deve manter sua cabeça erguida
E permanecer disponível!
Certamente a lua brilhará a noite toda,
E o barco ficará ancorado em segurança na costa
Mas não se pode continuar assim
Sim, você não pode simplesmente se deitar
Sim, você deve ser fria e insensível
Sim, há tanto que poderia acontecer
Mas tudo que há é apenas: não⁶

Há diversos pontos interessantes no discurso. Na frase “e já fui tão inocente quanto você”, ela quebra a “quarta parede”, dividindo seu papel de narradora da peça com alguém passível de identificação com a plateia. A cada descrição dos atributos de um bom

⁵ O vídeo da performance da peça pela primeira autora está disponível em:

https://youtu.be/KmN1CSf_Iz0?si=Q-Hx-O77pkHXOhh4&t=216

⁶ Tradução nossa. No original: Einst glaubte ich, als ich noch unschuldig war,/ und das war ich einst grad so wie du,/ vielleicht kommt auch zu mir einmal einer,/ und dann muß ich wissen, was ich tu./ Und wenn er Geld hat, und wenn er nett ist,/ und sein Kragen ist auch werktags rein,/ und wenn er weiß, was sich bei einer Dame schickt,/ dann sage, dann sage, dann sage ich ihm “Nein!”/ Da behält man seinen Kopf oben,/ und man bleibt ganz allgemein./ Sicher scheint der Mond die ganze Nacht,/ sicher wird das Boot am Ufer losgemacht,/ ja, aber weiter kann nichts sein./ Ja, da kann man sich doch nicht nur hinlegen,/ ja, da muß man kalt und herzlos sein./ Ja, da könnte so viel geschehen,/ ach, da gib’t überhaupt nur: Nein.

pretendente, a personagem cita instruções que lhe foram dadas por uma terceira pessoa, e que para cada situação haveria uma resolução adequada. Outro ponto são as últimas quatro frases, que se iniciam com “sim, ...”, seguidas de uma afirmação. O fato de iniciarem com um *sim* dá a sensação de estarem respondendo a uma pergunta que não foi feita no texto, que pode tanto se comunicar com a plateia ou ser mais uma reprodução das “regras” que lhe foram impostas.

O primeiro a chegar foi um homem de Kent
Ele era como um homem deveria ser
O segundo, possuía três navios no porto
E o terceiro ficou louco por mim
E como eles tinham dinheiro, e como eram simpáticos
E seus colarinhos também estavam limpos nos dias de semana
E ainda sabiam como se tratar uma dama
Eu disse-lhes: não
Eu mantenho minha cabeça erguida,
E continuo disponível!
Certamente, a lua brilhou a noite toda
Certamente, o barco ficou ancorado em segurança na costa
Mas não se pode continuar assim
Sim, você não pode se deitar imediatamente
Sim, você deve ser fria e insensível
Sim, há tanto que poderia acontecer
Sim, mas tudo que há é apenas: não⁷

No segundo momento, há a narração das situações que tanto foram ensaiadas: chegaram três pretendentes, todos bons moços, com posses, loucos por ela. Mas, aparentemente, a questão maior é “se manter disponível”. E, assim como aprendeu, e é indicado na primeira estrofe com o verso “Eu teria que dizer-lhe: não”, ela o fez, como mostra o verso “Eu disse-lhes: não”.

A frase “Certamente, o barco ficou ancorado em segurança na costa” indica metaforicamente coisas que não aconteceram e a inércia da qual se propunha a exercer, mesmo que contrariada, como mostra a frase “Mas não se pode continuar assim”. O que corrobora esse pensamento é a mudança dessas frases na terceira estrofe da música, já

⁷ Tradução nossa. No original: Der erste, der kam, war ein Mann aus Kent,/ der war, wie ein Mann sein soll./ Der zweite hatte drei Schiffe im Hafen,/ und der dritte war nach mir toll./ Und als sie Geld hatten, und als sie nett waren,/ und ihr Kragen war auch werktags rein,/ und als sie wußten, was sich bei einer Dame schickt,/ da sagte, da sagte, da sagte ich ihnen “Nein.”/ Da behielt ich meinen Kopf oben,/ und ich blieb ganz allgemein./ Sicher schien der Mond die ganze Nacht,/ sicher ward das Boot am Ufer losgemacht,/ ja, aber weiter konnte nichts sein./ Ja, da kann man sich doch nicht nur hinlegen,/ ja, da muß' ich kalt und herzlos sein./ Ja, da könnte doch viel geschehen,/ aber da gibt's überhaupt nur: Nein.

que o texto segue uma lógica de construção, todos com 17 versos e frases parecidas que vão se alterando lentamente.

No entanto, um dia (e o dia estava azul)
Veio alguém que não me perguntou nada
E pendurou seu chapéu no mancebo do meu quarto
E eu já não sabia mais o que estava fazendo
E como ele não tinha dinheiro, e como ele não era simpático
E seu colarinho não estava limpo nem no domingo
E como ele não sabia como tratar uma dama
Eu não lhe disse "não"
Não mantive minha cabeça erguida
E não continuei disponível!
Oh, a lua brilhou a noite toda
E o barco foi solto na costa
E não poderia ser de outra forma
Sim, você pode simplesmente se deitar
Sim, não pode ser fria e insensível!
Sim, muitas coisas tinham de acontecer
Sim, não houve nenhum "não"⁸

No terceiro momento, Penny simplesmente deixou de seguir os costumes que lhe foram passados: encontrou um homem que não era um bom moço, não tinha dinheiro, não tinha posses e nem mesmo modos. Penny não somente se entregou a esse homem como se casou com ele. Há uma quebra no discurso, que agora parece pertencer somente à protagonista e suas escolhas. Penny parece satisfeita, já que a frase “Oh, a lua brilhou a noite toda” substitui as duas anteriores “Certamente a lua brilhará/brilhou a noite toda”, dando, dessa vez, a sensação de que ela realmente viveu essa noite para afirmar se a lua brilhou ou não; a frase “E não poderia ser de outra forma” também indica que essa foi uma escolha sua.

A performer, nessa música, interpreta não apenas as falas de Penny, mas as falas que acontecem através dela. Além disso, podemos considerar que a performer interpretará duas Pennies, cada uma em um momento diferente de sua vida, com ações e pensamentos

⁸ Tradução nossa. No original: Jedoch eines Tages, und der Tag war blau,/ kam einer, der mich nicht bat,/ und er hängte seinen Hut an den Nagel in meiner Kammer,/ und ich wußte nicht was ich tat./ Und als er kein Geld hatte,/ und als er nicht nett war,/ und sein Kragen war auch am Sonntag nicht rein,/ und als er nicht wußte, was sich bei einer Dame schickt, zu ihm sagte, zu ihm sagte, zu ihm sagte ich nicht “Nein.”/ Da behielt ich meinen Kopf nicht oben,/ und ich blieb nicht allgemein./ Ach, es schien der Mond die ganze Nacht,/ und es ward das Boot am Ufer festgemacht,/ und es konnte gar nicht anders sein!/ Ja, da muß man sich doch einfach hinlegen,/ ja, da kann man doch nicht kalt und herzlos sein./ Ach, da mußte soviel geschehen,/ ja da gab's überhaupt kein Nein.

distintos. Dessa forma, demonstramos que a polifonia por múltiplos papéis pode ser considerada uma categoria normativa da obra musical para uma única voz cantada, indo além da polifonia *stricto sensu* que conhecemos historicamente. Além de Bakhtin, os conceitos de Deleuze e Guattari nos ajudam a compreender a dimensão de agenciamento coletivo que há em um discurso.

3 A polifonia de múltiplas ações

Para tratar desta categoria polifônica, falaremos desde o início da obra que primeiramente manifestou sua ocorrência de maneira explícita e consciente, a *Sequenza III*, para voz solo, escrita em 1966 pelo compositor italiano Luciano Berio (1925-2003). A proposta de uma “polifonia de ações” foi mencionada pelo próprio Berio nas notas que acompanham o disco onde a peça foi gravada:

O título *Sequenza* [...] refere-se unicamente ao fato de que a peça é baseada principalmente em sequências de materiais harmônicos e tipos de ações instrumentais: particularmente na *Sequenza II* para harpa solo e na *Sequenza IV* para piano, poderia se falar em *polifonia de ações* (Berio, 1969 *apud*. Cardassi, 2006, p. 47; *itálico nosso*).

Berio está falando da série de 14 peças intituladas *Sequenza*, concebidas para instrumento solo – e voz solo no caso da terceira peça – desde 1958 até a sua morte em 2003, quando revisava a *Sequenza XIV*, para violoncelo (Ferraz, Teixeira, 2015). Para extrapolar o conceito convencional de polifonia, Berio utilizou como modelo a *polifonia simulada* utilizada por diversos compositores, como J. S. Bach, que funciona “ao criar uma impressão de simultaneidade de diferentes vozes individuais (que se encadeiam segundo as regras de condução de vozes no baixo contínuo) onde há, efetivamente, apenas uma voz em ação atual” (Penha, Ferraz, 2017, p. 15). Porém, no contexto de Berio, a impressão de simultaneidade não utiliza apenas o parâmetro sonoro, mas todo e qualquer parâmetro textural, físico ou de dinâmica que o instrumento permita. Segundo Cardassi (2006, p. 47), em instrumentos monódicos, essa polifonia acontece através de elementos convidativos que implicam uma áurea polifônica através de escuta. Sendo assim, ainda em um quesito físico-técnico dos instrumentos tanto melódicos quanto harmônicos, Berio já conseguiu extrapolar o conceito tradicional de polifonia.

É fundamental pontuar que Berio compôs suas *Sequenze* para instrumentistas determinados, “levando em consideração seus potenciais técnicos, artísticos, intelectuais e expressivos” (Penha, Ferraz, 2017, pp. 3-4). A *Sequenza III*, nosso objeto de estudo para esta perspectiva polifônica, foi composta para Cathy Berberian, então esposa do compositor, levando em conta suas vastas capacidades técnicas e de experimentação vocal, incluindo uma presença de palco acentuadamente dramática. Berio apresenta assim seu projeto para a peça:

A voz carrega sempre um excesso de conotações, seja o que for que esteja a fazer. Desde o mais grosseiro dos ruídos até ao mais delicado dos cânticos, a voz significa sempre algo, refere-se sempre para além de si mesma e cria uma enorme variedade de associações. Na *Sequenza III* tentei assimilar muitos aspectos da vida vocal cotidiana, incluindo os triviais, sem perder os níveis intermediários ou mesmo o canto normal. A fim de controlar uma gama tão vasta de comportamentos vocais, senti que tinha de quebrar o texto de uma forma aparentemente devastadora, de modo a poder recuperar fragmentos do mesmo em diferentes planos expressivos, e reformulá-los em unidades que não fossem discursivas, mas musicais. O texto tinha de ser homogêneo, para se prestar a um projeto que consistia essencialmente em exorcizar as conotações excessivas e compondo-as em unidades musicais. Este é o texto “modular” escrito por Markus Kutter para a *Sequenza III*:

*Dê-me algumas palavras para uma mulher
para cantar uma verdade que nos permita
construir uma casa sem se preocupar antes da noite chegar*

Na *Sequenza III* é dada ênfase ao simbolismo sonoro dos gestos vocais e por vezes visuais, com as suas “sombras de significado”, e as associações e conflitos por eles sugeridos. Por esta razão *Sequenza III* pode também ser considerada como um ensaio dramático cuja história, por assim dizer, é a relação entre a solista e a sua própria voz. *Sequenza III* foi escrita em 1965 para Cathy Berberian (Berio, 1965).

A *Sequenza III* de Luciano Berio consiste em uma peça escrita para voz feminina sobre um texto modular de Markus Kutter. É modular pois sua construção de sentido não depende de uma linearidade rígida. Ele pode ser lido através de combinações de blocos de palavras:

Quadro 1 – Texto modular de Kutter.

give me	a few words	for a woman
to sing	a truth	allowing us
to build a house	without worrying	before night comes

Fonte: Edwards, 2004, p. 22

Na tabela, a sensação de blocos faz mais sentido, já que podem ser lidos em todas as direções. Porém, o texto não se modula apenas através de blocos: Berio os fragmentou também em sílabas e fonemas. Tanto que o primeiro compasso da peça é um murmúrio *andante* das seguintes sílabas: *to*, *co* (comes), *us*, *for*, *be* (before). São sílabas de partes aleatórias do texto, que devem ser repetidas de forma rápida, com a voz murmurada e soprosa. Pensando que devem ser faladas de forma rápida, o significado denotativo das sílabas ou das palavras desaparece, deixando apenas a voz. A consoante *t* é pronunciada a partir de uma pequena plosão entre a língua e os dentes; o *c* se forma a partir do atrito entre o céu da boca e a língua e a vogal *u* se forma no fundo da boca. Já as consoantes *f* e *b* se formam nos lábios. Há uma linearidade no caminho das consoantes e vogais pronunciadas - que caminham do meio para o fundo e terminam na parte externa da boca -, o que torna a rapidez de fala um tanto ergonômica.

Até aqui percebemos que um dos primeiros aspectos a serem analisados em uma canção, isto é, o texto, já é encarado de uma forma radicalmente diferente nessa peça. Há um texto, mas ele não está inteligível ao longo da peça. O que importa para a construção de sentido da peça é sua fonética, o que leva Berio a utilizar o Alfabeto Fonético Internacional para a notação. Todas as pessoas de todos os países devem seguir uma fonética parecida. Se fosse o texto a preocupação maior, o fonema perderia sentido, já que, mesmo que numa língua pré-determinada, pessoas estrangeiras o leriam com sotaque.

Patti Edwards traz em seu artigo alguns aspectos analíticos interessantes, considerando a “cena louca” (*Scena della pazzia*) como gênero composicional da peça (Edwards, 2004, p. 15). A cena louca era comumente utilizada no período barroco e ocorria quando o protagonista fica louco por algum motivo. Vocalmente, ela se caracterizava por uma quebra na linguagem musical operística, onde os cantores deveriam cantar de forma errática (Edwards, 2004, p. 16). No período barroco faria sentido considerar a peça toda de Berio como uma cena louca, porém, nesse caso, a cantora não se tornou louca, mas já chegou louca ao palco. Enquanto a essência de uma cena louca seria a quebra entre a normalidade e anormalidade de um personagem relevante - protagonista, herói - através da retratação da loucura, a *Sequenza* desconstrói a própria identidade da enunciação por meio da multiplicidade de ações por ela realizadas. É nesse

sentido que Berio presume uma polifonia não apenas de ações vocais, mas também corporais. Ou seja, a ação corporal tem origem única no *gesto vocal*. Se acontecesse de forma contrária, a performer iria buscar o afeto no corpo, e não na voz. Assim, o gesto corporal é uma consequência do gesto vocal.

A intenção dramática vem das próprias instruções de Berio, que desenha as emoções com as quais o cantor deve trabalhar no momento, resultando naquilo que Penha e Ferraz (2017) chamam de “polifonia de afetos”. Edwards (2004, p. 29) faz uma grande listagem de emoções indicadas pela partitura, sendo algumas delas: ansioso, apreensivo, desconcertado, calmo, tímido, distante, sonhador, tenso, extasiado, tonto, impassível, desesperado, melancólico, espirituoso. Só é importante termos em mente que todas essas emoções devem se formar, primariamente, na intenção vocal. Edwards (2004) ainda apresenta uma possível linearidade textual que toma como base palavras que são notadas com sons agudos ou cantadas. Seguindo essa ideia, o texto de Kutter se montaria da seguinte forma:

Quadro 2 – Texto formado a partir dos critérios de voz cantada ou voz aguda.

60”	a woman
1’50”	give a few words for a woman
3’50”	to sing
4’20”	a truth
6’10”	to build a
6’20”	a few words before
6’35”	to sing before night
8’15”	allowing before night comes
8’35”	to sing

Fonte: Edwards, 2004, p. 30.

Essa é uma forma interessante de se montar e interpretar o texto, que pode, inclusive, ser um caminho para a performance, onde a intérprete escolhe definir sua performance através desse caminho textual. Entretanto, considerando o potencial polifônico da peça, isso não faria sentido, já que a ideia é que a polifonia esteja presente em todos os parâmetros. E em relação ao texto modular, também não faria tanto sentido, já que a intenção de sua estrutura é a construção de sentido através de diversas montagens, não havendo um caminho mais certo que o outro. Além disso, o foco sairia do gesto vocal para uma intenção textual.

Outro aspecto trazido por Edwards (2004) é a construção de performance que gira em torno dos diversos *risos* indicados na partitura. Em sua nota oficial sobre a peça, Berio deixa explícito que a *Sequenza III* foi escrita para Cathy Berberian. Mas como mencionam Penha e Ferraz (2017, p. 8), a peça não foi composta *para*, mas *sobre* Cathy. A cantora era adepta de uma prática que apelidou de *domestic clowning*, que consistia na imitação vocal de diversos tipos de sons humanos e não humanos, o que aumentou consideravelmente sua capacidade de emissão vocal. A cantora construiu seu repertório vocal durante muitos anos, e encantou algumas pessoas com sua prática cotidiana - dentre elas, John Cage, que a fez sua musa e intérprete para a obra *Aria*. Cathy não foi apenas a musa de *Sequenza III* para Berio; Cathy foi material composicional para a peça.

A peculiar prática de experimentação vocal de Cathy Berberian lhe rendeu a definição do que chamou de *nova vocalidade*, que se trata de técnicas vocais expandidas⁹ que fogem do *bel canto*¹⁰. A principal questão do processo é a “habilidade do cantor usar a voz em todos os aspectos do processo vocal; um processo que deve ser integrado tão flexivelmente quanto as linhas e expressões de um rosto” (Berberian, 1966, p. 47 *apud*. Penha, Ferraz, 2017, p. 13). A *nova vocalidade* se encaixa totalmente na ideia de gesto vocal, onde a matéria prima performática e dramática do cantor é essencialmente a voz. Seguem algumas das instruções para execução de *Sequenza III*:

A performer (uma cantora, uma atriz ou ambos) já aparece no palco murmurando como se perseguisse um pensamento fora do palco. Ela para de murmurar quando o aplauso do público está diminuindo; ela recomeça após um breve silêncio (por volta dos 11” da partitura). As ações vocais devem ser cronometradas com referência às divisões de 10” de cada página.

Embora a fronteira entre a voz falada e a voz cantada muitas vezes seja ocultada na performance real, as ações vocais escritas em uma linha (a) são “faladas”, enquanto aquelas escritas em três ou cinco linhas são “cantadas”. Em três linhas, apenas as posições relativas dos registros são fornecidas (b); linhas pontilhadas conectam notas exatamente na mesma altura (c). Em cinco linhas, (d) intervalos precisos são dados, mas sua altura não é absoluta: cada sequência de intervalos (entre sessões “faladas”) pode ser transposta para se adequar ao alcance vocal

⁹ Técnica expandida é o nome que se dá nas práticas musicais contemporâneas a formas de execução que se distanciam das formas tradicionais aprendidas normalmente por instrumentistas e cantores.

¹⁰ Termo italiano que pode ser traduzido literalmente como “canto belo” e que se refere a um padrão estético que orientou a técnica do canto operístico desde o final do século XIX, enfatizando a projeção vocal e o volume sonoro.

da intérprete; linhas pontilhadas indicam que a mudança de cores vocais na mesma nota deve ocorrer suavemente e sem acentos (e).

O texto é escrito de várias maneiras:

1) Sons ou grupos de sons notados foneticamente: [a], [ka], [u], [i], [o], [ø], [ait], [be], [e], [], etc.

2) Sons ou grupos de sons que são pronunciados no contexto: /gi/ como em *give*, /wo/ como em *woman*, /tho/ como em *without*, /co/ como em *comes*, etc.

3) Palavras convencionalmente escritas e pronunciadas: *give me a few words*, etc.

Sons e palavras alinhados entre parênteses devem ser repetidos rapidamente de forma aleatória e ligeiramente descontínua.

Grupos de sons e palavras entre parênteses como (*to me...*), (*be/lo/...*), (*/co/ta/...*) etc. devem ser repetidos rapidamente e de forma regular. Aos 15" da partitura, por exemplo, (*to me...*) equivale a: *to me to me to*; em 30", ([e] [a]...)[a] é equivalente a [e][a][e][a][e][a]; em 1' o grupo (/ta/[ka]be...) deve ser repetido tantas vezes quanto possível por cerca de 2" (Berio, 1966; tradução nossa).

Chegando até aqui, já é possível supor que, assim como a matéria prima da *Sequenza III* é o *gesto vocal*, a matéria prima desta abordagem polifônica também é. A polifonia de sons e ações não necessita de texto como estrutura primária, como nas abordagens da politextualidade e de múltiplos papéis, já que concluímos que somente a voz é necessária para a produção de *som* e *gesto*.

É nesse ponto que o referencial do Círculo pode ser retomado para a compreensão da presente modalidade de polifonia. Assim como o som e o gesto são a matéria da polifonia de ações, a entonação e o gesto são o que formam a “voz” em seu sentido dialógico, primeiramente naquilo que Volóchinov (2017, p 317) chama de “encarnação sonora do discurso alheio revelado pelo contexto autoral”. Volóchinov define alguns aspectos iniciais dessa análise:

Por uma interpretação absoluta entendemos não apenas a mudança da entonação expressiva – mudança que é ainda possível nos limites de uma voz, de uma única consciência – mas também a mudança de voz por meio de todo o conjunto de traços que a individualizam, a mudança de pessoa (ou seja, de máscara), no sentido do conjunto de todos os traços que atribuem um caráter individual à mímica e aos gestos e, por fim, um fechamento total em si dessa voz e dessa pessoa ao longo de todo o papel interpretado. Pois as entonações autorais já não poderão penetrar e derramar-se nesse mundo fechado individual (Volóchinov, 2017, p. 318).

Aqui, Volóchinov define com clareza que a abertura dialógica do discurso implica uma escuta que sempre refaz o discurso alheio com suas próprias capacidades expressivas. Todo ouvinte é um performer. Assim, notamos que a primazia do som e do gesto sobre a palavra tem papel fundamental em uma polifonia efetivamente dialógica. Em outro texto, ao falar da formação da linguagem enquanto palavra, Volóchinov analisa entre seus elementos constituintes a função da entonação, que “sempre está no limite entre o verbal e o extraverbal, entre o dito e o não dito” (Volóchinov, 2019, p. 123). Essa compreensão não apenas lança luz sobre o efeito expressivo de uma peça como a *Sequenza III*, como complementa outro elemento formador: “pois inicialmente a própria palavra foi um gesto linguístico, um componente de um gesto complexo que envolvia o corpo todo” (Volóchinov, 2019, p. 126). Dessa forma, compreender a polifonia como uma multiplicidade de ações responde ao próprio projeto epistemológico do músico Volóchinov, na medida em que “justamente esse aspecto da entonação e do gesto [...] deve interessar aos teóricos das artes correspondentes, pois nele se encontram as forças estético-criativas, construtivas e organizadoras desses fenômenos” (Volóchinov, 2019, p. 127).

Esse projeto adquire linhas ainda mais definidas quando Bakhtin, ao tratar da constituição da personagem, nota que

a obra de criação verbal é criada de fora para cada personagem e, quando a lemos, é de fora e não de dentro que devemos seguir as personagens. Mas é justamente na criação verbal (e, acima de tudo na música) que parece muito sedutora e convincente a interpretação puramente expressiva da imagem externa (da personagem e do objeto), porquanto a distância do autor-espectador não tem a precisão espacial como nas artes plásticas [...] a palavra representa um dado espacial como que pronto, uma vaga criação amorosa e ativa da forma espacial através de linhas e cores, o movimento-gesto que cria e gera de fora a forma com o movimento da mão e do corpo inteiro [...] (Bakhtin, 2023, pp. 155-156).

Vemos aqui que o potencial expressivo das ações vocais em constituírem um tipo de polifonia reside no nascedouro expressivo da própria palavra. Trata-se de uma manifestação pura da energia expressiva em sua forma mais instintiva de materializar-se em som e gesto. Como compreendeu Bakhtin ao falar da poesia:

cada palavra denota não só um objeto, não evoca só uma imagem, não simplesmente soa, mas também exprime alguma reação emotivo-volitiva em relação ao objeto denotado, que através da própria pronúncia da palavra é expressa na sua entonação (Bakhtin, 2021, p. 54).

Desse modo, notamos que assim como as duas modalidades anteriores, a polifonia como multiplicidade de ações também está presente na estrutura da polifonia dialógica, sendo manifesta tanto no discurso literário, quanto no discurso musical, incluindo na música para uma única voz. Além disso, ela enfatiza um aspecto da expressividade verbal que tem recebido pouca atenção pela crítica literária, especialmente quando se trata do romance, mas que pode percorrer todos os fenômenos linguísticos, incluindo a mais prosaica conversa e o mais singelo canto.

Considerações finais

A partir das três modalidades de polifonia encontradas através da performance do repertório recente para voz solo, constatamos que a formulação feita por Bakhtin sobre a polifonia literária tem grandes contribuições a dar à disciplina de origem do conceito. Mais do que critérios analíticos, ela oferece vias criativas que podem ser aproveitadas tanto pela composição, quanto pela interpretação musical.

A primeira modalidade, a polifonia de múltiplos textos, aponta para a raiz politextual da polifonia medieval e ilumina a gênese de conceitos posteriores, como a intertextualidade. Também indica o potencial expressivo que a justaposição de textos em um mesmo discurso possui, acarretando importantes questões interpretativas.

Através da multiplicidade de papéis, pudemos discutir a distinção cara a Bakhtin entre a polifonia literária e as várias personagens dramáticas, demonstrando como desde a Tragédia Grega, passando pelo Romantismo alemão, até a contemporaneidade, é na performance do discurso que encontramos seu potencial vividamente polifônico. Essa modalidade também levanta uma relevante questão sobre a própria identidade humana e sua expressão, demonstrando, através do conceito de agenciamento coletivo em Deleuze e Guattari, como a significação está estreitamente ligada aos múltiplos vínculos sociais e afetivos entre o locutor e seus contextos de enunciação.

Finalmente, a terceira modalidade de polifonia, por múltiplas ações, resgata dois importantes elementos constituintes da palavra em sua acepção dialógica, a saber, o som e o gesto. Ao adentrarmos o processo de composição e performance da *Sequenza III* de Luciano Berio, notamos que esse tipo de polifonia não apenas integra um projeto criativo, como também é capaz de orientar a tomada de decisões na construção de uma interpretação, o que é especialmente necessário em uma peça de tamanha complexidade.

Em cada uma das modalidades apresentamos objetos de análise que pudessem ser explorados com profundidade suficiente para comprovar a validade e a relevância desse conceito ampliado de polifonia para a música. Seria ainda possível acrescentar exemplos de outras peças do repertório contemporâneo, como é o caso de *Got Lost* [Perdido], escrita pelo compositor Helmut Lachenmann para soprano e piano a partir de um texto de Nietzsche, um poema de Fernando Pessoa e um bilhete encontrado pelo compositor em um elevador, apresentando mais um caso de politextualidade, nesse caso com três idiomas distintos (alemão, português e inglês) e com uma intrincada polifonia de ações construída a partir do potencial vocal identificado pelo compositor em cada um dos textos. Também poderíamos nos remeter à escrita de Georges Aperghis, que ao acrescentar um caráter dramático à música para voz solo, explora a multiplicidade de papéis por parte do intérprete. Por fim, poderíamos também recorrer a inúmeras canções do repertório popular que utilizam amplamente desses três recursos polifônicos, reforçando a importância e a atualidade desse estudo.

REFERÊNCIAS

- APEL, Willi. *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.
- ARAÚJO, Silvano Pereira de. O conceito de enunciador e de enunciatário na teoria de linguagem do Círculo de Bakhtin. In: Gelne, XX, 2004, Paraíba. *Anais eletrônicos [...]* João Pessoa, pp. 2363 – 2371.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do Romance III: O romance como gênero literário*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. *Lendo Razlúka de Púchkin: a voz do outro na poesia lírica*. Tradução de Marisol Barenco de Mello, Mario Ramos Francisco e Júnior Alan Silus. São Paulo: Pedro & João Editores, 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *O autor e a personagem na atividade estética*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2023.

BENSON, Stephen. For Want of a Better Term?: Polyphony and the Value of Music in Bakhtin and Kundera. *Narrative*, v. 11, n. 3, pp. 292-311, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20107320>. Acesso em: 30 set. 2024.

BERIO, Luciano. *Sequenza III* (notas do autor), 1965. Disponível em: <http://www.lucianoberio.org/sequenza-iii-authors-note>? Acesso em: 10 out. 2022.

BERIO, Luciano. *Sequenza III*. Viena: Universal Editions, 1966.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

BOYD, Delane J. *Uncanny Conversations: Depictions of the Supernatural in Dialogue Lieder of the Nineteenth Century*. Tese (Mestrado em Música): University of Nebraska, 2016. Disponível em: <https://digitalcommons.unl.edu/musicstudent/99/>. Acesso em: 30 set. 2024.

BRAIT, Beth. Polifonia arquitetada pela citação visual e verbo-visual. *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, São Paulo, v. 1, n. 5, pp. 183-196, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/5397>. Acesso em: 30 set. 2024.

BUTTERFIELD, Ardis. The Language of Medieval Music: Two Thirteenth-Century Motets. *Plainsong and Medieval Music*, v. 2, n. 1, 1993. Disponível em: [doi:10.1017/S0961137100000395](https://doi.org/10.1017/S0961137100000395). Acesso em: 30 set. 2024.

CARDASSI, Luciane. Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, pp. 44-56, 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/3191433/Sequenza_IV_de_Luciano_Berio_estrat%C3%A9gias_de_aprendizagem_e_performance. Acesso em: 30 set. 2024.

CLARK, Suzanah; LEACH, Elizabeth Eva. Polytextuality. In: CORREA, Delia da Sousa (Org.). *The Edinburgh Companion to Literature and Music*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2020.

CUMMING, Julie E. *The Motet in the Age of Du Fay*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DAMEN, Mark. Actor and Character in Greek Tragedy. *Theatre Journal*, Vol. 41, No. 3, Performance in Context, pp. 316-340, 1989. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3208183>. Acesso em: 30 set. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.

EDWARDS, Patti Yvonne. *Luciano Berio's Sequenza III: The Use of Vocal Gesture and the Genre of the Mad Scene*. Universidade do Norte do Texas: Doutorado em Artes Musicais (Performance), 2004. Disponível em:

https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4618/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf. Acesso em: 30 set. 2024.

FERRAZ, Silvio. *Dois distâncias: para voz feminina e dois violões*. Manuscrito do Compositor. São Paulo, 2007.

FERRAZ, Silvio; TEIXEIRA, William. Técnica estendida e escrita polifônica em Luciano Berio: Sequenza XIV. In: MENEZES, Flo (Org.). *Luciano Berio: legado e atualidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2015. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/zx7hm/07>. Acesso em: 30 set. 2024.

GOMES, Juliana Araújo; TEIXEIRA, William. O conceito de polifonia: entre a música e a literatura. *Valittera - Revista Literária dos Acadêmicos de Letras*, v. 1, n. 8, pp. 30–40, 2023. Disponível em: [DOI: 10.61389/valittera.v1i8.7154](https://doi.org/10.61389/valittera.v1i8.7154). Acesso em: 30 set. 2024.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. Problemas da criação de Dostoiévski (1929): gênese do texto e fontes bibliográficas. *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, [S. l.], v. 16, n. 2, pp. Port. 266–297 / Eng. 280, 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2176-457348296>. Acesso em: 30 set. 2024.

LEACH, Elizabeth Eva. Music and Verbal Meaning: Machaut's Polytextual Songs. *Speculum*, v. 85, n. 3, pp. 567-591, 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27866936>. Acesso em: 30 set. 2024.

MALUFE, Annita Costa. Aquém ou além das metáforas: a escrita poética na filosofia de Deleuze. *Revista Letras*, São Paulo, v. 52, n. 2, pp. 185-204, 2012. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24434348>. Acesso em: 30 set. 2024.

OLIVEIRA, Robson Santos. Análise da polifonia e estudos do Self em Dostoiévski. *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, [S. l.], n. 6, pp. 159–180, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/5577>. Acesso em: 30 set. 2024.

PENHA, Gustavo; FERRAZ, Silvio. Cathy Berberian, Grock e as ideias de polifonia de ações, fragmentação textual, solfejo afetivo e humor em *Sequenza III*, para voz feminina, de Luciano Berio. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.5, n.3, 2017, pp. 1-25. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/23179937.2017.5.3.2169>. Acesso em: 30 set. 2024.

PIRES, Vera Lúcia; TAMANINI-ADAMES, Fátima Andréia. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. *Estudos Semióticos*, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 2, pp. 66–76, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2010.49272>. Acesso em: 30 set. 2024.

ROMAN, Artur Roberto. O conceito de polifonia em Bakhtin: o trajeto polifônico de uma metáfora. *Letras*, Curitiba, n. 41-42, pp. 207-220, 1992-3. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/19126/12426>. Acesso em: 30 set. 2024.

VASCONCELOS, Felipe de. [Meta]polifonia em Cântico das Crianças Corrompidas: uma visão ampliada da polifonia musical a partir das propostas de Mikhail Bakhtin. *Musica Theorica*, v. 6, n. 1, pp. 165–191, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.52930/mt.v6i1.177>. Acesso em: 30 set. 2024.

VASSOLER, Flávio Ricardo. Prolegômenos dostoiévskianos para uma reaproximação entre a polifonia de Mikhail Bakhtin e a dialética. *Bakhtiniana. Revista de Estudos do*

Discurso, [S. l.], n. 6, pp. 59–78, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S2176-45732011000200005>. Acesso em: 30 set. 2024.

VOLÓCHINOV, Valentin. (Círculo de Bakhtin). *Marxismo e filosofia da linguagem*: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOLÓCHINOV, Valentin. (Círculo de Bakhtin). *A palavra na vida e a palavra na poesia*: Ensaios, artigos, resenhas e poemas. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.

WOLTERSTORFF, Nicholas. *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1980.

Recebido em 22/05/2024

Aprovado em 20/02/2025

Declaração de contribuição dos autores

Declaramos que o artigo foi desenvolvido com igual contribuição por Juliana Araújo Gomes e por William Teixeira. Os esforços colaborativos dos autores neste artigo seguem os critérios prescritos para autoria, desde a concepção e elaboração até a aquisição, análise e interpretação dos dados. Ambos os autores se responsabilizam por todos os aspectos do trabalho na garantia da exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de disponibilidade de conteúdo

Os conteúdos subjacentes ao texto da pesquisa estão contidos no manuscrito.

Pareceres

Tendo em vista o compromisso assumido por *Bakhtiniana*. Revista de Estudos do Discurso com a Ciência Aberta, a revista publica somente os pareceres autorizados por todas as partes envolvidas.

Parecer I

O texto apresenta uma discussão sobre o conceito de polifonia, tanto em suas concepções relativas à música quanto ao seu emprego na teoria bakhtiniana. Apoiada em diversos autores, inclusive em aportes teóricos de Deleuze e Guattari, a concepção de polifonia como multiplicidade de vozes é ampliada para: 1) a multiplicidade de textos, 2) a multiplicidade de papéis, e 3) a multiplicidade de ações.

A discussão é acompanhada pela exemplificação de diversas peças vocais e suas performances, dos motetos ao *Lieder* romântico alemão, ou ainda a trecho da *Ópera dos Três Vinténs*. No entanto, seu principal foco de análise está em peças de música erudita contemporânea (de concerto) com uma voz feminina solista: a peça *Duas distâncias*, de Silvio Ferraz (2007) e a *Sequenza III*, de Luciano Berio (1965). Reconhecemos que a

Bakhtiniana, São Paulo, 20 (2): e66859p, abril/jun. 2025

música erudita contemporânea tem um público um tanto restrito, na medida em que rompe com os padrões métricos e tonais e mesmo com o uso habitual da voz no canto lírico ou popular. Assim, à primeira vista, a proposta do artigo pode parecer especializada demais. No entanto, com base na discussão das exigências vocais e performáticas das duas peças vocais selecionadas para estudo, é desenvolvida a concepção de polifonia como pluralidade de vozes, de textos, de papéis e de ações, ampliando exponencialmente a concepção dialógica de Bakhtin. Neste sentido, a discussão apresentada interessa não apenas à área de música, mas aos próprios estudiosos das teorias bakhtinianas, sendo possível vislumbrar a aplicabilidade dessa abordagem para a análise de outras produções artísticas – literárias ou musicais. Assim, a contribuição do texto, para o escopo editorial da revista, merece ser explicitada desde o título, de forma que sugerimos as alternativas: Por uma polifonia musical dialógica: reflexões a partir de repertório vocal solo da música contemporânea. Ou variantes: em lugar de “reflexões”, poderia ser “discussões”, “contribuições”, etc. Ou ainda: Da polifonia em Bakhtin a uma polifonia musical dialógica: reflexões a partir da música vocal contemporânea. Se acatada a sugestão, o resumo precisa ser reelaborado na mesma direção.

Outras recomendações:

- 1) Por se tratar de um periódico da área de Linguística e Literatura, vários termos correntes no meio musical merecem uma nota explicativa: bel canto, técnica expandida, boca chiusa, etc.
- 2) Considerando a multiplicidade de leitores possível, colocar entre parênteses a tradução dos títulos em língua estrangeira das canções ou peças musicais.
- 3) Sugiro evitar o uso do termo “viés” no sentido de perspectiva, abordagem, enfoque (etc), pois tradicionalmente, em pesquisa, viés é a tradução de bias. Se uma pesquisa tem um viés, é porque ela é tendenciosa, problemática, não rigorosa. “Viés” é utilizado em diversos momentos do texto, mas poderia ser substituído por outros termos sem comprometer a compreensão.
- 4) Segundo a ABNT, os cortes em citações diretas devem ser indicados com colchetes: [...]
- 5) A lista de referências precisa de uma boa revisão, conforme as normas de elaboração de referências especificadas pela ANBT e que constam do site da revista, principalmente em relação a artigos em periódicos: não se usam pp, nem Vol ou No. Ajustar. APROVADO COM SUGESTÕES [Revisado]

Maura Lucia Fernandes Penna - Universidade Federal da Paraíba, Centro de Comunicação Turismo e Artes, João Pessoa, Paraíba, Brasil; <https://orcid.org/0000-0001-7331-2812>; maurapenna@gmail.com

Parecer emitido em 21 de junho de 2024.

Parecer II

O artigo é relevante para a aplicação dos pressupostos filosóficos bakhtinianos para a área da análise musical, contribuindo enormemente para a produção acadêmica brasileira. Entretanto o artigo precisa de algumas revisões concernentes às normas técnicas da ABNT como, por exemplo, formatação geral do texto considerando o espaçamento entre os tópicos, espaçamento entre palavras, padronização do tamanho de fonte nas citações,

Bakhtiniana, São Paulo, 20 (2): e66859p, abril/jun. 2025

ordem alfabética dos autores nas referências bibliográficas, além de grafia de palavras estrangeiras. APROVADO COM RESTRIÇÕES

Antonio Celso Ribeiro - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes da UFES, Vitória, Espírito Santo, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-7368-0241>; antoniocelsoribeiro@gmail.com

Parecer emitido em 13 de julho de 2024.

Parecer III

Após a devida revisão e acato das sugestões colocadas por este parecerista e pelo seu colega, considero o artigo apto para a publicação. Entretanto, apenas recomendo checar o link para o segundo vídeo (da performance de trecho da ópera 'dos três vinténs') no canal do YouTube. O link me parece quebrado ou corrompido.

Antonio Celso Ribeiro - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes da UFES, Vitória, Espírito Santo, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-7368-0241>; antoniocelsoribeiro@gmail.com

Parecer emitido em 29 de agosto de 2024.

Parecer IV

Considero que a versão corrigida do texto, incorporando as sugestões do parecer, estão adequadas. Recomendo, portanto, a publicação do texto.

Maura Lucia Fernandes Penna - Universidade Federal da Paraíba, Centro de Comunicação Turismo e Artes, João Pessoa, Paraíba, Brasil; <https://orcid.org/0000-0001-7331-2812>; maurapenna@gmail.com

Parecer emitido em 08 de setembro de 2024.

Editores responsáveis

Adriana Pucci Penteado de Faria e Silva

Beth Brait

Bruna Lopes

Maria Helena Cruz Pistori

Paulo Rogério Stella

Regina Godinho de Alcântara