

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM MÚSICA**

FELIPE MENDES DE VASCONCELOS

DIMENSÃO DIALÓGICA NA CRIAÇÃO MUSICAL

**BELO HORIZONTE
ABRIL/2019**

FELIPE MENDES DE VASCONCELOS

DIMENSÃO DIALÓGICA NA CRIAÇÃO MUSICAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção de título de Doutor em Música.

Linha de Pesquisa: Processos Analíticos e Criativos

Orientador: Professor Doutor Oiliam José Lanna.

BELO HORIZONTE

Abril de 2019

V331d

Vasconcelos, Felipe Mendes de

Dimensão dialógica na criação musical [manuscrito] / Felipe Mendes de Vasconcelos. – 2019.
160 f., enc.; il.

Orientador: Oíliam José Lanna.

Linha de pesquisa: Processos analíticos e criativos.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

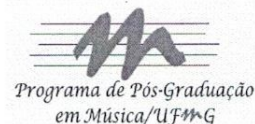
Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Composição (Música). 3. Polifonia. 4. Música - Linguagem. I. Lanna, Oíliam José.
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 781.24



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música



Tese defendida pelo aluno FELIPE MENDES DE VASCONCELOS, em 10 de maio de 2019, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Oiliam José Lanna
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Antonio Celso Ribeiro
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Guilherme Silveira do Nascimento
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Sérgio Antônio Canedo
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Sérgio Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Cecília Nazaré de Lima
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

A Deus, interlocutor onipresente.

À Adryelle, namorada no início deste trabalho, hoje esposa, pelo constante apoio e compreensão.

Ao prof. dr. Oiliam Lanna, pelas orientações e amizade. Pelas discussões e correções cuidadosas. Por deixar esse percurso mais leve.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG. Ao Alan Antunes e à Geralda Martins, sempre muito atenciosos e solícitos. Às coordenadoras prof. dra. Ana Cláudia Assis e prof. dra. Luciana Monteiro.

Aos professores dr. Eduardo Campolina, dr. Rogério Vasconcelos, dr. João Pedro de Oliveira que me são importantes desde a graduação e voltamos a nos encontrar em disciplinas no doutorado.

À banca da qualificação: prof. dr. Guilherme Nascimento, prof. dr. Sérgio Freire e prof. dr. Sérgio Canedo, pelos apontamentos pertinentes e enriquecedores para este trabalho. Por aceitarem a compor a banca da defesa final desta tese.

Ao prof. dr. Antônio Celso, ao prof. dr. Ernesto Hartmann e à prof. dra. Cecília Nazaré que, prontamente, aceitaram integrar a banca da defesa desta tese.

À CAPES, pela bolsa de estudos que permitiu uma preocupação a menos nessa trajetória.

Aos meus pais, Antônio e Mariluci e aos irmãos Débora e Samuel, pela preocupação e incentivo.

Aos sogros Ariel e Luisanira que, apesar de distantes, estavam juntos nesse processo.

Aos cunhados, aos avós, às tias e tios, aos amigos, ao amigo Rafael de Souza, aos alunos.

RESUMO

Nesta tese, buscamos refletir sobre criação musical à luz do dialogismo bakhtiniano. Procuramos discutir o conceito de *enunciado musical* como unidade de comunicação. De acordo com as propostas de Bakhtin, defendemos que enunciados, em Música, encontram-se em relação dialógica. Apoiamo-nos nas falas de compositores para verificar que a criação musical está envolta em uma rede que os une. Apropriando-nos dos três conceitos de dialogismo – *constitutivo*, *mostrado* e *entre sujeitos* –, examinamos como uma peça musical pode ser enfocada sob essas perspectivas. Retrabalhamos a ideia de *polifonia discursivo-musical*, levando em conta a especificidade com que Bakhtin aborda o termo polifonia em sua análise do Romance. Por fim, apontamos, em obras de nossa autoria, aspectos da dimensão dialógica na atividade composicional.

Palavras-chave: Enunciado musical; Dialogismo musical; Polifonia; Composição.

ABSTRACT

In this thesis, we seek to reflect on musical creation in light of the Bakhtinian dialogism. We attempt to discuss the concept of musical utterance as a unit of communication. According to Bakhtin's proposals, we argue that utterances, in Music, are in a dialogical relationship. We rely on the composers' sayings to verify that musical creation is wrapped in a network that unites them. Taking into account the three concepts of dialogism - *constitutive*, *disclosed* and *among subjects* -, we examine how a musical piece can be approached from these perspectives. We reworked the idea of *discursive-musical polyphony*, taking into account the specificity with which Bakhtin approaches the term polyphony in his analysis of Romance. Finally, we point out, in works of our authorship, aspects of the dialogical dimension in compositional activity.

Keywords: Musical utterances; Musical dialogism; Polyphony; Composition.

O espírito da música, o coro possível: eis no que reside a autoridade da posição exotópica que o autor interior ocupa em relação à minha vida interior. Encontro-me na emoção de uma voz alheia, encarno-me na voz alheia que me canta, encontro nela uma abordagem válida para minha própria emoção interior; através do canto de uma alma amorosa canto a mim mesmo. Essa voz alheia, que me chega de fora e organiza minha vida interior, é a do coro possível; é uma voz harmonizada com esse coro e que percebe, no exterior de si mesma, a possível sustentação do coro (no silêncio e no vazio absolutos, essa voz não poderia ter tanta ressonância; a violação individual e totalmente solitária do silêncio absoluto tem algo de assustador e de ímpio, e degenera num grito que dá medo a si mesmo e se irrita consigo mesmo em sua atualidade bruta e enervante; a violação solitária e totalmente arbitrária do silêncio implica uma responsabilidade infinita ou um cinismo que nada funda. A voz pode cantar somente numa atmosfera cálida, na atmosfera de uma possível sustentação do coro, na não-solidão sonora) O devaneio sobre si mesmo pode ocorrer no lirismo, mas só se torna produtivamente criador com a condição de saber dominar a música da alteridade.

(Bakhtin em *Estética da Criação Verbal*, traduzido do francês por Maria E.G.G. Pereira, 1997, p. 185).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Quadro de algumas “vozes/consciências” presentes (polifonia discursiva) em um trecho de Os Irmãos Karamázov.....	34
Figura 2: Partitura de Tombeau de Socrate, apresentada por Nattiez (2005).....	48
Figura 3: Trecho (transposto um semitom acima) do quarteto em Mi bemol, K.428 Mozart: Adaptado de COOKE, 1989, p. 188.....	60
Figura 4: Exemplo de um toque militar. Extraído do Manual de toques do Exército Brasileiro (1998).....	63
Figura 5: Trecho da Abertura de Guilherme Tell (Allegro Vivace).....	63
Figura 6: elaboração do Shemá em O Sobrevivente de Varsóvia, de Schoenberg.....	64
Figura 7: uma das melodias usuais para o Shemá.....	64
Figura 8: Representação de um canto indígena Ajpemõ.....	64
Figura 9: Trecho de Rituel, de Boulez.....	64
Figura 10: Norina termina de ler seu livro em Quel guardo il cavaliere.....	70
Figura 11: Tratamento diferenciado da voz para demarcar discursos em Wozzeck.....	70
Figura 12: Trecho da Sinfonia 15, de Shostakovich. Parte do trompete em Si bemol.....	73
Figura 13: Beethoven e Wagner em Musique pour le soupe du roi Ubu, de Zimmermann.....	76
Figura 14: Comparação dos temas de Brahms (acima) e Mahler (abaixo).....	86
Figura 15: Encadeamento dos conjuntos do Op.11, número 2.....	121
Figura 16: Trecho de Les Tombeaux Vides (compassos [52-62]). Uso dos mesmos conjuntos do op.11, nº 2, de Schoenberg.....	122
Figura 17: Início do op. 11, nº 2, de Schoenberg. Uso dos conjuntos melodicamente.....	122
Figura 18: Trecho da Paixão Segundo Mateus, de Bach, referente à narrativa de Mateus 27:50-53.....	123
Figura 19: Exemplo de tremulo nas cordas graves (compasso 151 de Les Tombeaux Vides).....	124
Figura 20: Arpejos sobre as cordas em Les Tombeaux Vides.....	124
Figura 21: trecho de cordas em Rituais do Tempo, de Lanna.....	125
Figura 22: Trecho de Rituais do Tempo, de Lanna. Piano quasi sino.....	126
Figura 23: Redução do início de Arcana.....	127
Figura 24: “Tema” de Quando o Sol se Detém (compassos [12] ao [15]).....	127
Figura 25: Elaboração do tema inicial de Arcana em Quando o Sol se Detém. Compassos 1 e 2.....	127
Figura 26: Melodia do início da Métaboles (Dutilleux).....	128
Figura 27: Melodia de Dutilleux retrabalhada e re-hamonizada em Quando o Sol se Detém.....	128
Figura 28: Excerto: coral de cordas em Métaboles.....	129
Figura 29: Trecho das cordas de Quando o Sol se Detém. Compassos [10-19].....	129
Figura 30: “Descida” escalar cromática na Sagração, de Stravinsky.....	130
Figura 31: Redução da melodia orquestrada com ressonâncias a cada nota. Compasso [22] de Quando o Sol se Detém.....	130
Figura 32: Início de Arcana. Orquestração com sustentação das alturas à medida em que aparecem (compasso [3]).....	131

Figura 33: Exemplo de divisi dos violoncelos em Timbres, Espace, Mouvement.....	132
Figura 34: Passagem da Sagração de Stravinsky. Alternância de métricas sobre uma figura rítmica regular.	133
Figura 35: : Passagem de Métaboles: Alternância de métricas, através da alturas, sobre uma figura rítmica regular.....	133
Figura 36: Passagem de Quando o Sol se Detém. Alternância de métricas, através da alturas, sobre uma figura rítmica regular.....	133
Figura 37: Trecho de Arcana. Alternância de métricas, através da alturas, sobre uma figura rítmica regular.	134
Figura 38: Início de O Sobrevivente de Varsóvia, de Schoenberg.....	134
Figura 39: Extrato das cordas em Métaboles. Movimentos ascendentes e descendentes seguidos de trinado.	135
Figura 40: Extrato das cordas em Métaboles. Cadência final.....	135
Figura 41: Vozes presentes no Cântico das Crianças Corrompidas.....	138
Figura 42: diálogo com a melodia de Density 21.5, de Varèse.....	142
Figura 43: trecho de Density 21.5.....	142
Figura 44: trecho de Sermões em Palimpsestos. Citação, internamente dialogizada, da Segunda Cantata, de Webern.....	143
Figura 45: Hexacorde sobre o nome de Debussy.....	143
Figura 46: Tetracorde sobre o nome de Bach.....	144
Figura 47: Sequência melódia sobre o nome de Haydn. Em Hommage a Haydn, de Debussy.....	144
Figura 48: Hexacorde sobre o nome de Sacher.....	144
Figura 49: B-A-C-H em Cada Ano Sem Debussy. Compasso [128].....	144
Figura 50: H-A-Y-N-D em Cada ano sem Debussy. Compasso [132].....	145
Figura 51: S-A-C-H-E-R em Cada ano sem Debussy. Compassos [124-125].....	145
Figura 52: Exemplo do hexacorde D-E-B-U-S-Sy em Cada ano sem Debussy.....	145
Figura 53: Início de La cathédrale engloutie, Debussy.....	145
Figura 54: Diálogo entre Cada ano sem Debussy (compasso [30]) e Nuages, de Debussy.....	146
Figura 55: Diálogo entre Cada ano sem Debussy e Fêtes, de Debussy.....	146
Figura 56: Diálogo entre Cada ano sem Debussy e La Mer, de Debussy.....	146
Figura 57: Diálogo entre Cada ano sem Debussy e Pelléas et Mélisande, de Debussy.....	147
Figura 58: Diálogo em Cada ano sem Debussy com Danse de la fureur, pour les sept trompettes, do Quatour pour la fin du temps, de Messiaen.....	147
Figura 59: Figura inicial de Density 21.5 e figura inicial de Syrinx.....	147
Figura 60: Complementaridade entre Density 21.5 e Syrinx em Cada ano sem Debussy.....	148
Figura 61: trecho de Cada ano sem Debussy e início da Sonata para flauta, viola e harpa.....	148
Figura 62: combinação de melodias alheias em Cada ano sem Debussy.....	148
Figura 63: Motivo inicial do Prelúdio de Tristão e Isolda, ou sua apropriação na Golliwogg's Cakewalk, de Debussy, em Cada Ano sem Debussy.....	149

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. DIALOGISMO E BAKHTIN.....	14
2. 1. APRESENTAÇÃO.....	14
2. 2. ENUNCIADO.....	18
2. 3. DIALOGISMO.....	29
2. 3. 1. DIALOGISMO CONSTITUTIVO.....	30
2. 3. 2. DIALOGISMO MOSTRADO.....	31
2. 3. 3. DIALOGISMO ENTRE INTERLOCUTORES.....	35
3. INVESTIGAÇÃO E CRIAÇÃO MUSICAL À LUZ DO DIALOGISMO BAKHTINIANO.....	37
3.1. ENUNCIADO MUSICAL.....	41
3.2. DIALOGISMO MUSICAL.....	54
3.2.1. DIALOGISMO CONSTITUTIVO DA LINGUAGEM MUSICAL.....	59
3.2.3. DIALOGISMO MOSTRADO EM MÚSICA.....	67
3.3. POLIFONIA DISCURSIVO-MUSICAL.....	78
3.4. A COMPOSIÇÃO DO SUJEITO COMPOSITOR.....	107
4. DIMENSÃO DIALÓGICA NA CRIAÇÃO MUSICAL.....	119
4.1. LES TOMBEAUX VIDES.....	121
4.2. “QUANDO O SOL SE DETÉM PARA OUVIR AS CANÇÕES DE GUERRA”.....	126
4.3. CÂNTICO DAS CRIANÇAS CORROMPIDAS.....	135
4.4. SERMÕES EM PALIMPSESTOS.....	139
4.5. CADA ANO SEM DEBUSSY: DEZ VERSOS SOBRE SEU NOME.....	143
5. REFLEXÕES FINAIS.....	150
6. REFERÊNCIAS.....	155

* As traduções, quando necessárias, foram feitas por nós e acompanham o texto original em nota de rodapé.

** As partituras de nossa autoria podem ser solicitadas através do e-mail: felipemendes21@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como eixo principal a reflexão sobre a dimensão dialógica na criação musical. *Dialogismo* foi o principal conceito desenvolvido por Mikhail Bakhtin. É através das ideias desse pensador, filósofo e estudioso da linguagem que firmamos nossas próprias concepções no universo da música. Bakhtin encabeçou um grupo de estudos e discussões que tinha por objetivo o estudo das ciências humanas (incluindo as artes) que ficou conhecido como o Círculo de Bakhtin. As ideias de Bakhtin e seu Círculo têm, hoje, bastante repercussão nas diversas áreas do conhecimento, embora suas principais incidências sejam no campo da linguagem verbal.

Bakhtin dedica-se a esclarecer o conceito de enunciado, e, ao mesmo tempo, como esses enunciados estão necessariamente em relação uns com os outros. É esta propriedade relacional que Bakhtin denominou dialogismo. Como Bakhtin localiza o enunciado no âmbito da “atitude humana”¹, sua perspectiva sobre as relações dialógicas se estende aos contatos interpessoais.

A concepção deste trabalho partiu da constatação de que grande parte dos compositores, ao falarem de si e/ou suas obras, raramente optam por falar em teorias composicionais ou sobre as decisões técnicas. Estão muito amiúde falando sobre seus diálogos, seja com outras artes e seus criadores, com as culturas, com a História, com Deus, e, principalmente, com outros compositores e outras obras musicais.

Nesta tese, do mesmo modo como argumentou Korsyn (2001, p. 63), a meta principal não é reforçar o uso de alguma terminologia específica de Bakhtin, ou de qualquer outra terminologia, mas sugerir que “Bakhtin pensou, mais profundamente do que a maioria, sobre a interação de vozes dentro de um enunciado”, e sua reflexão sobre os tipos de discursos nos permite formular novas questões sobre música.

Bakhtin trabalha a voz do outro dentro de sua obra de uma maneira muito particular:

Fascinado pela alteridade, impressiona, na empreitada dialógica de Bakhtin, a maneira de lidar com os sistemas teóricos alheios, a capacidade de escutar amorosamente a voz do outro – como fez Dostoiévski ao dar voz aos seus personagens – interagindo com um amplo espectro de pensadores, sem se sentir compelido a adotar seus sistemas teóricos, na imposição monológica de uma única voz, mas também sem inibir o seu próprio pensamento de fluir livremente a partir de uma ideia tomada de outrem. Sua compreensão da palavra do outro não é unívoca, mas responsiva, envolvendo sempre a dimensão de pluralidade e a consciência de *inconclusão* (FERREIRA, 2012, p. 14).

Conscientes de que não possuímos a palavra final sobre os assuntos dissertados, tampouco a primeira palavra sobre qualquer um deles, adotamos a postura (como Bakhtin) de, em primeiro plano, deixar que os outros falem e que nossa voz surja como parte desse diálogo.

1 (cf. BAKHTIN, 2011, p. 319).

O nome de Bakhtin tem aparecido em diversos trabalhos sobre música, sobretudo nessas duas últimas décadas. Bakhtin recebe relevância como teórico precursor da tendência pós-estruturalista de se observar a linguagem como fenômeno interacional, seja na sua construção ou na sua percepção. Sendo assim, verifica-se uma quantidade considerável de trabalhos que lidam com a mesma problemática que Bakhtin, que se apoiam em algumas de suas proposições, mesmo quando seu nome não é mencionado.

Como Bakhtin investiu a maior parte de seus esforços na linguagem verbal – onde de fato cunhou suas teorias, embora, em alguns casos, ele mencione a possibilidade de se ir além dessa fronteira – dedicamos uma parte deste trabalho para entender alguns termos e propostas dentro desse domínio. Assim, o capítulo 2, *Dialogismo e Bakhtin*, discorre sobre as ideias do autor russo em seu campo original, a linguagem verbal. Esse capítulo, primeiramente, expõe algumas maneiras de como a obra de Bakhtin tem sido recebida e utilizada. Em seguida elucida a noção de *enunciado* para Bakhtin, apresentando suas peculiaridades como *unidade da comunicação* e diferenciando-o das *unidades da língua* como sistema (frases, orações, palavras). Na sequência, abordamos como a ideia de enunciado foi incorporada em outras linhas de pesquisa da linguística como “as” teorias do texto e “as” análises do discurso e apontamos para uma relação estreita entre enunciado, texto e discurso sob a ótica bakhtiniana. A outra parte desse segundo capítulo é dedicada ao *dialogismo* propriamente dito. Aderindo à divisão que Fiorin (2016) propõe às concepções do dialogismo em Bakhtin, nessa seção discorremos sobre três conceitos: dialogismo constitutivo, dialogismo mostrado e dialogismo entre sujeitos. Dentro das referências ao dialogismo mostrado é apresentado o conceito bakhtiniano de *polifonia* para linguagem verbal. Bakhtin retrabalha esse termo dentro da análise do romance, tendo como foco principal a escrita de Dostoiévski.

No capítulo 3, com base na teoria bakhtiniana e nas investigações musicais que se apoiam em Bakhtin, discute-se a plausibilidade de se propor um entendimento de *enunciado musical* com características semelhantes ao enunciado verbal. Nessa mesma direção, por exemplo, Schroeder & Schroeder (2011, p. 107) colocam:

Numa analogia com o enunciado linguístico, trabalhamos com a ideia de enunciado musical, acontecimento no qual os sentidos e os valores são sempre contextuais e levam em conta não apenas a materialidade sonora em si, mas também o contexto situacional. Dessa forma, uma mesma realização musical pode ter significados diferentes em situações distintas.

Essas aproximações alicerçam o desenvolvimento do capítulo. Apoiando-nos nas linhas de atuação da Análise do Discurso colocamos algumas propostas de Nattiez (2005) diante do entendimento de enunciado musical proposto. Em seguida, discutimos o *dialogismo musical* e suas subdivisões possíveis na área da música: o *dialogismo constitutivo da linguagem musical* e o

dialogismo mostrado em música. Dentro do dialogismo constitutivo acrescentamos a noção de *gêneros do discurso musical*. O estudo dos gêneros foi um dos principais alvos de Bakhtin. Esses estudos acerca dos gêneros podem ter desdobramentos para o campo da música. Dentro do dialogismo mostrado em música, ressaltamos musicólogos que investigaram a mesma temática, conferindo-lhe outras terminologias. Damos, também, relevância ao estudo da polifonia reappropriado da linguagem à música, ou seja, um conceito de *polifonia discursivo-musical* que compreende a pluralidade de vozes equipolentes no discurso musical. Dentro do dialogismo entre sujeitos, apresentamos como os compositores estão relacionados uns aos outros, por isso, denominamos essa seção de *A composição do sujeito compositor*. A identidade de um compositor é decorrência de diálogos e embates com outras personalidades. Mesmo compositores de ideias opostas, em um primeiro momento, podem contribuir em conjunto para formar uma nova identidade ou vertente composicional.

Por fim, no quarto capítulo, investigamos no repertório próprio as relações dialógicas explícitas e latentes em obras compostas no período do doutorado. O compositor tem uma visão privilegiada sobre seu trabalho, que nem sempre é a melhor ou mais correta opinião sobre sua obra, mas, ele ocupa uma posição única ao olhar e falar de sua produção. Ressaltamos, aqui, que uma obra individual é melhor analisada a partir da relação com o outro, ou da visão que “eu” tenho do outro.

2. DIALOGISMO E BAKHTIN

2. 1. APRESENTAÇÃO

De todos os conceitos investigados por Bakhtin o *dialogismo* é aquele que recebe maior destaque por ser o pilar fundamentador de outros conceitos-chave (enunciado, polifonia, gêneros do discurso, estilo, ideologia...)², um “princípio unificador” de acordo com Fiorin (2007;2016). Embora caracterizado como agregador dentro da obra de Bakhtin, o dialogismo – devido a numerosas interpretações provenientes de leituras, releituras, traduções da obra bakhtiniana (muitas vezes esta assim o permite) – se expõe a um entendimento terminológico diversificado:

o termo é “carregado de uma pluralidade de sentidos muitas vezes embaraçantes”, não somente – conforme afirma Todorov (1981, p. 95) – nos escritos do Círculo de Bakhtin, mas, igualmente devido às diferentes maneiras como ele foi compreendido e retrabalhado por outros pesquisadores (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU 2014, p. 160)

Os estudos acerca do dialogismo ganharam maior projeção nos domínios dos estudos da linguagem verbal, onde, de fato, Bakhtin investiu a maior parte dos seus escritos. É ainda nesse domínio que se veem ramificações que se desdobram em novas teorias e estudos, que, de alguma forma, participam da seiva do dialogismo bakhtiniano (entre elas “teorias do texto” e “análises do discurso”). Bakhtin se caracteriza também por seu modo de pensar aberto, capaz de estender suas proposições pelas várias áreas de estudos da atuação humana. Isso favoreceu pesquisas em outros campos (com relações maiores ou menores com a linguagem verbal) que se ligam à fonte do pensamento dialógico de Bakhtin: pedagogia, tecnologia da informação, música, estudos midiáticos, semiótica etc. O pensamento inclusivista e aberto de Bakhtin é um dos fatores que permite essas aproximações, pois ele não trabalha somente com uma abordagem linguística, mas se dedica, principalmente, às relações humanas (das quais a linguagem verbal é apenas uma das possibilidades).

Um ponto importante diante da postura abrangente de Bakhtin se vê também no fato de que, a partir do ano de 1919, ele lidera um grupo de estudos multidisciplinar – formado por filósofos, poetas, cientistas, críticos de arte e literatura, escritores e músicos –, o Círculo de Bakhtin, que discutia questões relevantes para as ciências sociais, “norteadas pela concepção de que a linguagem não deveria ser somente um objeto de estudo da ciência linguística, mas deveria ser vista como uma realidade definidora da própria condição humana”³. Bakhtin e o seu Círculo acumulam escritos que abarcam linguística, psicanálise, teologia, arte, ciências sociais, poética histórica, axiologia, filosofia, música... É por essas e outras razões que Bakhtin via a si mesmo lidando menos

2 Estes conceitos são apresentados por Beth Brait (org.) em: *Bakhtin: Conceitos-chave* (2013) e *Bakhtin: Outros Conceitos-chave*.

3 (PIRES, 2002, p. 36).

com uma teoria da literatura (a que o nome do pensador russo foi estreitamente ligado) e mais com uma “antropologia filosófica”⁴ tendo como carro-chefe a linguagem.

Não vamos nos deter em relatos históricos e realizações na vida de Bakhtin (1885-1975) pois, como dito, alguém que transitou por tantas áreas do conhecimento e gerou inúmeros desdobramentos teóricos (em diversos meios) a partir das suas proposições, carece de um espaço mais amplo e adequado para um relato biográfico⁵. Além disso, não se pretende aqui uma definição que vá criar um único enquadre da personalidade desse autor: “uma descrição de um homem que atribuía a maior importância ao ‘não finalizado’ e ao ‘vir-a-ser’ não pode aspirar a um caráter conclusivo”⁶. “Bakhtin se apresentava ao mundo como um indivíduo esquivo, contraditório e enigmático”⁷.

Bakhtin se dedicou ao desenvolvimento paulatino de uma filosofia da linguagem, evidenciando a linguagem como um “fenômeno enraizado nas particularidades históricas de enunciações específicas”⁸. Bakhtin passou um longo tempo longe do foco mundial; a situação político-social da União Soviética o privava de uma projeção maior no meio dos estudos da linguagem (apesar de gozar de um prestígio local). As sanções impostas por seu país também podem ter influenciado na sua produção. O regime stalinista não permitia que algumas obras fossem comentadas ou elogiadas, fato que pode ter deixado alguns autores fora das críticas de Bakhtin. Após um período longe do foco de leitores e pesquisadores, dentro e fora da academia, a redescoberta de Bakhtin e da sua obra dá-se por volta da década de 1960, quando o Ocidente passa a olhar com mais interesse para suas ideias.

Entre aqueles que se interessam pelo estudo da obra de Bakhtin, é comum salientarem uma dificuldade na leitura desse autor (BARROS, 2007; FARACO, 2009; FIORIN, 2016). Não se trata apenas das complicações inerentes à pesquisa, interpretações textuais e conclusões, mas por fatores de diversas ordens. Primeiro, existe uma dúvida quanto à autoria de determinadas obras. Há quem defenda que Bakhtin seja o autor ou, pelo menos, tenha participação na autoria de alguns livros originalmente publicados sob nomes de outros autores. O segundo ponto sobre essa dificuldade de leitura recai sobre o fato de uma parte da obra ser inacabada. Em terceiro lugar, podemos ressaltar que Bakhtin parece construir seus conceitos à medida que os escreve, muitas vezes não há definições precisas, e, se há, ele mesmo trata de distorcê-las ou imprecisá-las, até reafirmá-las ou aprimorá-las em seguida ou anos mais tarde. Isso leva a um outro complicador: as

4 (CLARK & HOLQUIST, 2008, p. 31).

5 Sugerimos para uma biografia de Bakhtin: *Mikhail Bakhtin* de Katerina Clark & Michael Holquist (2008); Também, há notas biográficas em *Introdução ao Pensamento de Bakhtin*, de Fiorin (2016), e no *Mikhail Bakhtin: Criação de uma Prosaística*, de Morson & Emerson (2008).

6 (CLARK & HOLQUIST, 2008, p. 30).

7 (idem).

8 (ibidem, p. 219).

proposições amplas e não definitivas (às vezes inconclusas) de Bakhtin possibilitam diversas interpretações.

Em nossa opinião, essas dificuldades apresentam um risco de abrir portas para cada um “usar o Bakhtin que lhe convém”, como de fato ocorreu e ocorre ainda hoje. O tipo de escrita de Bakhtin se caracteriza pela não-linearidade e um excesso do uso de parênteses, por isso ele “parece dialogar consigo mesmo”⁹, ele comenta suas próprias colocações, apresenta assuntos e os retoma páginas adiante. O pensamento dialógico de Bakhtin também permite que textos de outrem articulem-se à sua escrita, uma vez que ele dá voz ao outro e sua própria voz se estabelece a partir da alteridade.

Essa complexidade e abrangência geram naturalmente duas posturas opostas apontadas por Fiorin (2016, pp. 7-8), dois erros que não pretendemos cometer neste texto:

De um lado, existem aqueles que fazem uma recepção religiosa da obra bakhtiniana. Ela apresenta “a” verdade e cabe a nós apenas comentá-la. Os que a concebem desta maneira tornam-se guardiões temíveis do “texto sagrado”. Para eles, ninguém compreendeu direito os conceitos bakhtinianos nem percebeu sua complexidade. De outro existe uma simplificação muito grande das noções bakhtinianas, que chegam mesmo à sua vulgarização grosseira.

O primeiro problema daqueles que se enveredam pela obra bakhtiniana é a “canonização” dos seus textos, dos quais não se pode remover ou acrescentar um “til”¹⁰. Como falamos acima, existe uma parcela dos escritos que é inacabada, além do próprio Bakhtin se apresentar como um pensador aberto, sem ideias conclusivas sobre suas próprias propostas. Não que ele não faça conclusões – obviamente o faz –, mas suas opiniões são muito bem localizadas em contextos específicos. Todavia, suas assertividades não são motivos para estancar o desenvolvimento das suas teorias. Ao contrário do que muitos “guardiões” dos textos de Bakhtin poderiam pensar, é possível trabalhar esses conceitos conciliados com outros autores sem macular os conceitos e ideias originais.

O segundo problema seria olhar de um modo superficial e generalizador para as ideias de Bakhtin. Embora possamos encontrar o dialogismo em praticamente tudo que envolve linguagens, isso não é razão para nos determos em interpretações elementares. Como coloca Fiorin (2016, p. 8) “nada mais antibakhtiniano do que a compreensão passiva ou a aplicação mecânica de uma teoria”

O problema da aplicação mecânica de teorias foi um dos alvos das críticas de Bakhtin que podem ser percebidas em seu combate ao pensamento, sobretudo, dos formalistas russos. Enquanto a corrente dos formalistas afunilava os estudos das estruturas da língua como sistema

⁹ (BARROS, 2007, p. 21).

¹⁰ Cf. Mateus 5:18 (Bíblia Sagrada).

(frases, palavras), chegando ao nível atômico dos fonemas, Bakhtin despende forças na direção oposta e preza por compreender como tais estruturas têm suas repercussões na comunicação real, no mundo real. Bakhtin priorizou a propriedade comunicativa da linguagem em detrimento de uma análise puramente estruturalista que mais se preocupa com uma construção gramatical e estrutural do que com sua existência (funcional, expressiva) concreta no mundo. Uma investigação do enunciado real deveria levar em conta as procedências: Quem disse? Por que disse? Como disse? Quando? Onde? Para quem? (etc.). Bakhtin considera importantes os estudos da língua, mas seu ponto de vista está além de estruturas gramaticais e sintáticas. Ele procura entender o funcionamento da linguagem como ato comunicativo e observar sua manifestação em situações concretas da comunicação, estendendo suas concepções até o máximo denominador que são as relações sociais dos homens.

A partir dessa perspectiva, Bakhtin passa a construir uma teoria da enunciação. Ele entende que essa manifestação concreta da palavra (em situações comunicativas reais) se dá em forma de enunciados. Ele se dedicou à análise desses enunciados presentes nos diálogos da vida. A própria palavra “diálogo” tem, dentro dos estudos bakhtinianos, seu conceito amplificado: não é mais um simples ato face a face de troca de palavras, tampouco um ato de concordância entre partes, mas um longo pano cuja trama se dá através de enunciados, ou seja, é “toda a comunicação humana, de qualquer tipo que seja”¹¹. Enquanto em determinadas esferas o “diálogo” se apresenta como um sinônimo de consenso e de comunhão de ideias, para Bakhtin trata-se do embate entre enunciados (verbais ou não verbais, orais ou não), estejam eles em acordo ou conflito. Assim, “um ‘verdadeiro’ diálogo não pode existir senão em um movimento dialético que sempre implica identidade e diferença”¹².

Ao considerar a linguagem em situações reais, ou seja, o ser humano e sua necessidade de comunicar-se (... uma vez que “o ser mesmo do homem é uma comunicação profunda. Ser significa comunicar-se”¹³), pode-se conceber o dialogismo em todas as esferas das atividades humanas. O dialogismo refere-se às relações que qualquer enunciado necessariamente mantém com outros enunciados, desde os “já ditos” (passados) até aqueles que ainda serão proferidos (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU 2014, p. 160). Visto que é impossível esquivar-se do contato com os enunciados de outrem, “a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso” (BAKHTIN, 2014, p. 88). “No universo bakhtiniano nenhuma voz, jamais, fala sozinha” (TEZZA, 2007, p. 239). Como propriedade inseparável da linguagem, o dialogismo, em

11 (cf. VOLOCHÍNOV, 2017).

12 (cf. CHARAUDEAU & MAINGUENEAU 2014, p. 164).

13 (BARROS, 2007, p. 25).

conjunto com a necessidade vital do homem de comunicar-se, passa a ser um elemento da própria constituição do homem.

Parece-nos pertinente, neste momento, observar mais de perto as características do enunciado e dos termos que tradicionalmente dividem, nas ciências da linguagem, o campo da designação das produções verbais – “texto” e “discurso”¹⁴. Embora estudiosos posteriores a Bakhtin tenham investido em colocar limites claros para a tríade enunciado/discurso/texto, nos escritos bakhtinianos as fronteiras não são tão delineadas. Esses três termos se confundem dentro da leitura de sua obra, por vezes ele considera o enunciado como a produção de discurso¹⁵, mas também coloca que não se pode analisar a linguagem sem fazer do par enunciado/discurso um texto (o objeto da investigação das ciências humanas).

2. 2. ENUNCIADO

É através do enunciado que a língua (sistema) entra em contato com a realidade comunicativa e se transmuta em linguagem: “o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos)”¹⁶. É desta forma que Bakhtin separa as unidades da comunicação (enunciados) das unidades da língua (frases, orações). Nós mesmos nos empenharemos, neste capítulo, em evidenciar as diferenças latentes entre orações/frases e enunciados, à luz do pensamento bakhtiniano.

A distinção entre enunciado e oração está além da separação que (em determinadas esferas) se faz do ponto de vista sintático, ou seja, que a oração se organiza em torno de um verbo enquanto o enunciado pode prescindir dele: “Que mulher!” e “Leandro está doente.”, nessa ótica [a sintática], são dois enunciados, mas somente o segundo constitui uma *oração*¹⁷ (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2014, p. 196). Nessa ótica, o “enunciado” é utilizado para designar qualquer utilização verbal. Mas, para Bakhtin (2011, p. 334) o enunciado é um todo historicamente único, individual e singular, irreprodutível. Uma frase pode se repetir, mas, quando se torna enunciado, ela está atrelada aos interlocutores, ao momento e ao lugar, se torna única. Mesmo que se repita uma oração já dita, ela toma um sentido diferente: “No âmbito de um enunciado a oração pode se repetir (a repetição, a citação de si mesma, o involuntário), mas a cada vez ela é sempre uma nova parte do

14 *Palavra* também é um termo com utilização recorrente para designar proferições verbais (orais e escritas) de dimensões variadas: “Tive uma palavra com fulano”, “Bíblia, a palavra de Deus”. Esse termo é também explorado por Bakhtin. Além de “palavra” outros termos se enquadram como proferições verbais.

15 (cf. BAKHTIN, 2011, p. 332).

16 (BAKHTIN, 2011, p. 261).

17 *Dicionário de Análise do Discurso* (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2014) aqui referido, contém o termo *frase* e não *oração*. Contudo, nas gramáticas da língua portuguesa, é a oração que exige um verbo, necessariamente. Outros teóricos, como traz em nota Botcharov na edição russa de *Os Gêneros do Discurso* (traduzida por Paulo Bezerra para o português), colocam que a frase carece de entonação e não a estrutura gramatical própria como a oração. Talvez por essa razão Bakhtin prefira o termo “oração” para referir-se às estruturas gramaticais neutras.

enunciado, pois mudou de lugar e de função na plenitude do enunciado”¹⁸. O enunciado jamais pode repetir-se: “é sempre um novo enunciado (ainda que seja uma citação)”¹⁹.

Como unidade de comunicação, o enunciado abarca uma série de outros enunciados. Destituído desses contatos, ele perde sua propriedade comunicativa, se torna um objeto autotélico – com um fim em si próprio –, se reduz a uma unidade da língua (uma frase, uma palavra, um grupo de palavras), passível de um estudo gramatical, mas indiferente a uma atuação concreta no mundo (real e comunicativo).

O locutor cria seu enunciado consciente de que outros enunciados o circunvizinham (mesmo que não reflita sobre eles), mas, ao mesmo tempo, outra infinidade de enunciados, desconhecidos desse autor, se aglomeram em seu discurso. Dentre esses enunciados não-previstos estão aqueles trazidos pelo ouvinte imediato, ou por uma interlocução ampla que surgirá em diálogos futuros. São esses enunciados avizinados que comporão o sentido e efetivarão a comunicação: ora a desejada, às vezes uma não imaginada. O enunciado está sempre apontando para além dele mesmo.

Dentro das diferentes esferas da atuação humana existem formas de se construir enunciados de modo preciso e específico. Nós falamos através dos gêneros do discurso, inserimo-nos em uma cadeia discursiva, de acordo com cada ambiente dos diferentes domínios das atividades humanas. “Cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente*²⁰ estáveis de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*”²¹.

Bakhtin ressalta a extrema importância que o estudo da natureza do enunciado e da diversidade de formas de gêneros teve, e tem, para quase todos os campos da linguística e da filosofia. Nós concordamos com Bakhtin quando ele expõe a necessidade de uma noção precisa da “natureza do enunciado em geral e das particularidades dos diversos tipos de enunciados (primários e secundários), isto é, dos diversos gêneros do discurso”²². Bakhtin coloca que a diferença entre os gêneros primários e secundários é imensa e essencial; a natureza do enunciado, por conseguinte, “deve ser descoberta e definida por meio da análise de ambas modalidades”²³. Os gêneros primários (simples), para Bakhtin, têm relação com a atividade comunicativa imediata, como os diálogos mais comuns do cotidiano (o cumprimento ou a ordem militar, por exemplo). Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes

18 (BAKHTIN, 2016, p.79).

19 (BAKHTIN, 2011, p. 313).

20 Fiorin (2016) faz questão de ressaltar a palavra “relativamente”, opinião que compartilhamos, e em conformidade com o que Bakhtin desenvolve em seu texto.

21 (BAKHTIN, 2016, p. 12).

22 (ibidem, p. 16).

23 (ibidem, p. 15).

gêneros publicitários, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado.

Para Bakhtin, a grande heterogeneidade dos enunciados (desde o diálogo oral cotidiano ao romance em muitos volumes, da ordem militar padronizada e até autoritária por sua entonação à obra lírica profundamente individual) teve, ao longo da história, pouca atenção daqueles que se propunham estudar a linguagem até aquele momento²⁴. Com isso, Bakhtin opta por essa dupla divisão entre gêneros primários (simples) e secundários (complexos) da qual podem ramificar-se tipos infinitos de enunciados (de gêneros discursivos: gênero familiar, gênero jurídico, gênero científico etc.). Dessa maneira, ele evita enclausurar certos enunciados em determinados gêneros e mantém uma porta aberta para o surgimento e remodelação (readequação) de novos gêneros²⁵.

Tal é o contexto do gênero em Bakhtin que não se confunde com procedimentos, com hierarquias, com categorias formais ou com estruturas, pois nele coexistem diversificadas formas de se pensar o mundo e a história humana. Os gêneros discursivos, por mobilizarem diferentes esferas da enunciação, representam unidades abertas da cultura. São depositórios de formas particulares de ver o mundo, de consubstanciar visões de mundo de épocas históricas (MACHADO, 2007, p. 211).

Para aprimorar o entendimento de enunciado, Bakhtin (2016), em *Os Gêneros do Discurso*, fala sobre algumas peculiaridades e qualidades que “se incorporam à oração completando-a até torná-la enunciado pleno”²⁶. Mas, “todas essas qualidades e peculiaridades absolutamente novas pertencem não à própria oração, que se tornou enunciado pleno, mas precisamente ao enunciado”: *alternância entre sujeitos falantes, conclusibilidade, a relação do enunciado com o próprio falante e com os outros participantes da comunicação discursiva* são peculiaridades que comentaremos aqui.

Mesmo que, tanto enunciado (como unidade da comunicação) quanto frase (como unidade da língua), apareçam com extensões diversas, os limites do enunciado, para Bakhtin, se caracterizam pelas *alternâncias dos sujeitos falantes*²⁷. Visto assim, o enunciado está imerso em uma cadeia de outros enunciados, é bordeado por uma série de enunciados alheios. A frase, como unidade da língua, não necessita estar em contato com outras frases, e seus limites (de extensões variadas) são demarcados unicamente pela letra maiúscula inicial e por sua pontuação final.

24 O texto de Bakhtin – *Gêneros do Discurso* – foi escrito entre 1952 e 1953.

25 Com uma contribuição visível de Bakhtin, a Análise do Discurso levou para diante a tipologia dos gêneros. Uma vez que “todo enunciado está inscrito em um gênero de discurso, os dados verbais são sempre formatados por restrição de gêneros” (MAINGUENEAU, 2015, p. 108). Alguns estudiosos do discurso não se contentaram com a divisão binária de Bakhtin e seus desdobramentos de caráter inconcluso. Ciente da grande heterogeneidade dos enunciados, Maingueneau (2015, p. 109) propõe uma divisão em “gêneros autorais” (literários, filosófico, jurídico, etc.), “gêneros rotineiros” (cantilena de camelô, entrevista radiofônica, consulta médica, jornal diário, debate televisionado, etc.) e “conversacionais” (as conversas “ordinárias”), considerando que enunciados ou discursos podem situar-se nas fronteiras entre dois deles. Os maiores esforços da Análise do Discurso concentram-se sobre os “gêneros rotineiros”.

26 (op. cit., p. 33).

27 “Falante”, isto é, quem fala oralmente, escreve, ou enuncia de uma outra maneira.

A alternância dos sujeitos do discurso que emoldura o enunciado e cria para ele a massa dura dos outros enunciados a ele vinculados, é a primeira peculiaridade constitutiva do enunciado como unidade da comunicação discursiva, que o distingue da unidade da língua (BAKHTIN, 2011, p. 279).

A inclusão de outros enunciados não só como coparticipantes do enunciado individual, mas como seus delimitadores, é uma característica importante de diferenciação em relação às unidades da língua (a frase não necessita ou não possui outras frases que, necessariamente, lhe delimitem). A frase se encontra em um estado nulo de comunicação e interação. Para sua compreensão são necessários somente os conhecimentos gramaticais e as definições terminológicas atribuídas a cada vocábulo. Tal frase (isolada) só pode ser contemplada como objeto e não dentro de uma cadeia comunicativa viva.

Mas como observar a alternância dos sujeitos falantes em obras escritas por uma única pessoa, como romances? Pois “muito amiúde o falante (ou quem escreve) coloca questões no âmbito do seu enunciado, responde a elas mesmas, faz objeções a si mesmo e refuta suas próprias objeções”²⁸. De acordo com Bakhtin, mesmo em tais situações “esses fenômenos não passam de representação convencional da comunicação discursiva nos gêneros primários do discurso”. Mas também, “em seu conjunto, o romance é um enunciado, assim como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza dessas duas), mas difere deles por ser um enunciado secundário (complexo)”²⁹. Nesse momento, Bakhtin toma uma obra literária por um enunciado (complexo). Repleto de simulacros de enunciados simples (primários). No ambiente romanesco observa-se transformações de diferentes graus dos enunciados primários, uma vez que “não há uma alternância real de sujeitos do discurso”³⁰. Ainda assim, nos enunciados talhados por um escritor, dentro de uma história criada, existe uma expectativa que se percebam em níveis variados as fronteiras desses enunciados. O autor de obras literárias atua em vários estágios pois simula uma alternância dos sujeitos fictícios nos diálogos criados, mas também conjectura uma alternância, em outra instância, com o seu leitor. Mesmo que o diálogo entre autor e leitor nunca venha a existir do modo face a face, aquele que escreve supõe algum tipo de resposta daquele que lê. A cada enunciado (deste modo, enunciado, e não frase) existe uma alternância virtual dos sujeitos. Espera-se do leitor uma concordância, uma compreensão, ou mesmo uma discordância em relação ao que está escrito, não só ao final do romance (como um enunciado complexo completo) mas a cada instante – seja a palavra dirigida diretamente a ele, ou não. Para tanto, uma outra peculiaridade do enunciado se evidencia: sua *conclusibilidade*³¹.

28 (BAKHTIN, 2016, p. 30).

29 (ibidem, p. 15).

30 (ibidem, p. 30).

31 (ibidem, p. 35).

“A conclusibilidade do enunciado é uma espécie de aspecto interno da alternância dos sujeitos do discurso; essa alternância pode ocorrer precisamente porque o falante disse (ou escreveu) *tudo* o que quis dizer em dado momento ou sob dadas condições”³². Como “aspecto interno da alternância dos sujeitos”, a conclusibilidade é o que assegura “um fim absoluto para o enunciado”. Na transmissão verbal percebe-se um acabamento mesmo que momentâneo ou reticente. Para Bakhtin (2016, p. 29) é como se houvesse um *dixi*³³, avisando ao ouvinte que o falante concluiu sua fala³⁴.

Quando o falante conclui sua fala ele espera suscitar em seu ouvinte algum tipo de resposta. Ele termina dando voz aos seus interlocutores. Assim, o *outro* entra como participante fundamental de sua fala (do fenômeno da enunciação), fato que não ocorre entre as unidades da língua. Portanto, “o primeiro e mais importante critério de conclusibilidade do enunciado é a possibilidade de *responder a ele*, em termos mais precisos e amplos, de ocupar em relação a ele uma posição responsiva (por exemplo, cumprir uma ordem)”³⁵. Com isso, Bakhtin não só caracteriza a conclusibilidade como expande o que pode ser entendido como *resposta*. A resposta não precisa ser dita nem gerar uma atitude física perceptível no ouvinte. Para Bakhtin (2016, p. 83), a compreensão, sem qualquer manifestação visível por parte interlocutor, basta para ser considerada uma resposta possível. Nesse mesmo sentido é que Bakhtin define *enunciado* como “o mínimo daquilo que se pode responder”³⁶.

As unidades da língua possuem em si um acabamento, porém com um fim em si mesmo, não possibilitam ou solicitam respostas³⁷. Uma oração absolutamente compreensível e acabada, se é oração e não enunciado constituído por uma oração, não pode suscitar atitude responsiva³⁸. Ou seja: “não basta que o enunciado seja compreendido no sentido *de língua*”. Somente quando se torna enunciado pleno adquire esse atributo da responsividade e para isso essa

32 (idem).

33 *Dixi* (“tenho dito”) é como o “Grande Inquisidor” termina seu diálogo com o Cristo na história contada por Ivan Karamázov (cf. DOSTOIÉVSKI, 2012).

34 Quando lemos ou ouvimos podemos perceber essas demarcações; como na comunicação através de rádios transmissores, quando a cada final de enunciado se diz “câmbio”. Por mais silencioso que seja, esse “câmbio” é percebido pelo ouvinte e assinala que o falante disse *tudo* (o que lhe cabia ou que ele julgou pertinente) naquele instante preciso. Já na palavra escrita as pontuações gramaticais procuram levar ao leitor esse mesmo tipo de sinal de conclusibilidade.

35 (BAKHTIN, 2011, p. 280).

36 (BAKHTIN, 2016, p. 133).

37 Fiorin (2016, p. 26) utiliza como exemplo a palavra *corrupto*: tal palavra tem seu significado acabado (completo), porém não podemos responder a essa palavra inanimada. Mas, em uma situação real de comunicação essa palavra pode se transformar em um enunciado de xingamento (“*Corrupto!*”), é possível tomar alguma atitude responsiva diante dessa cena. A pessoa ofendida é capaz de se defender ou se entregar – “*eu não fiz isso!*”, “*não roubei*”, “*errei, me desculpe*” –, ou de tomar outra posição e executar outra *ação enunciativa* (se calar, olhar furiosamente etc.).

38 (BAKHTIN, 2011, p. 280).

oração deve ser completada por uma série de “elementos essenciais de índole não gramatical, que lhe modificam a natureza pela raiz”³⁹.

Como a palavra, a oração é uma unidade significativa da língua. Por isso, cada oração isolada, por exemplo “o sol saiu”, é absolutamente compreensível, isto é, nós compreendemos seu *significado* linguístico, o seu papel *possível* no enunciado. Entretanto, é impossível ocupar uma posição responsiva em relação a uma posição isolada se não sabemos se o falante disse com essa oração *tudo* o que quis dizer, que essa oração não é antecedida nem sucedida por outras orações do mesmo falante. Mas neste caso ela já não é uma oração e sim um enunciado plenamente válido, constituído de uma só oração: ele está emoldurado e delimitado pela alternância dos sujeitos do discurso e reflete imediatamente a realidade (situação) extraverbal. Esse enunciado suscita resposta (BAKHTIN, 2016, p. 45).

Ao conjunto de elementos extraverbais⁴⁰ e de índole não gramaticais podemos denominar *contexto*. Somente envolvida em um contexto específico a oração pode ser percebida como enunciado. As frases, “sequências de palavras organizadas segundo a sintaxe”, são passíveis de serem analisadas “fora de contexto” enquanto os enunciados são, necessariamente, contextualizados (BRAIT & MELO, 2013, p. 63). O contexto extraverbal possui propriedades enunciativas que apoiam (confirmam, evidenciam, esclarecem, refutam, negam) o enunciado verbal. Isto nos leva aos agentes envolvidos no fronte da construção do enunciado. Bakhtin coloca como a terceira peculiaridade do enunciado *sua relação com o próprio falante* (autor do enunciado) *e com os outros participantes da comunicação discursiva*⁴¹, ou seja, leva em consideração o autor e o destinatário⁴².

Neste ponto, há mais uma diferenciação entre as unidades da língua e as unidades da comunicação: “A oração como unidade da língua, à semelhança da palavra, não tem autor. Ela é *de ninguém*, como a palavra, e só funcionando como enunciado pleno ela se torna expressão da posição do falante individual em uma situação concreta de comunicação discursiva”⁴³.

Cada autor também carrega uma série de enunciados a respeito de si mesmo, uma espécie de *reputação*, refletidas nos enunciados sobre o autor, que podem vir de outros ou até dele, a respeito de si próprio: personalidade, profissão, nacionalidade, títulos, idade etc. Eles constroem a *reputação* e atuam no enunciado particular podendo, muitas vezes, contrariá-lo ou sobrestimá-lo.

O autor não está sozinho na construção do enunciado do qual um traço essencial é seu endereçamento, enquanto as unidades da língua “são impessoais, de ninguém e a ninguém são endereçadas”⁴⁴. O enunciado pressupõe a presença de um destinatário (ouvinte, leitor, apreciador),

39 (BAKHTIN, 2016, p. 44).

40 Como estamos utilizando aqui os termos *verbal* e *extraverbal* como ambiente de definições, podemos considerar as mesmas características em enunciados não verbais (pictóricos, musicais).

41 (BAKHTIN, 2016, p. 47).

42 (ibidem, 2016, p. 62).

43 (ibidem, 2016, p. 47).

44 (ibidem, 2016, p. 62).

alguém (uma personagem, um grupo de pessoas, todo o mundo) para quem ele se dirige. Aí desempenha uma importância ativa, tanto que alguns estudiosos preferem o termo *coenunciador*⁴⁵.

Em *Discurso na Vida e Discurso na Arte*⁴⁶, o enunciado é definido como compreendendo três fatores que dizem respeito à interlocução, propriedades que autor e destinatários dividem a fim de uma comunicação efetiva: a) o horizonte espacial comum dos interlocutores; b) o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte dos interlocutores; e c) sua avaliação comum dessa situação. Para isso os interlocutores consideram todo um contexto, avaliando o já dito e o que presumem apropriado de ser dito.

O enunciado é um evento único, ocupa uma posição precisa no espaço e no tempo, onde se encontram seu autor e destinatário. É necessário levar em conta onde e quando o enunciado se manifestou para se aproximar de uma compreensão ampla. Suas especificidades espaço-temporais atuam nele, dizem junto, e podem, de alguma maneira, confirmá-lo ou contrariá-lo.

O tempo e o espaço são indissolúveis do enunciado. Isso se vê muito claramente nas gírias de hoje que não fariam sentido no passado ou em expressões vernaculares que podem mudar de significado dependendo do contexto de seu proferimento; a dinâmica dos vocabulários que perdem e ganham palavras no transcurso histórico ou as palavras que mudam de sentido de acordo com sua região geográfica.

A concepção do ato dialógico como evento, que ocorre como determinação de um espaço-tempo, é uma elaboração central no pensamento bakhtiniano no sentido de afirmar o dialogismo como ciência das relações. Somente enquanto unidade espaço-temporal é possível realizar o mapeamento das enunciações em seu movimento interativo, sem correr o risco de encerrar o processo dialógico num território fixado e demarcado de uma vez por todas (MACHADO, 2007, p. 193).

O autor e seus parceiros da comunicação estão envolvidos em uma situação expressivo-emocional: o elemento expressivo é também uma “peculiaridade constitutiva do enunciado”⁴⁷. Além de avaliar e ser influenciado pela situação emocional, o autor leva para o enunciado suas emoções e convicções, seus sentimentos e juízos de valor próprios. Para Bakhtin (2016, p. 47) esse elemento *expressivo* é “a relação subjetiva emocionalmente valorativa do falante com o conteúdo do objeto e do sentido do enunciado”. Ele completa: “nos diferentes campos da comunicação discursiva, o elemento expressivo tem significado vário e grau vário de força, mas ele existe em toda parte”, salientando ser impossível a neutralidade.

Essa é outra propriedade que falta às unidades da língua. Não se pode falar de aspecto expressivo dessas unidades, das palavras e orações. Embora a língua seja um sistema rico de

45 Cf. o verbete **Destinatário** no *Dicionário de Análise do Discurso* (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2014).

46 Texto assinado por Volochínov, mas que normalmente atribui-se alguma participação de Bakhtin.

47 (BAKHTIN 2016, p. 56).

recursos – lexicais, morfológicos e sintáticos – para exprimir uma posição valorativa, eles são insuficientes, estão longe de uma avaliação real determinada. Bakhtin (ibidem, p. 48) exemplifica com a palavra “benzinho”. Tanto pelo seu radical como pelo seu sufixo, essa palavra induz a uma afetividade. Contudo:

Ela é apenas um recurso linguístico para uma possível expressão de relação emocionalmente valorativa com a realidade, no entanto não se refere a nenhuma realidade determinada; essa referência, isto é, esse juízo de valor, só pode ser realizado pelo falante em seu enunciado concreto. As palavras não são de ninguém, em si mesmas nada valorizam, mas podem abastecer qualquer falante e os juízos de valor mais diversos e diametralmente opostos dos falantes.

Mesmo uma oração que aparenta descontentamento, como “ele morreu”, pode traduzir também uma expressão positiva, de alegria e júbilo. Assim como a expressão “que alegria”, em determinado contexto, “pode assumir um tom irônico ou amargamente sarcástico”.

Dentro das designações para as proferições verbais que, no campo da linguística, ora se imbricam com o significado de enunciado, ora portam conceitos distintos, utilizam-se termos como enunciação, texto e discurso. Esses termos têm abordagens particulares nas disciplinas que se ramificaram nos estudos da linguagem, sobretudo após a década de 1960, tendo como base alguma(s) das propostas de Bakhtin (Teoria do Texto, Análise do Discurso, por exemplo)⁴⁸. Beth Brait e Rosineide de Melo, em *Bakhtin: conceitos-chave* (2013), se encarregaram, no capítulo *Enunciado/enunciado concreto/enunciação*, de evidenciar a correlação entre algumas terminologias. Como confirmam⁴⁹, na obra de Bakhtin muitos termos carecem da articulação com outros termos, categorias, noções e conceitos para, de fato, apreendermos seus sentidos. São termos que se confundem com a ideia mesma de enunciado, tais como signo ideológico, palavra, gêneros discursivos, interação, texto, discurso, linguagem em uso, atividade, circulação e recepção.

O fato e a maneira como o enunciado vem a existir no mundo pode – sob certas esferas dos estudos linguísticos – ser denominada *enunciação*. O *Dicionário de Análise do Discurso* traz as posições geralmente usadas para a *enunciação*⁵⁰. Uma delas (bastante difundida), de Benveniste, toma enunciação como “a colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização” opondo-se ao *enunciado*, isto é, “o ato distinguindo-se do seu produto”. Contudo, é

48 Enunciação, texto e discurso possuem desdobramentos importantes nos estudos da linguagem. Devemos estar conscientes de que esses termos, nas diversas correntes dos estudos da linguagem, não estão perto de um consenso das definições, mas assumimos a postura de Brait & Melo (2013, pp. 62-63) frente a essa diversidade: “Se no curso da história dos estudos da linguagem esses termos foram adquirindo sentidos diversos, de acordo com as teorias e teóricos que os empregaram, por outro lado, há características passíveis de serem identificadas e que, no interior de cada teoria, levam esses termos a serem concebidos e compreendidos, cada um deles, de maneira distinta, mas teoricamente coerente. Fica claro, portanto, que não se trata de contrapor teorias, de fazer julgamentos fora do rigor científico assumido em cada uma delas, mas de alertar para o fato que, nos estudos da linguagem, há profundas diferenças entre esses termos com consequências igualmente significativas para a concepção e o enfrentamento da linguagem”.

49 (op. cit., p. 62).

50 (Cf. CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2014, p. 193).

pertinente ressaltar que na ótica bakhtiniana não há uma distinção clara entre enunciado e enunciação – diferenciação que é cara em algumas correntes linguísticas. O enunciado tomado como unidade da comunicação está compreendido em um evento de enunciação, sem que seja necessário a oposição dos dois termos. A maneira como Bakhtin os emprega nos permite entender ambos como sinônimos. Paulo Bezerra, tradutor de grande parte da obra de Bakhtin diretamente do original russo, em nota da sua tradução de *Os gêneros do discurso* (2016) esclarece bastante bem esse pensamento:

Bakhtin emprega o termo *viskázivanie*, derivado do infinitivo *viskázivat*, que significa ato de enunciar, de exprimir, transmitir pensamento, sentimentos, etc. em palavras. O próprio autor situa *viskázivanie* no campo da *parole* saussuriana. Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (Hucitec, São Paulo), livro atribuído a Bakhtin, mas assinado por V. N. Volochínov e até hoje sem autoria definida, o mesmo termo aparece traduzido para o português como “enunciado” e “enunciação”. Mas Bakhtin não faz distinção entre enunciado e enunciação, ou melhor, emprega o termo *viskázivanie* quer para o ato de produção do discurso oral, quer para o discurso escrito, o discurso da cultura, um romance já publicado e absorvido por uma cultura, etc. Por essa razão, resolvi não desdobrar o termo (já que o próprio autor não o fez!) e traduzir *viskázivanie* por “enunciado” (op. cit., p. 11).

A distinção também não é clara quando Bakhtin escreve sobre o *texto*⁵¹. Apesar de surgirem estudos que se debruçaram especificamente sobre o texto (“teorias” do Texto), em Bakhtin texto e enunciado se sobrepõem⁵².

(...) cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (a sua intenção em prol da qual ele foi criado). É aquilo que nele tem relação com a verdade, com a bondade, com a beleza, com a história. Em relação a esse elemento, tudo o que suscetível de repetição e reprodução vem a ser material e meio. (...). Esse (...) (polo) é inerente ao próprio texto mas só se revela numa situação e na cadeia dos textos (na comunicação discursiva de dado campo). Esse polo não está vinculado aos elementos (repetíveis) do sistema da língua (os signos) mas a outros textos (singulares), a relações dialógicas (...) peculiares (BAKHTIN, 2016, pp. 74-75).

Bezerra em seu posfácio para o *Os gêneros do discurso*, resume as reflexões de Bakhtin:

pode-se afirmar que, ao considerar o texto um enunciado voltado para o tripé pergunta-resposta-pergunta do outro, ele [Bakhtin] criou de fato uma *textologia* na qual o texto é enfocado como organismo vivo e um diálogo entre os sujeitos que o articulam (op. cit., p. 165).

Para Bakhtin, o enunciado não se manifesta apenas na verbalidade, e o texto também assume essa propriedade. O texto, portanto, deixa aquela definição corrente como “todo discurso

51 Barros (2007, p. 21) salienta que “Bakhtin influenciou ou apenas antecipou as principais orientações teóricas dos estudos sobre o texto e o discurso desenvolvidos sobretudo nos últimos trinta anos”. “No conjunto dos estudos de Bakhtin, as formulações sobre o texto como objeto privilegiado de manifestações culturais só podem ser consideradas pelo ponto de vista da extraposição: Bakhtin, diferentemente de outros semiotistas (R. Barthes, U. Eco, M. A. K. Halliday, J. Kristeva, dentre outros) não é um teórico do texto. No entanto, muitas de suas ideias, que permaneceram em forma de anotação, revelam articulações para a compreensão de muitos de nossos produtos, representações culturais e de nossos espaços textuais” (MACHADO, 2007, p. 198).

52 Embora Fiorin (2016) tenha nos apontado as diferenças entre texto (manifestação) e enunciado (sentido), existe na obra de Bakhtin um entrelaçamento tão emaranhado que, a nosso ver, é frágil definir com precisão a distinção entre um e outro termo (nos meios bakhtinianos). Por razões metodológicas é possível designar papéis diferenciados, mas as definições ficam sempre à mercê de um adendo explicativo.

fixado pela escritura”⁵³, primeiramente porque já não se encontra prioritariamente vinculado à escrita. “(...) o texto não é exclusivamente verbal, pois é qualquer conjunto coerente de signos, seja qual for sua forma de expressão (pictórica, gestual, etc.⁵⁴).”⁵⁵. Bakhtin (2011, p. 312) ainda acrescenta: “A atitude humana é um texto em potencial e pode ser compreendida (como atitude humana e não ação física) unicamente no contexto dialógico da própria época (como réplica, como posição semântica, como sistema de motivos)”⁵⁶. O texto revela uma atitude (enunciativa) e se mostra um objeto bastante adequado para a investigação do homem⁵⁷.

Para Bakhtin, o objeto real investigado pelas ciências humanas é o homem social, inserido em uma sociedade. Não se pode ter enfoque mais adequado além daquele que passa pelos signos criados ou a serem criados por ele [homem]. O texto revela a vida pessoal do homem social, e pode conter mais ou menos traços dessa sociedade na qual ele está inserido. O texto se torna material da investigação, mas o objeto é o homem. Se se centra a análise exclusivamente nas questões da língua (gramática, fonética, morfologia etc.), o homem e sua inserção social jazem esquecidos, morrem com ele seus enunciados potenciais ali contidos. O texto permite que o investigador seja uma pessoa a mais, tenha permissão de perguntar, refutar, replicar etc.: “a investigação se torna interrogação e conversa, isto é, diálogo”⁵⁸.

Discurso é mais um termo que se confunde na leitura da obra de Bakhtin. As pesquisas nessa área ainda fervilham, sobretudo na disciplina que se firmou depois de 1969 – a *Análise do Discurso*⁵⁹. Alguns nomes como E. Goffman, L. Wittgenstein, M. Foucault e M. Bakhtin tiveram papéis importantes para a consolidação da Análise do Discurso. Nenhum deles, porém, segundo Maingueneau (2015, p. 15), abrange em sua totalidade o imenso campo em que essa disciplina se tornou e o modo como se desenvolve hoje⁶⁰.

53 Como definiu Ricoer (apud CHARAUDEAU & MAINGUENEAU 2014, p. 466).

54 Incluímos: “musical”.

55 (FIORIN, 2016, p. 57).

56 “A ação física do homem deve ser interpretada como atitude mas não se pode interpretar a atitude fora da sua eventual (criada por nós) expressão semiótica (motivos, objetivos, estímulos, graus de assimilação, etc.). É como se obrigássemos o homem a falar (nós construímos os seus importantes depoimentos, explicações, confissões, desenvolvemos integralmente o seu discurso interior eventual ou efetivo, etc.). Por toda a parte há o texto real ou eventual e a sua compreensão. A investigação se torna interrogação e conversa, isto é, diálogo” (BAKHTIN, 2011, p. 319).

57 Segundo Bakhtin (2011, p. 319): “O texto é o dado (realidade) primário e o ponto de partida de qualquer disciplina nas ciências humanas. Um conglomerado de conhecimentos e métodos heterogêneos chamado filologia, linguística, estudos literários, metaciência etc. partindo do texto, eles perambulam em diferentes direções, agarram pedaços heterogêneos da natureza, da vida social do psiquismo, da história, e os unificam por vínculos ora casuais, ora de sentido, misturam constatações com juízo de valor. Da alusão ao objeto real é necessário passar por uma delimitação precisa dos objetos da investigação científica”.

58 (BAKHTIN, 2011, p. 319).

59 Nesse ano [1969], a revista *langages* dedica um número especial à – como ela mesma denominou – análise do discurso. No mesmo ano, M. Pêcheux publica o livro *Análise automática do discurso* e Foucault *Arqueologia do saber*, “obra que traz a noção de discurso para o centro da reflexão”.

60 Aqueles que se interessam pela problemática discursiva lidam com um aglomerado de três frentes: “os sociólogos acentuam a atividade comunicacional; os linguistas privilegiam o estudo das estruturas linguísticas ou textuais; os psicólogos enfocam as modalidades e as condições do conhecimento” (MAINGUENEAU, 2015, p. 30): “A situação dos

Bakhtin (2016, p. 27) coloca que, a respeito da extensão do discurso⁶¹, seus limites, suas unidades e sua própria definição, pairam a plena indefinição e a reticência. Em seu tempo, Bakhtin alertou que os linguistas ainda não haviam cunhado um termo que desse conta de eliminar as ambiguidades que reinam sobre o discurso. Esta palavra pode designar tanto um enunciado particular como uma série indefinidamente longa de enunciados e um determinado gênero do discurso. Bakhtin atribui isso à falta de conhecimento que se tem do enunciado como real unidade de comunicação. Para Bakhtin (ibidem, p. 28) o discurso só pode existir na forma de enunciados concretos:

O discurso sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir. Por mais diferentes que sejam os enunciados por seu volume, pelo conteúdo, pela construção composicional, eles têm como unidades da comunicação discursiva peculiaridades estruturais comuns, e antes de tudo *limites* absolutamente precisos.

Da mesma forma, os conceitos de texto e discurso se sobrepõem, “não concorrem entre si, mas se recobrem em função da perspectiva de análise escolhida” (MAINGUENEAU, 2015, p. 36)⁶². Existe uma cumplicidade em que textos sustentam o discurso ao mesmo tempo que analisar um texto significa ocupar-se da esfera discursiva, povoada de outros textos, outros discursos, enunciados, que concorrem para a construção dos sentidos textuais (CORRÊA & OLIVEIRA, 2007, 23). Ou seja, as análises, quer voltadas para o texto, quer voltadas para o discurso ou para o enunciado, voltam-se para a dimensão dialógica, para a propriedade relacional.

Portanto, neste trabalho assumimos que o enunciado (ou texto ou discurso) embora pressuponham uma língua, as relações dialógicas não existem no sistema da língua, mas no seu processo de interação sócio-histórica. Os gêneros discursivos são vinculados não às estruturas linguísticas, mas aos enunciados, esfera do uso da língua, território dos atos humanos fundadores

‘discursivistas’, dos especialistas em discurso, está longe, então, de ser confortável. Eles têm de fazer esforços constantes para não reduzir o discursivo ao linguístico ou, inversamente, para não deixá-lo ser absorvido pelas realidades sociais ou psicológicas. Essa posição constitutivamente desconfortável não deixa de evocar o estatuto singular da filosofia. Não por acaso alguns dos principais inspiradores da análise do discurso são filósofos ou pensadores que não podem ser encerrados em uma disciplina (ibidem, p. 31).

61 Se nos detemos em alguns momentos dos escritos bakhtinianos (dele e a respeito da sua obra) encontramos ora uma colocação direta do enunciado como unidade do discurso (BAKHTIN, 2016, p. 115), ora o enunciado como a unidade concreta do texto (MACHADO, 2007, p. 203). Um romance como *Os Irmãos Karamázov* (Dostoiévski) é permeado por discursos e textos e, ainda assim, se faz um enunciado (o “mínimo daquilo que se pode responder” – esse “mínimo” é o conjunto da obra, o romance inteiro, formado de enunciados, discursos, textos). Há nessa obra textos (enunciados) que são próprios do discurso ateu e textos próprios do discurso do ideal cristão, por exemplo.

62 A própria disciplina – Análise do Discurso – se vê enredada diante das definições terminológicas de seus objetos de estudos: “Se, nas obras de introdução, a noção de discurso é discutida, mesmo que seja para desenredar sua polissemia embaraçosa, o mesmo não ocorre com a noção de texto. No entanto, embora os analistas do discurso se concentrem naturalmente no termo ‘discurso’, constata-se que empregam sem cessar o termo ‘texto’, que interfere com ‘discurso’ de uma forma nem sempre controlada. Alguns não consideram necessário estabelecer uma diferença entre eles: ‘Neste manual, os dois termos, *discurso* e *texto*, podem em geral ser considerados sinônimos’ (Dooley, Levinsohn, 2001: 3). Outros empregam para designar os dados a partir dos quais trabalham: ‘O material com o qual trabalham os analistas do discurso é constituído de dados efetivos de discurso, que são às vezes designados como textos’ (Johnstone, 2008: 20). Mas, por mais cômodas que sejam essas soluções, elas não estão à altura da complexidade das relações entre os dois termos” (MAINGUENEAU, 2015, p. 35).

das relações interativas agenciadoras de outras relações combinatórias, que se manifestam em forma de texto⁶³. Bakhtin “ênfatiza que o texto ‘só tem vida contatando com outro texto (contexto)’, esse contato ‘é um contato dialógico entre textos (enunciados)’”⁶⁴.

Qual o tema dominante em Bakhtin? Sem dúvida, o do dialogismo, o do princípio dialógico, qualquer que seja o objeto de sua reflexão. Foram sobretudo suas reflexões variadas sobre o princípio dialógico que anteciparam e influenciaram os estudos do discurso e do texto, atualmente em desenvolvimento (BARROS, 2007, p. 22).

2. 3. DIALOGISMO

“Dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados” (FIORIN, 2016, p. 22). Obviamente, Fiorin, nesta frase, está dando uma definição abrangente daquilo que podemos entender por dialogismo. O dialogismo não se restringe a dois enunciados, mas a quaisquer pares possíveis. Fiorin destaca que “todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio” (idem). Alguns desses discursos são conhecidos do autor, outros não.

Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutualmente uns nos outros. (...). Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva (BAKHTIN, 2016, p. 57).

Antes de prosseguir, uma precaução: é preciso evitar axiomas do tipo “tudo é dialógico”, como aconteceu com a teoria da relatividade – “tudo é relativo” – de Einstein⁶⁵ no meio geral. Embora, de fato, o dialogismo seja operante em todo processo comunicativo (como concebeu Bakhtin), convém estabelecer suas propriedades e frentes de atuação, além de separá-lo em níveis de compreensão. Brait (2007, p. 69) divide dois polos:

Por um lado, o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem. Por um outro lado, o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que por sua vez, instauram-se e são instaurados por esses discursos.

Na mesma direção que Brait, Fiorin (2016), em *Introdução ao Pensamento de Bakhtin*, discrimina três conceitos de dialogismo: o primeiro trata do dialogismo constitutivo da linguagem, o segundo do dialogismo evidenciado (mostrado) e o terceiro do dialogismo entre sujeitos. Nessa divisão os dois primeiros ocupam-se do dialogismo entre discursos e o terceiro do dialogismo entre interlocutores (entre sujeitos).

⁶³ Mais à frente nesta tese compartilharemos a ideia de Berio colocando que o próprio homem é um texto.

⁶⁴ (BEZERRA in BAKHTIN 2016, p. 164; BAKHTIN, 2011, p. 402).

⁶⁵ Bakhtin teve certo grau de inspiração na teoria de Einstein (cf. BAKHTIN, 2014, p. 211).

Como mais uma nota de precaução, é importante salientar que o termo *intertextualidade*⁶⁶ – que teve grande repercussão nos meios linguísticos e fora dele – não aparece na obra de Bakhtin:

Esse vocábulo é introduzido como pertencente ao universo bakhtiniano por Julia Kristeva, em sua apresentação de Bakhtin na França, publicada em 1967, na revista *Critique*. A semioticista diz que, para o filósofo russo, o discurso literário não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações. Como ela vai chamar de *texto* o que Bakhtin denomina *enunciado*, ela acaba por designar por intertextualidade a noção de dialogismo (FIORIN, 2016, p. 57).

Embora a leitura de Bakhtin possa sugerir uma aproximação, o uso do termo “intertextualidade” para determinar qualquer tipo de relação dialógica é equivocado (idem)⁶⁷.

2. 3. 1. DIALOGISMO CONSTITUTIVO

O dialogismo entre discursos, na obra de Bakhtin, aparece sob duas formas: uma em que o dialogismo é mostrado e outra onde ele é ocultado. Esta refere-se ao dialogismo constitutivo da linguagem, aquela a uma forma específica de composição do enunciado.

Por princípio, todo enunciado é, em sua natureza, dialógico. Ele não pode deixar seu contato com outros enunciados. Como especificamos acima, a própria conceitualização do enunciado em suas peculiaridades compreende uma cadeia de outros enunciados (“Alternância entre sujeitos falantes”, orientação para a resposta, etc.).

O enunciado compreende uma linguagem por detrás. Por mais criativos que sejamos dentro dessa linguagem, ela não nos pertence totalmente, nem se faz no momento, mas na trama dialógica. Dessa maneira, fora o primeiro enunciado produzido no mundo (delegado ao Adão mítico por Bakhtin), nossos enunciados são sempre vistos como respostas, além de orientarem-se para ser respondidos.

Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra resposta num sentido mais amplo): ele os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta (BAKHTIN, 2011, pp. 296-297).

Existem textos que possuem características monológicas. Bakhtin mesmo o diz. Isso parece um contrassenso, uma vez que o próprio Bakhtin, como já colocamos, sustenta o movimento dialógico perpassando toda a linguagem. O monologismo absoluto é impossível. Mesmo em textos,

66 Outras correntes de estudo da linguagem ainda podem referir-se a algum tipo de dialogismo por outras nomenclaturas: subtexto, as entrelinhas, o subentendido, intermedialidade etc.

67 Não vamos prolongar essa polêmica aqui, para o esclarecimento do leitor interessado assumimos como perspicaz e esclarecedor o prefácio (*Uma obra à prova do tempo*) escrito por Bezerra (2013) de *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

como um relatório de experimento, que surgem sem aparentes conexões com outros têm suas dialogicidades asseguradas pelo uso de uma linguagem e pelos gêneros do discurso. Volochínov esclarece a posição do Círculo:

Qualquer enunciado monológico, inclusive um monumento escrito, é um elemento indissolúvel da comunicação discursiva. Todo enunciado, mesmo que seja escrito e finalizado, responde a algo e orienta-se para uma resposta. Ele é apenas um elo na cadeia ininterrupta de discursos verbais. Todo monumento continua a obra dos antecessores, polemiza com eles, espera por uma compreensão ativa e responsiva, antecipando-a etc. (VOLOCHÍNOV, 2017, p. 184).

As enunciações prolongadas no tempo, de um só falante – o discurso de um orador, a conferência de um professor, os raciocínios em voz alta de um homem solitário –, todas essas enunciações têm de monológico apenas sua forma externa. Sua essência, sua construção semântica e estilística são *dialogicas* (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 163).

Portanto, quando se fala em textos monológicos aponta-se somente sua tendência de encobrir as vozes de outrem. Considerando o enunciado como uma resposta, ele está atrelado aos enunciados que o “questionam”. Mas o enunciado também busca ser respondido, mesmo que seja somente a compreensão⁶⁸. Além de se situarem entre outros dois enunciados e isso já lhes conferir dialogicidades, nossos enunciados terão em seu interior uma multidão de vozes (por isso são heterogêneos). Bakhtin aponta para estarmos sempre falando através dos lábios alheios:

Desse ponto de vista, nossos enunciados são sempre discurso citado, embora nem sempre percebidos como tal, já que são tantas as vozes incorporadas que muitas delas são ativas em nós sem que percebamos sua alteridade (na figura bakhtiniana, são palavras que perderam as aspas) (FARACO, 2009, p. 85).

Quando, pelo lado oposto, a voz alheia é explicitada e sua presença perceptível e separável, estamos lidando com o outro tipo de dialogismo: o dialogismo mostrado.

2. 3. 2. DIALOGISMO MOSTRADO

O dialogismo mostrado ocorre quando a voz alheia é demarcada (perceptível) no discurso, e assim, potencializa seu aspecto dialógico. O autor deixa entrever o enunciado de outro em seu próprio enunciado. Há inúmeras maneiras como o dialogismo mostrado é apresentado nas obras bakhtinianas: discurso direto, discurso indireto, carnavalização, estilização, paródia, polifonia etc. Não é a nossa intenção entrar nos detalhes mínimos que cada uma dessas formas em suas implicações na linguagem verbal⁶⁹. Teceremos apenas breves comentários sobre essas formas, o que, para a nossa perspectiva, nos parece suficiente.

Talvez, a maneira mais nítida do dialogismo mostrado se encontre na citação direta (discurso direto), quando recorto um enunciado alheio para incorporá-lo ao meu. Normalmente, nas

⁶⁸ “Em certa medida, a compreensão é sempre dialógica” (BAKHTIN, 2011, p. 316).

⁶⁹ Reservaremos algumas explicações sobre essas formas quando adentrarmos os domínios musicais.

formas escritas (como este texto de tese) os sinais ortográficos como dois pontos, mudanças da fonte, travessão, aspas, indicam claramente o texto (alheio) apropriado. Pouco menos nítido seria o discurso indireto e o discurso indireto livre⁷⁰. Vejamos um exemplo:

Portanto hoje em dia qualquer um procura dar mais destaque à sua própria personalidade, deseja experimentar em si mesmo a plenitude da vida, e, no entanto, em vez da plenitude da vida, todos os seus esforços resultam apenas no pleno suicídio, pois ele acaba caindo no pleno isolamento em vez de alcançar a plena determinação de sua essência. Pois que em nosso século todos se dividiram em unidades, cada um se isola em sua toca, cada um se afasta do outro, esconde-se, esconde o que possui e termina ele mesmo a afastar-se das pessoas e afastá-las de si mesmo. Acumula riquezas isoladamente e pensa: como sou forte e como sou abastado! mas o louco nem sabe que quanto mais acumula mais mergulha em sua loucura suicida. Porque se acostumou a esperar unicamente de si e separou-se do todo como unidade, acostumou sua alma a não acreditar na ajuda dos homens, nos homens e na humanidade, e não faz senão tremer diante do fato de que desaparecerão seu dinheiro e os direitos que adquiriu. Hoje, em toda a parte, a inteligência humana zomba ao negar-se a compreender que a verdadeira garantia da pessoa não está em seu esforço pessoal isolado, mas na unidade geral dos homens. Contudo, é inevitável que também chegue o momento desse isolamento terrível, e todos compreenderão de uma vez como se separaram uns dos outros de forma antinatural. Essa já será uma tendência da época, e eles ficarão surpresos por terem passado tanto tempo nas trevas, sem enxergar a luz. Então aparecerá nos céus o sinal do filho do homem...⁷¹

Como exemplo (quase autoexplicativo) para o discurso citado utilizamos este trecho de *Os Irmãos Karamázov*. Mencionamos “autoexplicativo” porque, ao utilizar os dois pontos, o recuo e o tamanho de fonte diferenciados (de acordo com as normas aderidas aqui), demarcamos de modo prático um enunciado de outro que agora integra este texto.

Esse trecho no contexto do romance tem seus próprios reflexos dialógicos. O sujeito que narra o romance (o narrador) é diferente do escritor (Dostoiévski). O narrador descreve que Alieksiêi (uma das personagens) escreve algumas notas sobre a vida do hieromonge *stárietz*⁷² Zossima, mentor de Alieksiêi. Para falar da vida de Zossima o narrador se utiliza dessas notas de Aliócha (apelido de Alieksiêi): “preferi me limitar ao relato do *stárietz* segundo o manuscrito de Alieksiêi Fiódorovitch Karamázov”⁷³. Aliócha intitula seu manuscrito como: “A vida do Hieromonge *Stárietz* Zossima, morto na graça de Deus, redigida a partir de suas próprias palavras por Alieksêi Fiódorovith Karamázov. Dados biográficos”. Nesse momento, a voz é dada ao *stárietz*, a quem passamos a ouvir “em primeira pessoa” (“a partir de suas próprias palavras”).

Especificamente no trecho citado acima (aquele que chamei “autoexplicativo”), quem fala não é Zossima, mas um senhor (um “viajante misterioso”) que frequentemente o visitava e passavam tardes em conversas calorosas. O “viajante misterioso” reflete sobre a humanidade em seu isolamento e recusa da vida em comunidade e do amor ao próximo.

70 Sobre estas três formas – discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre – Volochínov apresenta uma discussão ampla em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2017, pp. 263-322), inclusive considerações sobre as particularidades em diferentes línguas (russa, alemã, francesa). Ver também Fiorin (2016).

71 (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 415).

72 Anciões muito religiosos e mestres (mentores) espirituais.

73 (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 394).

Nesse discurso de Mikhail (que era o nome do “viajante misterioso”, descobre-se mais tarde), podemos observar mais exemplos do dialogismo mostrado. Em primeiro lugar, ele coloca uma *polêmica*⁷⁴: há duas vozes conflitantes, um discurso “materialista” e “ganancioso” de uma humanidade em busca das riquezas “a qualquer preço” e, por outro lado, o discurso “cristão” de desapego às coisas materiais e amor a todos.

O *discurso indireto livre* é um outro exemplo de dialogismo contido nesse trecho. Quando Mikhail fala: “Acumula riqueza isoladamente e pensa: como hoje sou forte e como sou abastado! Mas o louco nem sabe que quanto mais acumula mais mergulha em sua loucura suicida”, ele descreve um tipo de enunciado possível da humanidade avarenta⁷⁵. Amalgamado nesse enunciado encontram-se também textos bíblicos. Sob a forma do discurso indireto livre podemos remeter aos textos:

Como dizes: Rico sou, e estou enriquecido, e de nada tenho falta; e não sabes que és um desgraçado, e miserável, e pobre, e cego, e nu; (Apocalipse 3:17)⁷⁶

ou ainda:

E direi a minha alma: Alma, tens em depósito muitos bens para muitos anos; descansa, come, bebe e folga. Mas Deus lhe disse: Louco! Esta noite te pedirão a tua alma; e o que tens preparado, para quem será? Assim é aquele que para si ajunta tesouros, e não é rico para com Deus (Lucas 12:19-21)

Da mesma forma acontece na declaração final do trecho: “Então aparecerá nos céus o sinal do filho do homem...” (sem aspas):

Então aparecerá no céu o sinal do Filho do homem; e todas as tribos da terra se lamentarão, e verão o Filho do homem, vindo sobre as nuvens do céu, com poder e grande glória. (Mateus 24:30-31).

74 A *polêmica* se caracteriza pelo afrontamento de duas (ou mais) vozes. Como, naturalmente, uma faz referência a outra para o embate, se caracteriza também como um tipo de dialogismo mostrado (cf. FIORIN, 2016, pp. 44 - 46).

75 Dostoiévski, em sua vida pessoal (autor-pessoa), teve particular interesse nesse tema: a união da humanidade em detrimento do isolamento. Bakhtin, que conviveu muito próximo da obra do compatriota funda sua teoria da linguagem sobre essa mesma linha, os homens dependem uns dos outros e a felicidade real estaria na coletividade. Há, entre esses dois autores, um entrelaçamento de discursos, um dialogismo que Bakhtin não faz questão de ocultar.

76 A autoria do livro de Apocalipse é atribuída ao apóstolo João. Contudo, ele escreve sete cartas a sete anjos que estão em igrejas da Ásia, de acordo com que um outro anjo lhe dita.

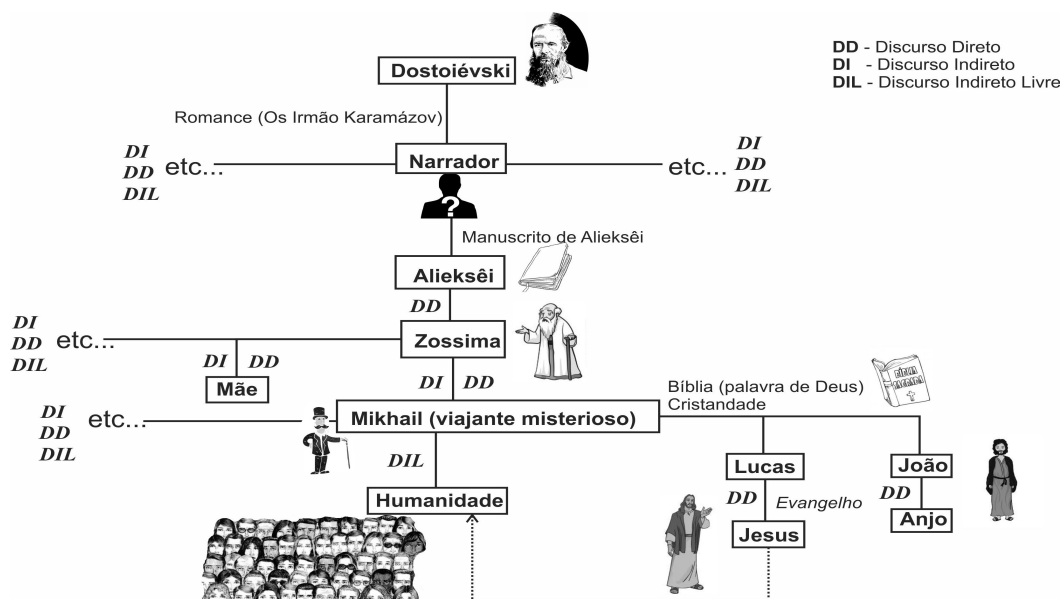


Figura 1: Quadro de algumas “vozes/consciências” presentes (polifonia discursiva) em um trecho de *Os Irmãos Karamázov*.

A essa pluralidade de vozes e de consciências (independentes), isto é, de enunciados sobre enunciados, dentro do romance, Bakhtin chamou de *polifonia*⁷⁷. O termo emprestado da música serve justamente para indicar o dialogismo presente entre os discursos das personagens, que pensam por si, independentes umas das outras e independentes do próprio escritor do romance. A voz do criador é apenas mais uma no diálogo. Essa característica definiu um tipo específico de romance: o romance polifônico (escrita típica de Dostoiévski) em oposição ao romance monológico. As vozes da fuga musical que “entram em ordem e se desenvolvem na consonância contrapontística, lembram a ‘condução das vozes’ no romance de Dostoiévski”⁷⁸.

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 da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (idem).

O termo polifonia foi amplificado para além da análise literária (onde Bakhtin se deteve), sobretudo nos domínios da Análise do Discurso. A Análise do Discurso se valeu dos estudos desenvolvidos pela redescoberta de Bakhtin na literatura (na década de 1980) acompanhada das propostas de Ducrot, que desenvolveu uma concepção propriamente linguística da polifonia. Como na vida real há situações semelhantes àquelas que caracterizam a polifonia no romance, torna-se pertinente e atrativa a transposição para outras instâncias discursivas.

⁷⁷ A analogia primeira, isto é, o uso da palavra polifonia, Bakhtin lega a V. Komaróvitch, porém opõe-se à interpretação deste. A partir daí Bakhtin fixa sua própria concepção da polifonia a partir de sua análise dos romances de Dostoiévski (cf. BAKHTIN, 2013, p. 22).

⁷⁸ (BAKHTIN, 2013, p. 23).

A partir daí a noção de polifonia misturou-se à noção de dialogismo mostrado. Foi a opção de Barros (2007, p. 33), por exemplo, que distinguiu o dialogismo constitutivo da polifonia, tomando *polifonia* como sinônimo de dialogismo mostrado. Contudo, como estamos ancorados mais próximos dos conceitos propostos e polemizados por Bakhtin, fazemos opção por evitar o termo polifonia⁷⁹ em seu sentido amplo adotado principalmente pela Análise do Discurso. Com isso, estamos mais perto da sugestão feita por Faraco (2009, pp. 77-78):

O termo [polifonia], portanto, tem, em princípio, um sentido bastante específico: ele é introduzido no vocabulário bakhtiniano para designar o modo novo de narrar que, segundo Bakhtin, havia sido criado por Dostoiévski. *Polifonia* não pode, desse modo, ser confundido com *heteroglossia* ou *plurivocidade*, que são termos utilizados por Bakhtin para designar a realidade heterogênea da linguagem quando vista pelo ângulo da multiplicidade de *línguas sociais* (“o plurilinguismo real”).

É inadequado não distinguir os termos aqui principalmente porque a estratificação socioaxiológica da linguagem não gera necessariamente uma realidade polifônica. *Polifonia* não é, para Bakhtin, um universo de muitas vozes, mas um universo em que todas as vozes são equipolentes.

2. 3. 3. DIALOGISMO ENTRE INTERLOCUTORES

Para Bakhtin, o sujeito que constrói o enunciado é também construído por enunciados. Como ser essencialmente social, o homem incorpora os discursos do seu grupo, daí vem seu caráter, sua história. Quando Bakhtin expande seu entendimento de enunciado, vendo no ato humano (atitude) as mesmas propriedades linguísticas de textos escritos ou orais, ele está aproximando todos os seres humanos em uma relação de interdependência. “O sujeito vai constituindo-se discursivamente, apreendendo as vozes sociais que compõem a realidade em que está imerso, e, ao mesmo tempo, suas inter-relações dialógicas” (FIORIN, 2016, p. 61). Por isso quando tratamos do homem na perspectiva de Bakhtin temos alguém único e, ao mesmo tempo, coletivo de ponta a ponta, que constrói seus enunciados dentro de um espaço-tempo que “combina o rigor da relatividade e a singularidade da existência do evento”⁸⁰.

Num momento de grande maturidade teórica, M. Bakhtin concebeu o ato dialógico como evento que acontece na unidade espaço-tempo da comunicação social interativa, sendo por ela determinada. (...) A concepção do ato dialógico como evento, que ocorre como determinação de um espaço-tempo, é uma elaboração central do pensamento bakhtiniano no sentido de firmar o dialogismo como ciência das relações (MACHADO, 2007, p. 193).

“A apreensão do mundo é sempre situada historicamente, porque o sujeito está sempre em relação com outro(s)”⁸¹. Os homens são resultados das diferentes maneiras como assimilaram os discursos de outrem ao longo da vida. A consciência se constrói através da mediação (aceitação –

79 Como este trabalho trata de música, podemos manter o termo polifonia em seu domínio de origem e evitar embaraços de ter que especificar sob qual domínio (música ou linguagem verbal) estamos nos referindo.

80 (MACHADO, 2007, p. 194).

81 (FIORIN, 2016, p. 61).

refutação) das muitas vozes alheias, ancoradas na sociedade, na História. Para Bakhtin (2014), há duas qualidades dessas vozes: “aquelas que são incorporadas como voz de autoridade” e aquelas “assimiladas como posição de sentido internamente persuasivas”⁸². As vozes de autoridade são aquelas que se enrijecem na consciência, as quais o indivíduo toma por verdade, inegociáveis, impermeáveis a outras vozes que destoem (a voz da Igreja, do Partido, do grupo de que se participa etc.). A voz internamente persuasiva é vista “como uma entre outras”. Ela é mais suscetível à negociação, é permeável à impregnação por outras vozes, à hibridização.

Quando o homem fala, mesmo sozinho, ouve-se junto dele um coro de vozes assimiladas, vozes de autoridade e vozes internamente persuasivas. Segundo Faraco (2009, p. 79), a utopia de Bakhtin passa por expor a ideia de que a vida humana é por sua própria natureza dialógica. Por isso, para o autor russo, ser significa comunicar-se. A morte absoluta (o não ser) só acontece quando se extingue toda a comunicação (não ser ouvido, reconhecido, lembrado). Uma vez “vivo” (mesmo *in memoriam*), necessariamente o sujeito penetra o tecido dialógico que se constitui através do outro. “Eu não posso me tornar eu mesmo sem um outro” (idem). Por essa razão, nas obras de Bakhtin e nos estudos sobre elas, nota-se constantemente as referências sobre um sujeito que é totalmente individual (singular, único) ao mesmo tempo em que esse mesmo sujeito é totalmente social, sem que uma coisa anule a outra.

O dialogismo, principalmente aquele observado na relação entre interlocutores, como colocam Clark & Holquist (2008, p. 363), não pretende ser meramente outra teoria da literatura ou outra filosofia da linguagem, “mas uma explicação das relações entre povos e entre pessoas e coisas que atalham fronteiras religiosas, políticas e estéticas”:

E ao contrário de outras filosofias que se opõem à individualidade radical em nome do primado maior dos grupos socialmente organizados, a de Bakhtin jamais rebaixa a dignidade das pessoas. De fato, o dialogismo liberta precisamente por insistir que todos nós estamos envolvidos necessariamente no fazimento do significado (ibidem, p. 363).

82 (idem).

3. INVESTIGAÇÃO E CRIAÇÃO MUSICAL À LUZ DO DIALOGISMO BAKHTINIANO

Bakhtin não pôde ver a aproximação em larga escala da teoria musical à linguística, sobretudo às novas formas de se investigar as linguagens, em direção das quais pretendemos dar mais um passo. Pelo seu lado, Bakhtin conduziu a uma reflexão sobre uma possível analogia entre a composição musical e a composição literária e não somente para burilar o conceito de polifonia dentro dos estudos da literatura. Em sua análise da obra de Dostoiévski, ele cita, a partir do livro de Grossman⁸³, as palavras do próprio escritor russo:

O próprio Dostoiévski também apontou para uma sequência de composição e de uma feita estabeleceu a analogia entre seu sistema construtivo e a teoria musical das ‘passagens’ ou contraposições. Na ocasião, ele estava escrevendo uma novela de três capítulos, diferentes entre si pelo conteúdo, mas com unidade interior⁸⁴

Preferimos manter o texto desta citação como se encontra na tradução de Paulo Bezerra, que, por sua vez, manteve a tradução feita por Boris Schnaiderman. Uma vez citado, podemos trazer para os termos musicais como os conhecemos. Por “passagens” podemos entender *transições*, *transposições*, ou *modulações*, pois a ideia de Dostoiévski é “transportar para o plano da composição literária a lei da passagem musical de um tom a outro”⁸⁵, sem perder a conexão entre eles. Os três capítulos de sua novela deveriam ser independentes, mas necessariamente interligados: “Eles interiormente dialogam, soam em motivos diferentes mas inseparáveis, que permitem uma substituição orgânica de tons, mas não sua fragmentação mecânica”. Além disso, podemos entender propriamente *contraponto* no lugar de “contraposições”, uma vez a ideia de Dostoiévski é integralmente musical e no sentido da polifonia:

A novela é construída na base do contraponto artístico. No segundo capítulo, o suplício psicológico da jovem decaída responde à ofensa recebida pelo seu supliciador no primeiro capítulo, e ao mesmo tempo se opõe, pela humildade, à sensação que ele experimenta do amor-próprio ferido e irritado. E isso constitui justamente o ponto contra ponto (*punctum contra punctum*). São vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema. Isso constitui precisamente a “polifonia”, que desvenda o multifacetado da existência e a complexidade dos sofrimentos humanos. ‘Tudo na vida é contraponto, isto é, contraposição’ – escrevia em suas memórias um dos compositores prediletos de Dostoiévski – M. I. Glinka (idem).

Bakhtin (2013, p. 49) comenta esse texto da forma como nós mesmos gostaríamos de dizer:

Trata-se de observações muito precisas e sutis de Grossman acerca da natureza musical da composição em Dostoiévski. Ao transpor da linguagem da teoria musical para a linguagem da poética a tese de Glinka segundo a qual tudo na vida é contraponto, pode-se dizer que, para Dostoiévski, *tudo na vida é diálogo, ou seja, contraposição dialógica*. De fato, do ponto de vista de uma estética filosófica, as relações de contraponto na música são mera variedade musical das *relações dialógicas* entendidas em termos amplos.

83 Dostoiévski *Artista* (1967), versão brasileira.

84 (GROSSMAN apud BAKHTIN, 2013, p. 48). A novela referida é *Memórias do subsolo*.

85 (ibidem, p. 49).

O dialogismo extrapola as pretensões exclusivamente linguísticas. Ao conceber os enunciados (textos, discursos) como atos (atitudes), Bakhtin não se detém em decifrar uma linguagem. Ele pretende evidenciar a força invisível que liga os seres humanos nas diversas esferas das suas atividades. Bakhtin utiliza o enunciado de outrem como solução para entender o enunciado individual ao mesmo tempo que reconhece no enunciado individual toda uma multiplicidade de vozes capaz de revelar a chave para a compreensão de uma sociedade.

É por este caminho que pretendemos seguir. A composição individual deste autor, neste trabalho, almeja tão somente unir-se ao coro de vozes (de outros autores e compositores) e ressaltar o dialogismo em processos analíticos e criativos da música. É preciso aceitar que os membros do Círculo jamais postularam “um conjunto de preceitos sistematicamente organizados para funcionar como perspectiva teórico-analítica fechada” (BRAIT, 2006, p. 9). Adotando uma postura similar, nós dissertaremos mais em uma forma de diálogo com as ideias bakhtinianas do que com a imposição de pseudos dogmas de uma teoria para a música.

A estética musical não era estranha a Bakhtin. (...) “a teoria da música era uma fonte muito importante para o pensamento teórico e filosófico de Bakhtin, de modo que pode ser considerada como uma das bases para sua filosofia da linguagem”⁸⁶. Vale lembrar que em colaboração estreita no Círculo de Bakhtin havia interessados e estudiosos da área da música, como a pianista Marya Veniaminovna Yudina⁸⁷ (1899-1970) – que também se interessava por literatura, filosofia e arquitetura – e o musicólogo Ivan Ivanovich Sollertinsky (1902-1944), que também estudava literatura e filosofia. Além disso, Bakhtin lecionou a disciplina estética musical e filosofia da arte no Conservatório Musical de Vitebsk no período de 1920 a 1924, época que residiu na cidade (PETRACCA, 2018, p. 42).

Como já mencionamos, os debates do Círculo de Bakhtin abordavam uma grande variedade de assuntos, dentre eles a música. Em 1920, Ivan Sollertinsky, regente, compositor e professor de música (entre outras atribuições no campo da cultura em geral no Estado soviético), se junta ao Círculo. Além de Sollertinsky, a pianista Maria Iudina era figura atuante dentro do Círculo. Ambos representam o pensamento musical especializado em diálogo no Círculo e abrem caminho para que a linguagem musical fizesse parte, com maior solidez⁸⁸, das discussões propostas pelo grupo.

Sollertinsky (1902-1944) “era tão dotado intelectualmente que logo se tornou um dos líderes do Círculo por direito próprio” (CLARK & HOLQUIST, 2008, p. 75). Ele é muito lembrado por sua estreita amizade com Shostakóvich⁸⁹.

Quando em 1941 falou perante a União dos Compositores de Leningrado, não ofereceu os previsíveis peões, mas fez eco ao discurso do Círculo de Bakhtin nos anos 20, descrevendo

86 (GARCIA, 2012, p. 227).

87 Ou Iudina.

88 Outros membros do Círculo seguramente possuíam conhecimentos musicais, como Volochínov e o próprio Bakhtin. Contudo ressaltamos Sollertinsky e Iudina como musicistas de ofício.

89 Shostakóvich dedicou seu *Trio* op. 62 à memória de Sollertinsky.

uma sinfonia de Beethoven como “polipersonalista”, um tipo de sinfonia baseado no princípio mais dialógico que monológico, princípio pelo qual uma multiplicidade de consciências, ideias e vontades em competição devem estar envolvidas, na afirmativa – em contraste com o princípio monológico – do “outro eu” (ibidem, pp. 283-284)

Iudina e Bakhtin, que eram muito amigos, empreendiam juntos longos passeios e travavam incessantes debates filosóficos. Iudina também organizava noites filosóficas em seu apartamento⁹⁰ as quais frequentavam intelectuais conhecidos no ambiente cultural soviético. Bakhtin compartilhava com Iudina o amor pela música, “nos anos 20, Iudina amiúde tocava para Bakhtin horas a fio” (ibidem, p. 131). Quando Stalin morreu a gravação do *Concerto de Piano n°23*, de Mozart, interpretada por Iudina, foi encontrada no toca-discos do ditador⁹¹. Iudina lecionou em alguns conservatórios soviéticos; em Moscou, no Instituto Gnésin de Música, já nos anos 40, ela convidou Bakhtin para palestrar aos seus alunos.

O próprio Bakhtin já havia interposto seus pensamentos a modelos de estética musical de períodos anteriores, como o posicionamento de tendências formalistas de Hanslick. Bakhtin (2011, p. 58) situa Hanslick como participante do que ele designa como corrente estética impressiva, na qual agrupa várias correntes de viés formalista⁹² (PETRACCA, 2018, p. 55). Hanslick (1989, p. 62) centra-se na música como objeto autotélico, na qual o material musical exprime tão somente ideias musicais (sons em movimento), e, “uma ideia musical perfeitamente expressa já é o belo independente, é uma finalidade em si mesma e não um meio ou um material para a representação de sentimentos e ideias”. Bakhtin (2011, pp. 83-84) se opõe ao pensamento da *estética impressiva* pelo fato desta desconsiderar os aspectos dialógicos profundos do enunciado artístico, mais precisamente da ligação entre os homens (como uma equação do *eu* e do *outro*): “é precisamente o acontecimento como relação viva entre duas consciências que não existe tampouco para a estética impressiva. Aí a criação é igualmente interpretada como ato unilateral, ao qual se contrapõe não o outro sujeito mas tão somente o objeto, o material”.

Hanslick e Bakhtin concordam que a obra de arte seja produto de um contexto histórico que pode sofrer mutações no decorrer do tempo. Porém, eles se opõem quanto ao destino desses enunciados artísticos (como nós estamos chamando). Enquanto Hanslick não atesta a sobrevivência de uma obra de arte, “pois, sendo um produto de um indivíduo situado em determinada época e cultura, está impregnada de mortalidade”⁹³, para Bakhtin:

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado,

90 Em um desses encontros, Bakhtin deu uma palestra sobre Viatchesláv Ivanov. (...). No fim, alguém observou: “Que aula. Ele delineou tudo da cultura”. Não houve discussão porque todo o mundo ficou atordoado (CLARK & HOLQUIST, 2008, p. 130).

91 Gravação disponível no sítio eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=YGZoKplBhfo>.

92 Fato que colocamos com ressalvas tendo em vista o texto *Hanslick ou as aporias da imanência*, de Nattiez (2005).

93 Como coloca Fonterrada (2008, p. 75) falando sobre Hanslick.

isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo (BAKHTIN, 2011, p. 410).

Há outras diferenças e possíveis acordos entre Bakhtin e Hanslick as quais consideramos pertinentes, mas que não se adéquam à discussão aqui empreendida⁹⁴. Neste momento queremos ressaltar que as propostas de Bakhtin e seu Círculo – que tiveram bastante êxito no campo linguístico – em sua origem já levantavam e consideravam em seu escopo questões sobre a linguagem musical.

Contudo, as investigações musicais baseadas nos estudos do Círculo permaneceram encasuladas e não muito divulgadas em um isolamento geográfico e ideológico durante alguns anos. Se no campo da linguística, os escritos do Círculo repercutiram pelo mundo ocidental a partir da década de 1960, a retomada pela música começa a ser mais amplamente difundida somente depois de 1990. (No entanto, é preciso ressaltar que mesmo não citando o nome de Bakhtin e seus textos, muitos estudos se aproximavam das suas propostas). A partir daí⁹⁵ alguns pesquisadores passaram a defender as propostas de Bakhtin como uma visão pertinente à investigação musical⁹⁶.

Cassotti (2002;2011) reúne algumas ideias do Círculo para a música⁹⁷, mais especificamente as de Bakhtin, Sollertinsky e Iudina. Em relação à criação musical, Cassotti alinha as propostas de Sollertinsky e Iudina colocando que, em seus escritos, eles pontuam o processo criativo – seja na música ou em outras artes – como um fenômeno que envolve o compositor em uma relação dialógica com o patrimônio musical de sua cultura. Cassotti sublinha nesses autores a postura de ver que um texto musical é, por natureza, intertextual e que a linguagem musical deve estar baseada no reconhecimento de que *minhas* palavras, *meus* sons, não são tomados de um dicionário, de um código, de um sistema normativo, mas da tradição musical e das intenções do *outro*.

Korsyn (2001, p. 58) coloca que as críticas de Bakhtin no campo da linguística têm uma implicação profunda para a pesquisa musical. Em sua opinião, isto se dá porque a análise musical

94 Petracca em *Música e Alteridade: uma abordagem bakhtiniana* (2018) elucida algumas das diferenças entre Bakhtin e Hanslick. Do mesmo modo, sugerimos, mais uma vez, o texto de Nattiez (2005) *Hanslick ou as aporias da imanência*, no qual o autor revê alguns preconceitos e interpretações falhas sobre Hanslick.

95 Nattiez (2005, p. 43) também cita Bakhtin como influenciador do pensamento musicológico pós Guerra do Vietnã.

96 Para citar alguns trabalhos: GRITTEN (2014), KORSYN (2001), CASSOTTI (2010;2011), LANNA (2002;2005), FERREIRA (2012), RIBEIRO (2016), PETRACCA (2018), ESCUDEIRO (2012), GRAS (2014)...

97 “*Music, Answerability, and Interpretation in Bakhtin’s Circle: reading together M.M. Bakhtin, I.I. Sollertinsky, and M.V. Yudina*” (2011). Também em sua tese de doutoramento “*linguaggio musicale nel Circolo di Bachtin. Michail Bachtin, Ivan Sollertinskij, Marija Judina*” (2002).

frequentemente privilegia modelos linguísticos em sua prática, por exemplo: “Fred Lerdahl e Ray Jackendoff que emularam o trabalho de Noam Chomsky, ou escritos como os de Jean-Jacques Nattiez, V. Kofi Agawu, ou Robert Hatten, que tiveram inspiração na semiótica”; ele acrescenta que mesmo os modelos mais antigos, como o de Rameau, tiveram bases nas linguísticas de suas épocas. Para Korsyn “nós precisamos de alguma coisa que se assemelhe à metalinguística⁹⁸ de Bakhtin, que analisaria as relações concretas entre enunciados musicais como um todo” (ibidem, p. 59), principalmente levando em consideração a distinção entre frases (como unidades da língua) e enunciados (unidades da comunicação).

3.1. ENUNCIADO MUSICAL

“Texto musical” e “discurso musical” são termos que indicam um empréstimo da linguística para a música. Estes são, com certa facilidade, encontrados nas falas (orais ou escritas) sobre música. “Enunciado musical”, porém, é visto com menor frequência e com diversas significações. Queremos explorar aqui esses termos – texto, discurso, enunciado – sob um ponto de vista musical e em acordo com as concepções de Bakhtin traçadas até este momento.

Os limites do enunciado são determinados pela alternância dos sujeitos falantes. Quais seriam as dimensões do enunciado musical para reconhecê-lo como tal? Para Bakhtin (2016, p. 133), o enunciado é o mínimo daquilo que se pode responder. Mas, essa resposta está longe de ser um medidor passa-não-passa⁹⁹, esse mínimo é bastante relativo. Às vezes, Bakhtin trata um romance de vários volumes ou um tratado científico como enunciados, em outro momento, o enunciado é visto como unidade do discurso ou do texto¹⁰⁰, por vezes formado de uma única palavra.

Se entendido como parte menor de uma organização complexa, quais os termos nomeiam adequadamente os enunciados em música? Dos termos musicais convencionais para designar as menores unidades – “inciso”, “motivo”, “célula” – nenhum se adéqua às abrangências do enunciado (tampouco têm uma precisão inequívoca dentro da própria teoria musical). “Motivo”

98 Ou, como temos usado, *translinguística*: foi denominada assim pois ultrapassa os limites do estudo da língua como sistema. Assim, a translinguística tem por objeto o exame das relações dialógicas entre os enunciados, seu modo de constituição real, levando em conta a historicidade do discurso. “Em algumas traduções, o termo *translinguística* aparece como *metalinguística*. Esse de denominação é uma prova do acerto bakhtiniano a respeito da diferença entre as unidades potenciais da língua (objeto da linguística) e as unidades reais de comunicação (objeto da translinguística). Do ponto de vista do sistema da língua, *mete-* (prefixo grego) e *trans-* (prefixo latino) são absolutamente equivalentes, pois ambos significam ‘além de’. No entanto, eles são completamente diversos da perspectiva do funcionamento discursivo, pois *metalinguística* é imediatamente relacionada aos discursos que falam sobre a língua, que a descrevem, que a analisam. O que Bakhtin em mente era construir uma ciência que fosse além da linguística, examinando o funcionamento real da linguagem sua unicidade e não somente o sistema virtual que permite esse funcionamento (FIORIN, 2016, p. 23).

99 Instrumento utilizado na metrologia para aferir medidas dentro e fora de um padrão preestabelecido.

100 (BAKHTIN, 2016, p. 115; MACHADO, 2007, p. 203).

talvez tenha algumas implicações na direção do enunciado, pois se apresenta com uma identidade discernível e pode remeter-se à sua relação com outras partes de uma peça. Todavia é insuficiente.

Para alguns autores a menor unidade da música é o “gesto”. No campo da educação musical, Swanwick (2003) propõe considerar a música como discurso e sua menor unidade significativa será a “frase ou o gesto”¹⁰¹ (“frase” definida de forma ampla, ele complementa¹⁰²). “Somente quando os sons se tornam gestos, e quando esses gestos mudam para formas entrelaçadas, a música pode relacionar e informar os contornos e motivos de nossas experiências prévias de vida”¹⁰³. Swanwick propõe que, desde as primeiras lições musicais às crianças, o educador deve tomar o gesto como unidade e não a nota (som) isolada e descontextualizada.

O gesto musical é discutido por Wishart em *On Sonic Art* (1996). Não é nosso objetivo entrar na discussão de conceitualização desse termo [gesto]. Contudo, nesse livro, Wishart propõe um conceito de enunciado aplicado à música – o que nos interessa aqui –, o qual está, para ele, estritamente ligado ao gesto. Também nos interessa discutir a correlação que Steuernagel (2015) faz entre os conceitos de enunciado e gesto de Wishart e o enunciado para Bakhtin. Steuernagel se baseia no enunciado como unidade do discurso:

Bakhtin propõe que o discurso da linguagem acontece através de um encadeamento complexo de unidades de discurso – os enunciados, que são limitados pela existência de uma resposta que subentende uma compreensão deste enunciado em algum nível. Mantendo à parte todas as implicações linguísticas do conceito para seu domínio de origem, a definição de enunciado aqui proposta em relação ao gesto é muito similar: um enunciado musical seria um sistema reconhecível, a partir do qual se constrói, de maneira mais complexa, um discurso musical, formado por elementos musicais. Trazido para este âmbito, o conceito se torna importante para o reconhecimento e tratamento do gesto musical: uma unidade de relações musicais que são reconhecíveis como uma espécie de “unidade de intenção” (STEUERNAGEL, 2015, p. 154).

Com base nessas colocações, Steuernagel apresenta suas proposições em relação a alguns aspectos do pensamento de Wishart. O principal deles é que o gesto como enunciado se constitui em um todo e deve ser visto “sempre de forma holística”, através das relações contidas em um discurso (ibidem, p. 156). Steuernagel critica a tendência da análise musical de fragmentar o gesto, individualizando seus elementos. No caso da análise musical ocidental tradicional, ainda se concedem muitos privilégios aos parâmetros da altura e duração, o que acarreta em um sistema notacional e, conseqüentemente, um sistema composicional centrado nesses parâmetros.

Muito do trabalho da análise musical e estudos da composição, em proporção, realmente focaliza nos parâmetros altura e duração, nas estruturas repetíveis da construção musical, em nossa opinião. Muitos trabalhos seguiram por seccionar a obra até o menor nível, evidenciando as partes e

101 (SWANWICK, 2003, p. 57).

102 O que nos dá a entender que Swanwick quer esquivar-se justamente da atribuição do vocábulo “frase” como sistema (unidade da “língua”) (cf. SWANWICK, 2003, p. 58).

103 (SWANWICK, 2003, p. 56).

partes das partes de uma obra, mas sem uma reflexão apropriada do resultado encontrado, ou seja, as implicações e relações que essas partes mantêm entre elas, com a obra inteira, com outras obras, e, entre compositores. Essa atitude, em nossa opinião, é semelhante aos procedimentos que os formalistas adotaram na linguagem verbal, os quais Bakhtin critica. A música passou e passa por caminhos análogos, e não é por acaso que as teorias que estiveram mais em voga por algum tempo foram as de Schenker, na música, e de Chomsky, na linguagem, posteriormente a teoria generativa da música de Lerdahl e Jackendoff (1983), com forte influência de ambas¹⁰⁴. Outros métodos de análise, no entanto, deixaram a preocupação exclusiva em partes estruturais e passaram a buscar um comportamento relacional entre os elementos musicais. Podemos citar aqui a semiologia musical de Nattiez e Molino, bem como o modelo proposto por Grela e o modelo proposto por LaRue. Estes são métodos de análise importantes (Grela talvez seja o menos conhecido) que em seus *corpora* consideram a importância de uma análise estrutural (formalista, seccionalista por assim dizer), mas que colocam o ideal de ir além nessa investigação, isto é, priorizar relações diversas, inclusive abrindo espaço para a dimensão subjetiva da música¹⁰⁵.

Por abordar o enunciado musical como unidade do discurso, o que seria apenas um aspecto dentro da teoria de Bakhtin, Steuernagel dá a entender que o gesto visto como enunciado significa evidenciar sua relação com o todo de uma peça. De acordo com esse autor, os enunciados musicais como unidades de uma peça devem manter relações com os outros enunciados dessa peça “para que o discurso musical siga uma coerência de enunciados que estejam alinhados com a intenção discursiva do compositor”¹⁰⁶. Em nossa opinião, Steuernagel mostra (apenas) algumas facetas da compreensão bakhtiniana do enunciado e das possibilidades de, através da ótica do pensador russo, se propor um enunciado musical.

Outro ponto levantado por Steuernagel, e apoiado em Wishart e Sullivan, é a questão da intencionalidade que o gesto carrega. O gesto, assim considerado, encontra-se próximo do enunciado bakhtiniano. O enunciado para Bakhtin é uma atitude, uma ação dotada de desejo comunicativo. Por isso Steuernagel coloca o gesto como “unidade de intenções”. Isso está alinhado com um dos fatores do enunciado que Bakhtin apresenta, como a *intenção discursiva* do falante, o

104 Lerdahl & Jackendoff (1983, p. 7) colocam seu trabalho *A Generative Theory of Tonal Music* como um complemento da teoria schenkeriana. Não estamos, de maneira nenhuma, menosprezando essa teoria, que, na verdade, admiramos. Estamos apontando, tão somente, que suas preocupações são primordialmente de ordem estrutural, e que seus autores têm grande êxito naquilo que propõem. Mais uma vez, o pensamento bakhtiniano (o qual estamos de acordo) não é o da exclusão, mas é agregador. Nattiez (2005, p. 27) falando sobre as mesmas obras (Schenker, Lerdahl & Jackendoff) coloca que o “Estruturalismo, assim como o Pré-estruturalismo, produziu algumas das maiores contribuições do século XX. Não importa que o Estruturalismo não esteja mais em moda. A musicologia foi em si enriquecida e considero que essas obras permanecem sendo um saber adquirido a partir do qual a semiologia musical, se não quiser perder o contato com o texto musical, pode seguir progredindo em seu caminho”.

105 Grela (1985) propõe a análise das inter-relações (a mais importante segundo o autor), correlacionar os elementos estruturais investigados em outros tipos de análise ao contexto cronológico e cultural. LaRue (2007) coloca que na etapa avaliativa de uma análise devem ser feitas considerações históricas e subjetivas (emoções, afetos, humor etc).

106 (STEUERNAGEL, 2015, p. 158).

que assegurará a conclusibilidade do enunciado e a possibilidade de resposta. Bakhtin ressalta no enunciado a existência de uma intenção (ideia) e a realização dessa intenção¹⁰⁷. Wishart coloca que quando ouvimos um som tendemos a imputar-lhe uma intenção e, por isso, “nós iremos ouvi-lo, em algum nível, como enunciado”¹⁰⁸ (ressaltando que o enunciado para Wishart não tem as mesmas características do enunciado para Bakhtin).

Outro artigo que aproxima Bakhtin à música, sobre o qual queremos comentar, é *Música como discurso: uma perspectiva a partir do círculo de Bakhtin*, de Silvia e Jorge Schroeder (2011). Neste trabalho, os autores lançam mão da obra musical como enunciado, ao contrário de Wishart e Steuernagel que enxergam o somente gesto (uma porção) como enunciado. Embora estes últimos tenham suas contribuições (já mencionadas) para este trabalho, a apropriação do arcabouço teórico do Círculo de Bakhtin para a música – em nossa opinião – se dá com um grau maior de conexão no texto de Schroeder & Schroeder¹⁰⁹.

O enunciado no artigo de Schroeder & Schroeder é visto prioritariamente como uma peça musical completa¹¹⁰, mas também eles consideram que excertos menores (ou partes maiores) podem entrar na mesma categoria de enunciados musicais. A obra musical pode conter vários enunciados, ao mesmo tempo que ela mesma, a obra completa, é um enunciado. Aqui, também assumimos essa postura abrangente. A definição de enunciado musical será através de suas características diante de um universo dialógico (observado através da análise e da composição musical) e não por suas extensões, uma vez que uma obra musical, ou parte dela, é reconhecida significativamente através da obra de outrem. O enunciado tem uma posição precisa na *alternância dos sujeitos falantes*. No caso da música, uma alternância de “produtos composicionais”. Além disso, à semelhança da linguagem verbal, o fim preciso e definido do enunciado musical lhe é garantido por sua *conclusibilidade*, o que lhe assegura também a possibilidade de ser respondido.

Assim, sobre o tamanho do enunciado musical não nos convém determinar dimensões mínimas e máxima: as óperas de Wagner são um enunciado. Esse enunciado respondeu aos enunciados precedentes, mas também solicitou respostas¹¹¹. Além disso, instâncias menores podem também ser vistas como enunciados¹¹²: um intervalo, uma nota, uma célula, um acorde, uma

107 (BAKHTIN, 2011, p. 308).

108 (WISHART, 1996, p. 240).

109 Mais adiante discordamos de Schroeder & Schroeder e sua opinião sobre gêneros do discurso.

110 Em certo momento eles chegam a utilizar o termo “enunciado completo”, para diferenciar de partes menores tomadas também como enunciados.

111 Dessas respostas, podemos destacar duas correntes que se sobressaíram nas gerações seguintes: de um lado, como Debussy disse, era preciso encontrar um “depois de Wagner”, pois, segundo o compositor francês, Wagner deu fim às soluções composicionais em ópera na sua época; por outro lado, compositores como Berg ou Webern colocam que esse enunciado de Wagner não era um ocaso, mas um nascente.

112 O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso (parafraseando COMPAGNON, 2007, p. 13).

tonalidade etc¹¹³. Desta forma, um enunciado musical está em paralelo com o enunciado da linguagem verbal, compreendido desde uma palavra até os grandes romances – “da réplica monovocal do cotidiano às grandes e complexas obras da ciência ou de literatura”¹¹⁴. Como o enunciado se caracteriza por sua manifestação concreta no mundo, seu significado depende da relação entre sujeitos, constrói-se na produção e interpretação do texto em uma interação real. O enunciado se ressignifica a cada nova interação.

Outro ponto que destacamos no trabalho de Schroeder & Schroeder é quando os autores colocam a dupla visão que existe sobre a música¹¹⁵:

De um lado, temos os que defendem a música como sendo essencialmente um modo de expressão do indivíduo, que nada deve a leis ou normas externas à psicologia individual, preocupando-se em investigar principalmente as obras-primas e os gênios criativos (equivalente ao “subjetivismo idealista”), e, de outro, os que veem na música sistemas sujeitos a regras, submissos a normas e procedimentos previamente existentes, e se voltam ao estudo formal e teórico musical (muito próximos ao “objetivismo abstrato”). Esses dois modos de entender a música, é importante que se diga, não apenas foram característicos de períodos passados, pensadores ou propostas estéticas específicas, mas coexistem na contemporaneidade. Em outras palavras, a disputa entre a prevalência de aspectos sociais e normativos, ou individuais e expressivos, permanece ainda hoje e encontra ecos na produção artística musical, na crítica musical e em propostas educacionais para a música (op. cit., pp. 131-132).

Neste ponto reacende a discussão sobre a análise musical que, por vezes, se mostra tendenciosa para algum dos lados. Esse tópico é semelhante ao que o Círculo de Bakhtin enfrentou no estudo linguagem, principalmente quando esse estudo se volta para a arte. Clark & Holquist (2008, p. 223), falando de Bakhtin, evidenciam as características e tendências de uma teoria da arte a que o Círculo se opunha:

Toda teoria da arte deve levar em conta três elementos: criadores, obras de arte e perceptores. Os formalistas privilegiavam excessivamente a segunda categoria, enquanto os idealistas investiam demasiado na primeira e na terceira. Ambos os extremos abordavam de maneira errada o seu objeto.

As duas posturas, segundo Volochínov (e Bakhtin¹¹⁶), pecam no mesmo ponto: elas tentam descobrir o todo na parte, “fazem passar a estrutura de uma parte separada do todo pela estrutura da totalidade”, porém, “o ‘artístico’ em sua completude não se encontra no objeto, nem na psique isolada do criador ou do ouvinte, a não ser que abarque os três aspectos por vez” (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 76). O modelo tripartido de Molino e Nattiez, dentro do que conhecemos

113 Um intervalo como o trítono ou a quinta justa, por exemplo, carregaram e carregam ares de enunciado, têm o poder de “dizer por si só” dependendo do contexto em que são dialogizados. Uma nota, como a nota Si em *Wozzeck*, pode se tornar enunciado. O “tema do destino” da *Quinta Sinfonia* de Beethoven, ou apenas a primeira célula, é um enunciado. O mesmo pode ser dito de um acorde como o *acorde de Tristão*, ou de uma tonalidade como *Dó maior* que, segundo Debussy (1989, p. 190), “é o tom que dá com maior segurança o sentido de eternidade”.

114 (BAKHTIN, 2016, p. 37).

115 Se trata da mesma “dupla visão” que Volochínov (2013) declara haver, como senso geral em sua época, sobre a linguagem verbal: “subjetivismo idealista” e “objetivismo abstrato”.

116 O texto aqui referido – *Discurso na vida e discurso na arte* – é normalmente atribuído aos dois autores.

por Semiologia da Música, ecoa, nesse ponto, a visão do Círculo¹¹⁷. No ponto de vista da Semiologia, a palavra (o “som em movimento”) como objeto neutro atua em um território compartilhado pelo criador (com suas estratégias de produção) e pelo perceptor (com suas estratégias de percepção). O mesmo impasse que Bakhtin encontrou na linguagem verbal levando-o a separar as unidades da língua das unidades da comunicação (isto é, a oração do enunciado) está refletido na música. Enquanto os formalistas buscavam os elementos comuns (repetíveis) da linguagem, Bakhtin declarava a unicidade do enunciado. Enquanto os formalistas buscavam a autonomia e a completude da frase em si mesma (sintática e gramaticalmente), Bakhtin evocava a interdependência entre enunciados e interlocutores.

Nattiez, em *O Combate entre Cronos e Orfeu* (2005), faz uma apresentação bastante didática (demonstra pelo “absurdo”, segundo suas palavras) da inviabilidade de se penetrar o fato musical através de uma análise puramente estrutural. Ele tece uma análise (intencionalmente) enfadonha, preocupada em descrever os elementos imanentes de uma obra. Nattiez oculta o título da obra e o nome do compositor (entre outras informações) e passa um longo tempo estabelecendo “unidades taxonômicas” e destacando os “fenômenos lineares”. Vejamos um pequeno trecho:

Nas linhas 5 a 7, intervém um novo grupo de seis notas, em ritmo ternário, igualmente característico (*d*, *d'* e *e*), cujas três primeiras notas são repetidas duas vezes na linha 5 e no início da linha 6 (*d₁*, *d₁*, *d₁* e *d'₁*). Na linha 8, a unidade *a'*, de seis notas, introduz uma transformação rítmica em relação às unidades *a₁* e *a₂* do início da frase A (a semínima divide-se ali em duas colcheias, mas o ritmo semínima pontuada/colcheia é preservado) (op. cit., p. 32).

Conforme a terminologia da semiologia tripartite¹¹⁸, Nattiez se deteve na *análise do nível neutro* da peça: uma análise puramente descritiva que “trata apenas das relações paradigmáticas e lineares sem intervenção da semântica, sem fazer alusão quer às estratégias de produção quer às de percepção e, menos ainda, à história e à cultura”¹¹⁹. Nattiez, em oposição ao Estruturalismo/formalismo, defende que é preciso ir além das estruturas imanentes. Para ele, devemos recorrer às estruturas imanentes (à análise do nível neutro) para tecer considerações sobre as estratégias de criação que originaram tais estruturas e sobre as estratégias de percepção que são desencadeadas por elas¹²⁰. Segundo a terminologia de Molino, as estratégias de produção/criação são observadas na *análise do nível poiético*, enquanto aquelas que observam as estratégias de percepção estão na *análise do nível estésico*. Nattiez explica que essas duas visões de análise – poiética e estésica – atuam sobre os elementos imanentes, são capazes de excedê-los e ir além das

117 Esse ponto de contato foi também observado por Ferreira (2012).

118 Proposta por Molino (1975), foi logo aderida, difundida e desenvolvida por Nattiez.

119 (NATTIEZ, 2005, p. 37).

120 (ibidem, p. 30).

propriedades intrínsecas da obra. Partindo desses dois polos, podemos observar (investigar) as remissões extrínsecas à obra¹²¹.

Nattiez defende também a dimensão semântica da música¹²²: “O que seria da experiência musical se a despojássemos, a pretexto da sua ‘impureza’, dos sentimentos de alegria, de tristeza, de exaltação, que ela provoca em nós?”¹²³. Além disso, “ao se concentrar sobre a dimensão imanente das obras, o Estruturalismo esquiva-se de considerar os *contextos* sociais e culturais. Será que as obras ou produções musicais não remetem também a seu meio ambiente filosófico, ideológico ou religioso só para citar alguns?”¹²⁴. Nattiez ainda critica a postura acrônica que o Estruturalismo assume ao deixar de fora contextos históricos e a história das estruturas da linguagem musical.

Na sequência do seu texto, Nattiez, enfim, revela a partitura, e, com ela o título, compositores, data, local, dedicatória...:

121 Segundo Menezes (2013, p. 150): “O *ideário* de uma obra permanece sedimentado, ainda que irradiando seu potencial de influência na concepção de obras que a ela se sucedem (do mesmo criador ou de outros que o admiram), na obra a qual serviu de esteio semântico; este conteúdo inabalável, tido por ‘extramusical’, é parte consistente da música mesma, ou ainda melhor, é parte substancial da obra musical consistente. A grande obra não se resume, portanto, às suas aquisições técnicas; ela almeja e necessita de um forte teor de significação humana, e por tal razão a música, em que pense todos seus cálculos, jamais abdica de sua condição essencial: uma *matemática dos afetos*”.

122 Pelo lado da linguagem verbal, nem mesmo a gramática da língua portuguesa, obra destinada para o fim específico de descrever estruturas da língua como sistema, por exemplo, consegue esquivar-se por completo do contato com a expressividade e semântica. O termo *Interjeição* – de acordo com a *Moderna Gramática Portuguesa*, de Bechara (2004) – exemplifica bem o que queremos dizer: “Interjeição é a expressão com que traduzimos estados emotivos. Têm elas existência autônoma e, a rigor, constituem por si verdadeiras orações. Em certas situações, algumas podem estabelecer relações com outras unidades e com elas construir unidades complexas. Acompanha-se de um contorno melódico exclamativo” (op. cit., pp. 330-331). Ou seja, é inviável descrever tal terminologia somente em um “nível neutro”. Isto nos remete à *análise funcional* que Grela propõe em seu método. Uma das funções sugeridas por ele é a Interjeição, que teria atributos semelhantes à interjeição na linguagem verbal.

123 (NATTIEZ, 2005, p. 30).

124 (ibidem, p. 31).



Figura 2: Partitura de Tombeau de Socrate, apresentada por Nattiez (2005).

Uma vez revelada a partitura e suas informações, Nattiez demonstra a necessidade de se olhar para as referências extrínsecas às estruturas sonoras grafadas em notação musical¹²⁵.

Para a discussão a respeito do enunciado musical, as ideias-força que impulsionam as pesquisas no campo da Análise do Discurso¹²⁶, apresentadas por Maingueneau (2015)¹²⁷, serão úteis para exposição de suas características de uma forma um pouco mais detalhada.

A primeira característica aponta para o fato de que *(1) o enunciado musical é uma organização além da frase*. Isso não quer dizer que o enunciado deve pressupor muitas frases, mas significa que o enunciado musical se enquadra no campo da comunicação e não somente em um sistema de estruturas. Não é uma “gramática musical” que assegurará a efetivação de um enunciado musical como parte da comunicação musical. Mesmo estando sob regras estritas de organização, seja uma condução tonal das vozes ou um esquema rigoroso de controle de alturas e ritmo em uma

125 “Numa abordagem na música de György Kurtág, por exemplo, Sallis (2002) indica que não se pode examinar apenas a obra completa e introduz o conceito de ‘camadas de significação’ que os materiais composicionais podem revelar, criando uma rede de relações com outros compositores e também com outras obras ou obras projetadas, a qual não pode ser apreendida a partir apenas do estudo da partitura” (CHAVES, 2012, p. 241).

126 (1) “O discurso é uma organização além da frase”; (2) “o discurso é uma forma de ação”; (3) “o discurso é interativo”; (4) “o discurso é contextualizado”; (5) “o discurso é assumido por um sujeito”; (6) “o discurso é regido por normas”; (7) “o discurso é assumido no bojo de um interdiscurso”; e (8) “o discurso constrói socialmente o sentido”.

127 Também em CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2014.

música serial, existe um conjunto normativo de compreensão e apresentação, não palpável concretamente (“de índole não-gramatical”), que atua durante uma enunciação musical. Quando Nattiez descreve apenas as estruturas frasais do *Tombeau de Socrate*, em analogia com Bakhtin, é como se ele dissecasse um corpo sem identidade:

O discurso vive fora de si mesmo, na orientação viva sobre seu objeto: se nos desviarmos completamente desta orientação, então, sobrarão em nossos braços um cadáver nu a partir do qual nada saberemos, nem sua posição social, nem de seu destino. *Estudar o discurso em si mesmo, ignorar a sua orientação externa, é algo tão absurdo como estudar o sofrimento psíquico fora da realidade a que está dirigido e pela qual ele é determinado* (BAKHTIN, 2014, p. 99).

Contudo, estamos longe de declarar uma anomia para o discurso musical. (2) *O enunciado musical é regido por normas*¹²⁸. Segundo Maingueneau (2015, p. 28) “nenhum ato de enunciação pode ocorrer sem justificar, de uma forma ou de outra, seu direito de se apresentar tal como se apresenta”¹²⁹. Pelo lado musical, Webern coloca que o propósito por detrás da apresentação de uma ideia musical (expressão de uma ideia por meio dos sons) pressupõe a existência de leis¹³⁰. Mas são leis das quais o próprio compositor pode se colocar como legislador¹³¹.

Mesmo com enfoque direcionado para evidenciar as diferenças entre as unidades da língua e as unidades da comunicação, Bakhtin jamais pretende diminuir a importância dos estudos linguísticos. “Ele apenas considera que a linguística, embora necessária, é insuficiente para o estudo da comunicação em si”¹³². Isto é, sem desmerecer os estudos formalistas, Bakhtin avança para o estudo das formas da comunicação focando na natureza dos enunciados concretos, nas relações dialógicas, nos gêneros do discurso.

Há no discurso bakhtiniano uma relação bastante positiva com a linguística. Ou, em outros termos, Bakhtin nunca põe a linguística em questão: aceita sua especificidade (isto é, o estudo do verbal em si – ver *O problema do texto*, p. 120), considera legítima e justificáveis as abstrações operadas pela linguística (*Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 181) e toma o sistema gramatical como um dado, caracterizando-o por sua virtualidade (*O problema do texto*, p. 118) (FARACO, 2009, p. 105).

Nos domínios da música podemos assumir postura semelhante, ou seja, considerar que os modelos de análise (ou composição) que destacam as componentes estruturais e elementos imanentes (paradigmática, generativa, o modelo de Grela ou de Larue para este fim, Teoria dos

128 Para Maingueneau (2015, p. 27) os gêneros do discurso são considerados um conjunto de normas que suscitem expectativas nos sujeitos engajados na atividade verbal. Portanto, “máximas conversacionais”, “leis do discurso”, dar informações apropriadas em determinadas situações são exemplos dessas normas.

129 Schoenberg, por exemplo, despendeu muitos esforços em seus escritos para abarcar tanto os estudos técnicos (Harmonia, Contraponto, Instrumentação, fraseados, etc.) como o processo comunicacional (ele propõe “leis” de coerência, organicidade, lógica na apresentação de uma ideia, compreensibilidade), isto é, “normas” de construção para uma obra musical, segundo o que ele acreditava.

130 (cf. WEBERN, 1984, p. 41).

131 “À medida que o artista vai se relacionando com a obra, ele constrói e apreende *as leis que passam a regê-la e, naturalmente, conhece o sistema em formação*. Modificações são feitas, muitas vezes, de acordo com critérios internos e singulares daquele processo. O artista conhece, nesse momento, o que a obra *deseja e necessita*” (SALLES, 2009, p.135).

132 (FARACO, 2009, p. 105).

Conjuntos, teorias da harmonia, análise do nível neutro etc.), são totalmente pertinentes, mas carecem de amplitude. Para nós, tais modelos devem estar aliados à investigação das unidades musicais em situações concretas da sua veiculação e dentro de uma cadeia dialógica.

As normas não são prejudiciais ao “artístico” ou à criação livre, como alguns podem ser levados a pensar. É claro que existe um ponto de equilíbrio bastante sutil. Colocamos acima que o compositor pode estabelecer suas próprias regras de criação. Isso provocou dois extremos na criação musical no século XX: de um lado, compositores que se apoiaram demasiadamente em suas próprias regras – estes calculavam cada nota, cada ritmo... em uma esquematização absoluta que substituíam a subjetividade por escolhas pontuais –; por outro lado, compositores que declararam uma subjetividade total, uma espécie de anarquia, chegando ao extremo da aleatoriedade total, ou de legar ao intérprete a maior parte das decisões estruturais/composicionais¹³³. Boulez (2008, p. 45) conclui que ambos os lados pretendem a recusa da escolha, fator essencial da composição musical:

A primeira concepção era puramente mecânica, automática, fetichista; a segunda ainda é fetichista, mas livramos da escolha, não pelo número, mas pelo intérprete. Vai-se habilmente transferir a escolha para o intérprete. Assim, estamos em segurança, estamos camuflados¹³⁴.

A liberdade está relacionada na equação junto às restrições a que o compositor se impõe. Como disse Stravinsky (1996, pp. 64-65): “minha liberdade será tanto maior e mais significativa quanto mais estritamente eu estabelecer meu campo de atuação, e mais me cercar de obstáculos. Tudo o que diminui a restrição diminui a força”. Nesse sentido, como colocou Salles (2009, p. 66): “a liberdade absoluta é *desvinculada de uma intenção*”. Desta maneira, (3) *O enunciado musical é uma forma de ação*, assim como manifestaram no campo da linguagem e filosofia da linguagem J. L. Austin (1962) e J. R. Searle (1969), a enunciação constitui um ato. É exatamente o que Bakhtin também aborda e o que ressaltamos em Steuernagel e Wishart. Esse ato demonstra uma intenção sobre o mundo, em certo sentido visa modificar uma situação. A intenção do criador é vista ou entrevista em sua obra.

Estruturas musicais sem um contexto e interlocutores, não podem ser vistas como atitudes e não podem revelar intenção, por isso estão destinadas à *incompreensibilidade*. Claro que podemos compreender o sentido linguístico de uma pergunta na linguagem verbal ou os prerequisites de uma cadência à dominante em música (tanto que podemos classificá-la desta maneira), mas não estamos falando desse tipo de compreensão. Bakhtin (2016, p. 121), sobre a linguagem verbal, coloca que não se trata de uma compreensão simples (passiva) cujo fim seja

133 (cf. BOULEZ, 2008, pp. 43-55).

134 Isto colocado de um modo geral, obviamente. Devemos observar as colocações de Boulez com cuidado, e em seu contexto; as obras produzidas na corrente estética da música aleatória ou por um esquema totalmente controlado podem ter seus valores aflorados diante de um contexto dialógico pertinente.

apenas compreender o que o falante quer dizer, sem avaliar sua fala, sem tirar dela conclusões ou apresentar uma reação responsiva:

No fundo, semelhante compreensão nunca ocorre, é uma ficção. Toda compreensão é, em maior ou menor grau, prenhe de reação responsiva quer em palavras quer em ações (por exemplo o cumprimento de uma ordem compreendida ou de um pedido, etc.). É justamente nessa compreensão ativa e responsiva que se fixa o discurso do falante: a compreensão não dubla o compreensível; essa dublagem passiva seria inútil para a sociedade (idem).

A compreensão, para Bakhtin, é uma resposta ativa e é também uma forma de ação provocada pelo enunciado (ação responsiva). Quando Nattiez, em sua análise, omite o título, autores, data da composição, local, dedicatória, de *Tombeau de Socrate*, para tecer uma análise enfatizando somente o *nível neutro* da obra, podemos compreendê-la no seu sentido estrutural, mas ficamos longe da sua atuação real no mundo. Somente conscientes dos elementos exteriores ao texto musical propriamente dito é que chegamos mais próximos de compreender o sentido, a atitude de seus autores. Esse ponto traz à baila outras peculiaridades do enunciado musical que guardam semelhanças com o enunciado verbal: autor, destinatário e contexto.

A ação, a intenção, está vinculada a um autor. (4) *O enunciado musical tem um autor (é assumido por um sujeito)*. Stravinsky ressalta o papel do compositor, ele discursa sobre os sons da natureza (como matéria) e os sons organizados por um criador:

Pretendo usar o exemplo mais banal: o do prazer que experimentamos ao ouvir o rumorejar da brisa nas árvores, o murmúrio de um riacho, a canção de um pássaro. Tudo isso nos agrada, nos diverte, nos delicia. Podemos até dizer: “que música deliciosa!” Naturalmente, estou usando apenas uma comparação. (...). Esses sons da natureza sugerem uma música, mas ainda não são, em si mesmos, música. (...). Esses sons são promessa de música, e é preciso um ser humano para registrá-los: um ser humano sensível às vozes da natureza, obviamente, mas que, além disso, sente a necessidade de organizá-las, e que é dotado, para tal, de uma aptidão especial. Em suas mãos, tudo que estou considerando com sendo música em música se tornará. Daí concluo que elementos sonoros só se tornam música quando começam a ser organizados, e que essa organização pressupõe um ato humano consciente (STRAVINSKY, 1996, p. 31).

O autor orienta seu discurso para o fundo aperceptivo alheio: (5) *o enunciado musical é dirigido a alguém*. A exemplo do enunciado verbal, a obra musical é voltada para a resposta (mesmo que essa resposta seja apenas a compreensão), isso implica que o discurso possui uma interatividade constitutiva, mesmo na ausência de um destinatário imediato. O ouvinte (destinatário ou “coenunciadores” como preferem alguns) não chega a pegar o lápis da mão do compositor diante da pauta musical, mas de certa forma o conduz. “Cada enunciação supõe a instância de outra enunciação para a qual orienta-se”¹³⁵. Sob essa perspectiva, o compositor considera seu público e prevê certos tipos de respostas.

135 (MAINGUENEAU, 2015, p. 27).

(...) O compositor também é um ouvinte, capaz de controlar sua inspiração em referência ao ouvinte. Por exemplo, o compositor sabe como o ouvinte responderá a uma cadência interrompida e controlará os estágios posteriores da composição com referência àquela suposta resposta (MEYER, 1994, p.41)¹³⁶.

Contudo, o autor não conhece plenamente seu destinatário e os enunciados que este pode trazer consigo. Mas, segundo Bakhtin, além do autor e destinatário, existe um terceiro participante – “é claro que não no sentido literal, aritmético, uma vez que, além do terceiro, pode ter um número ilimitado de participantes do diálogo a ser compreendido” – da atividade dialogal que é capaz de entender a fundo o enunciado¹³⁷:

O autor não pode deixar a si mesmo e toda sua obra feita de discurso à mercê plena e definitiva dos destinatários presentes ou próximos (até os mais próximos podem se equivocar), ele sempre pressupõe uma instância superior de compreensão responsiva que possa deslocar-se em diferentes sentidos. Cada diálogo ocorre como que no fundo de uma compreensão responsiva de um terceiro inevitavelmente presente, situado acima de todos os participantes do diálogo (BAKHTIN, 2011, p. 333).

Essa instância superior de compreensão responsiva “não é algo místico ou metafísico (ainda que em determinada concepção de mundo possa adquirir semelhante expressão)”, como declara Bakhtin. Em resumo,

todo enunciado tem sempre um destinatário (de índole variada, graus variados de proximidade, de concretude, de compreensibilidade, etc.), cuja compreensão responsiva o autor da obra de discurso procura e antecipa. Ele é o segundo (mais uma vez não no sentido aritmético). Contudo, além desse destinatário (segundo), o autor do enunciado propõe, com maior ou menor consciência, um supradestinatário superior (o terceiro), cuja compreensão responsiva absolutamente justa ele pressupõe quer na distância metafísica, quer no distante tempo histórico. “Um destinatário como escapatória”. Em diferentes épocas sob diferentes concepções de mundo, esse supradestinatário e sua compreensão responsiva idealmente verdadeira ganham diferentes expressões ideológicas concretas (Deus, a verdade absoluta, o julgamento da consciência humana imparcial, o povo, o julgamento da história, etc.)¹³⁸.

Além de considerar os sujeitos envolvidos no diálogo, devemos observar que (6) o *enunciado musical é contextualizado*. Bakhtin, em vários momentos, coloca que o enunciado possui tempo e espaço precisos. “Fora de um contexto não se pode atribuir sentido a um enunciado”¹³⁹. As obras musicais estão indexadas a uma situação específica em que ocorrem ou que foram concebidas. Como o discurso (o discurso musical também) pode adquirir sentidos diferentes a cada novo contexto (o que não implica que esses sentidos sejam claramente determináveis), há transformações que podem dotar uma obra musical de um sentido que não se apresentava em sua origem. O exemplo da *Sagração*, de Stravinsky, mostra a confluência entre autor, destinatários, intenção, contexto e o sentido do enunciado:

136 (...) the composer is also a listener that he is able to control his inspiration with reference to the listener. For instance, the composer knows how the listener will respond to a deceptive cadence and controls the later stages of the composition with reference to that supposed response (MEYER, 1994, p.41).

137 (BAKHTIN, 2011, p. 333).

138 (idem).

139 (MAINGUENEAU, 2015, p. 27).

Tenho a plena consciência de que há um ponto de vista segundo o qual o período que surgiu a *Sagração da Primavera* teria assistido a uma verdadeira revolução. Uma revolução cujas conquistas estariam hoje em processo de assimilação. Contesto a validade desta opinião. Sustento que foi um erro terem me considerado um revolucionário. Quando a *Sagração* veio à luz, muitas opiniões foram emitidas. No turbilhão das opiniões contraditórias, meu amigo Maurice Ravel interveio praticamente sozinho para restabelecer a verdade dos fatos. Ele foi capaz de ver, e afirmar, que a novidade da *Sagração* consistia não na escrita, ou na orquestração, ou mesmo no aparato técnico da obra, mas em sua realidade musical.

Fizeram de mim um revolucionário à minha própria revelia. Ora explosões revolucionárias nunca são totalmente espontâneas. Há pessoas argutas que produzem revoluções com intuito malicioso. É sempre necessário estar em guarda contra as interpretações distorcidas dos que lhe atribuem uma intenção que você não tinha¹⁴⁰.

“O sentido de que se trata aqui não é um sentido diretamente acessível, estável, imanente a um enunciado ou a um grupo de enunciados que estaria esperando para ser decifrado: ele é continuamente construído e reconstruído no interior de práticas sociais determinadas”¹⁴¹. O envolvimento social do discurso faz dele uma ferramenta para moldar o mundo, mas, ao mesmo tempo, o discurso é forjado pelas atuações de uma sociedade e deve a esta sua própria construção composicional. Desta maneira, (7) *o enunciado musical constrói socialmente um sentido*. A obra de arte revela em seu contexto um âmbito social e cultural. Segundo Varèse (1985, p. 115):

Em todos os campos da arte, um trabalho que corresponde às necessidades de seu tempo contém uma mensagem de significado cultural e social. O passado nos mostra que as mudanças estão ocorrendo na arte porque sociedade e os artistas expressam novas necessidades. Cada época dá origem a novas. Como homem de seu tempo, o artista é influenciado por ele e o influencia por sua vez. É ele quem cristaliza seu tempo... para inscrevê-lo na história. Ao contrário do que geralmente se acredita, o artista nunca está à frente de seu tempo: é simplesmente um homem que não fica para trás¹⁴².

Por fim, (8) *O enunciado musical é assumido em um bojo dialógico*. As obras musicais estão em relação íntima umas com as outras. “Para interpretar o menor enunciado, é necessário relacioná-lo, conscientemente ou não, a todos os tipos de enunciados sobre os quais ele se apoia de múltiplas maneiras” (MAINGUENEAU, 2015, p. 28). O enunciado musical não pode ser visto longe da sua essência, ou seja, que ele pertence à linguagem musical.

Diante das características expostas, é possível ir mais a fundo na compreensão do enunciado musical. Voltando à peça apresentada por Nattiez e cientes do seu título (*Tombeau de Socrate*), autores (Hooreman & Souris), dedicatória (“à ces Messieurs...”), local (Bruxelas), data (vinte de julho de 1925)... podemos nos aproximar do sentido real deste enunciado musical. Ou seja, encurtando um pouco todas as reflexões apresentadas por Nattiez, percebe-se nos compositores

140 (STRAVINSKY, 1996, p. 20).

141 (MAINGUENEAU, 2015, p. 29).

142 “In ogni campo dell’arte, un’opera che corrisponda ai bisogni del suo tempo contiene un messaggio di portata culturale e sociale. Il passato ci dimostra che in arte i mutamenti si operano perché società e artisti esprimono nuovo bisogni. Ogni epoca ne fa nascere di nuovi. In quanto uomo del suo tempo, l’artista ne viene influenzato e a sua volta lo influenza. È lui a cristallizzare il proprio tempo... a iscriverlo nella storia. Contrariamente a ciò che in genere si crede, l’artista non è mai in anticipo rispetto ai suoi tempi: è semplicemente un uomo che non resta indietro”.

uma intenção: “a peça é dedicada ‘a esses senhores...’, os do academicismo, aos quais este *Tombeau* faz uma provocação”. O título remete a *Socrate*, de Satie, peça cuja terceira parte intitula-se *A morte de Sócrates* (“aqui nos deparamos com o túmulo - ‘*tombeau*’ em francês”). *Tombeau de Socrate* foi composta alguns dias após a morte do compositor francês (1º de julho de 1925). A peça serviu de porta de entrada para os compositores ingressarem em um grupo surrealista de Bruxelas.

Musicalmente, portanto, este *Tombeau de Socrate* faz alusão a dois aspectos do trabalho de Satie: com a imitação humorística de uma valsa, *Souris* e *Hooreman* prestam homenagem ao compositor que, entregando-se a gêneros considerados inferiores, não desprezava divertir-se com a música e até mesmo desdenhar as convenções da notação musical; porém, com a imitação do estilo de *Socrate*, é ao compositor de música séria que se faz alusão. A dualidade estrutural do *Tombeau de Socrate* oferece-nos um retrato musical das duas facetas de Erik Satie, retrato que, mesmo dentro do contexto de sua morte recente, termina com uma pirueta cômica.

Essa peça pertence ao gênero da Homenagem, contudo em tom de galhofa tal como fazia o compositor. Pode-se, pois, situá-la em uma perspectiva mais ampla: pertence a categoria das músicas antiinstitucionais. Não causa espanto que John Cage tenha realizado uma adaptação de *Socrate* para dois pianos (NATTIEZ, 2005, p. 41).

Na superfície do bojo dialógico percebe-se enunciados vindos de várias direções: a valsa romântica, a música de cabaré, a música “séria”, a música passada (homenageada), a música contemporânea, as respostas futuras (Cage, por exemplo), a voz do academicismo (criticada), e outras inúmeras vozes que participam desta enunciação, deste enunciado musical.

3.2. DIALOGISMO MUSICAL

Eu não me preocuparei aqui com a música como algo emocional e tranquilizador para o ouvinte, nem com a música como algo processual e tranquilizador para o compositor. É minha intenção compartilhar com vocês algumas experiências musicais que nos convidam a revisar ou suspender nossa relação com o passado e redescobri-lo como parte de uma trajetória futura (BERIO, 2006, p. 2)¹⁴³.

Os estudos a respeito do enunciado nos direcionam para observá-los em seus estados relacionais. Por haver, na música, enunciados e não somente frases ou outra unidade estrutural, passamos agora a discutir como esses enunciados tecem o dialogismo musical, ou seja, observaremos como eles podem se relacionar.

Há autores que trabalham, também no campo da música, com os conceitos transversais à obra de Bakhtin: como a intertextualidade, o pensamento midiático (intermidiático, intramidiático), análises do discurso... sobre os quais vamos evitar entrar em detalhes. No entanto, cabe registrar que eles também apontam para um processo de criação e análise que se estabelece através do diálogo, em uma tradição/História, e o estudo quer dos processos criativos quer da

143 I will not concern myself here with music as any emotional and reassuring commodity for listener, nor with music as a procedural and reassuring commodity for the composer. It is my intention to share with you some musical experiences that invite us to revise or suspend our relation with the past, and to rediscover it as part of a future trajectory (BERIO, 2006, p. 2).

Análise Musical deve considerar a inter-relação entre textos e pessoas inseridos no ambiente musical, cultural e histórico. Nesse sentido queremos destacar que os estudos em várias áreas da música (composição, análise, performance, educação) têm se preocupado com o ambiente relacional, diria dialógico (mesmo quando não utilizam esse termo), dos seus objetos.

É interessante notar que os compositores que falam sobre suas músicas ou sobre as músicas de outrem tendem a localizar a obra como parte de uma rede formada em conjunto com obras de outros compositores. Berio, citado acima, coloca, quase em termos bakhtinianos, como a experiência musical pode estabelecer relações com o passado e com o futuro. Cassoti (2011) apreende exatamente isso da leitura que ela faz de Bakhtin: que o “movimento dialógico” compreende-se nessas duas direções – do texto para o passado e do texto para o futuro.

Bakhtin enxerga o enunciado como uma atitude, uma ação que revela o próprio homem. Nós estamos de acordo com a ideia de Bakhtin quando ele sublinha que o objeto principal de estudo a respeito do homem são os textos produzidos por ele. Nós partilhamos também da ideia de Berio, que compartilha a noção de música como texto, como um documento de investigação de um “encontro de ideias e experiências”¹⁴⁴. O primeiro passo para usufruir dos benefícios da *translinguística* é admitir a música como linguagem, todavia, respeitando suas peculiaridades em relação à linguagem verbal. Portanto, assumimos a obra musical como um tipo de texto (enunciado) (e não do mesmo tipo da linguagem verbal).

O texto (escrito ou oral) enquanto dado primário de todas essas disciplinas, do pensamento filológico-humanista em geral (inclusive do pensamento teológico e filosófico em sua fonte). O texto é a *realidade imediata* (realidade do pensamento e das vivências), a única fonte de onde podem provir essas disciplinas e esse pensamento. Onde não há texto não há objeto de pesquisa e pensamento. O texto “subentendido”. Se concebe o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte). São pensamentos sobre pensamentos, vivências das vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos (BAKHTIN, 2016, p. 71)

Sendo assim, também aderimos às colocações de Cassotti (2011) quando ela explicita que cada texto possui em sistema de signos inteligíveis, uma linguagem, mesmo se for a linguagem das artes. Apesar dos signos em música serem diferentes dos signos da linguagem verbal, um texto musical compreende um sistema de comunicação análogo ao texto verbal. Cassotti cita Bakhtin para afirmar que se não há linguagem por detrás do texto, então não há texto, mas um fenômeno natural¹⁴⁵. Os fenômenos naturais podem dizer muito, mas não há mediação da linguagem nem a intenção comunicativa (criativa) entre seres humanos.

A história da música, ao contrário da história da ciência, nunca é feita de intenções, mas de realizações. Não é feita de formas potenciais à espera de ser moldada, mas sim de Textos

144 (BERIO, 2006, p. 8).

145 (cf. BAKHTIN, 2016, p. 74).

(com “T” maiúsculo e com as mais largas conotações musicais possíveis). É um Texto esperando para ser interpretado - conceitualmente, emocionalmente e de modo prático (BERIO, 2006, p. 3)¹⁴⁶.

Como Bakhtin considera o produto da investigação textual (*sine qua non* para as pesquisas das humanidades) um reflexo do reflexo, nos domínios musicais esse reflexo não é tão nítido quando se escreve sobre música. Primeiro, porque ao utilizar a linguagem verbal para falar da musical existem dois tipos de linguagens de naturezas diferentes em jogo. Segundo, o conjunto de signos musicais é de natureza distinta dos signos verbais. Neste ponto, observamos que a palavra (de um modo geral) não possui uma maleabilidade, “não se pode reduzi-la ou alargá-la, nem se pode atribuir um significado absolutamente impróprio ou imprevisto”¹⁴⁷. A palavra é tendenciosa pois “tem um *significado*, *denota* um objeto ou uma ação, ou um acontecimento, ou uma experiência psíquica”¹⁴⁸. O som em seu estado bruto, a princípio, não teria essa predisposição denotativa tão clara como a palavra.

Berio comenta essa diferença entre as linguagens. Para ele, na linguagem verbal: “uma palavra implica e exclui muitas coisas diferentes, diz e não diz, e o nome de uma coisa não é a coisa em si. Já a ‘palavra’ musical, o enunciado musical, é sempre a coisa em si” (BERIO, 2006, p. 11). Nós estamos de acordo com Berio e Volochínov no ponto que diz respeito ao poder da palavra (como matéria) de denotar, isto é, de trazer consigo uma definição de antemão, capaz de remeter mais imediatamente a um objeto ou uma ação, ou um acontecimento, ou uma experiência psíquica, diferentemente do som como matéria da criação musical. Porém, a nosso ver, quando se consolida um enunciado musical, ele pode – à semelhança do enunciado verbal – revelar uma porção de outros enunciados com os quais concorda e outra porção com os quais discorda, ou seja, a obra musical (ou parte dela) implica e exclui muitas coisas diferentes¹⁴⁹. Os enunciados musicais

146 The history of music, unlike the history of science, is never made of intents but of achievements. It is not made of potential forms waiting to be shaped but, rather, of Text (with capital “T” and with the largest possible musical connotations). It is a Text waiting to be interpreted – conceptually, emotionally, and practically (BERIO, 2006, p. 3).

147 (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 132).

148 (idem).

149 De acordo com Bakhtin: “Certas formas de arte são ditas não-figurativas (o ornato, o arabesco, a música); isso é correto no sentido em que neles o conteúdo não é um objeto determinado, diferenciado e delimitado, mas no sentido em que o entendemos, no sentido em que ele produz a objetividade artística, o objeto está ali, claro. Na música, sentimos a resistência de uma possível consciência, viva, que não dispõe de um princípio de acabamento em seu interior, e é somente na medida em que lhe percebemos a força, o peso dos valores, é que percebemos, em cada um dos graus subsequentes que ela transpõe, a vitória que ela obtém sobre o que lhe compete superar; quando sentimos essa tensão que não comporta em seu interior seu próprio princípio de acabamento, e que se exerce na dimensão efêmera de um procedimento cognitivo-ético (no infinito de seu arrependimento e de sua súplica, na perspectiva de uma inquietude eterna que lhe cabe por princípio e de direito), sentimos também a grandeza do privilégio do acontecer, de ser o outro, de encontrarmos-nos fora da outra consciência possível, sentimos nossa aptidão para conceder a graça, para proporcionar a solução, somos detentores do princípio de seu acabamento e estamos habilitados para realizar sua forma estética: não criamos a forma musical num vazio de valores ou entre outras formas, igualmente musicais (uma música dentro da música), nós a criamos no acontecimento da vida, sendo apenas isso que lhe confere seriedade, caráter de acontecimento significante e peso. (Arabesco puro do estilo e, por trás do estilo, sentimos sempre a alma possível.) Assim a arte não-figurativa tem conteúdo, ou seja, comporta a tensão exercida pela resistência e pelo caráter de acontecimento de uma vida possível, mas o conteúdo não é diferenciado e não se determina no objeto” (BAKHTIN, 1997, p. 215).

encontram-se em relações dialógicas e Berio aponta para esse processo de interação. Segundo ele: “uma melodia de Schubert ou uma configuração musical de Schoenberg não são peças de um tabuleiro de xadrez musical; elas carregam consigo a experiência de outras melodias e outras configurações, e suas transformações estão inscritas, por assim dizer, em seus códigos genéticos”¹⁵⁰.

Mesmo apresentando diferenças, as matérias da linguagem verbal e musical se aproximam diante de suas utilizações reais, no mundo concreto. A palavra em seu funcionamento real, isto é, em forma de enunciado, carrega os significados do seu uso histórico, ou seja, somente encontra seu sentido conectada a uma rede de outros enunciados. Este fato não difere no domínio musical. Nesse ponto alinhamos os pensamentos de Berio e de Bakhtin para definir uma maneira de compreender a música “conceitualmente, emocionalmente, e de modo prático”. Para isso, é preciso expor a relação de uma música com as músicas anteriores e olhar para aquelas que vieram (ou virão) depois como respostas, cada uma em seu respectivo contexto. São essas as nossas bases para um entendimento de dialogismo musical:

Um texto é sempre uma pluralidade de textos. Grandes obras invariavelmente incluem um número incalculável de outros textos, nem sempre identificáveis na superfície – uma multiplicidade de fontes, citações e precursores mais ou menos ocultos que foram assimilados, nem sempre em um nível consciente, pelo próprio autor (BERIO, 2006, p. 126)¹⁵¹.

Ligeti compara o “sistema da forma musical” e suas transformações históricas a um tecido tramado por fios que criam laços entre compositores e obras, estes, cada um a seu modo, contribuem alinhavando uns pontos a outros formando uma rede que se estende pelo curso do tempo; mesmo que, por alguma razão, parte desse tecido se rompa (com aquelas chamadas “obras inovadoras” ou similares) os retalhos podem facilmente ser costurados por novos fios que surgem:

Há lugares em que o tecido não continua, mas, ao contrário, é rasgado: ele é retomado, em seguida, com novos fios e um novo ponto aparentemente sem ligação com a estrutura anterior da rede. Mas, se se observa com bastante recuo, percebe-se um fio quase transparente se enrolar, sem que se observem os rasgões em volta: mesmo o que parece desprovido de relação e de tradição mantém uma relação secreta com o passado. (LIGETI, 2010, p. 152).

A metáfora (fios, trama, tecido, rede) feita por Ligeti equivale à do próprio Bakhtin:

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto (BAKHTIN, 2014, p. 86).

150 A melody by Schubert or a musical configuration by Schoenberg are not the pieces de um musical chessboard; they carry within themselves the experience de other melodies and other configurations, and their transformations are inscribed, so to speak, in their genetic code (BERIO, 2006, p. 11).

151 A text is always a plurality of texts. Great works invariably subsume an incalculable number of other texts, not always identifiable on the surface – a multitude of sources, quotation, and more or less hidden precursors the have been assimilated, not always on a conscious level, by author himself (BERIO, 2006, p. 126).

Cecília Almeida Salles, pesquisadora do processo criativo nas artes, escreve que “o percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas”¹⁵²:

O ato criador aparece, desse modo, como um processo inferencial, na medida em que toda a ação, que dá forma ao sistema ou aos “mundos” novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo. Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado, quando nexos são estabelecidos (SALLES, 2013, p. 94).

Barbosa (2014), nessa mesma direção, coloca que o compositor atua sobre modelos compartilhados com outros compositores. Os “mundos novos” que surgem (dos quais falou Salles) são resultados da assimilação de outros mundos (de outrem):

Com relação a presença desses modelos compartilhados, pode-se dizer que os compositores retornam continuamente a músicas já ouvidas anteriormente e, com elas, aos mundos imaginários que se abriram em sua escuta, mas em cada nova obra encontram um caminho diferente ou uma trilha nova dentro do território musical coletivo (BARBOSA, 2014, p. 113).

Ainda com suporte em Barbosa, depreendemos que as “diferentes tradições musicais apoiam-se em modelos de organização que funcionam como referências gerais para balizar cada realização artística”. No terreno do processo criativo – o compositor em pleno movimento de tomada de decisão – transparecem os diversos fios dialógicos. O trabalho de investigação nessa área deve lidar com os dialogismos operantes – entre enunciados e entre sujeitos –, nos modos como o compositor incide na tradição/cultura/linhagens (o individual no coletivo) e como a tradição, a cultura e o contexto têm papel ativo sobre o compositor.

volto à imagem de rede para compreender o modo como o artista se envolve com a cultura, isto é, os diálogos que ele estabelece se interconectam em uma trama, que o insere em determinadas vertentes ou linhagens. Daí a relevância de se acompanhar as escolhas responsáveis pela formação dessa trama. É assim que vamos compreender a relação do artista com a tradição. Cada obra ou cada manuseio de determinada matéria estabelece uma interlocução com a história da arte, da ciência e da cultura de uma maneira geral, assim como se remete ao futuro. Em jogos interativos, o artista e sua obra se alimentam de tudo que os envolve e indiciam algumas escolhas (SALLES, 2014, p. 42).

As decisões do compositor produzem enunciados que atuam como resposta à tradição, aos enunciados passados. Ao mesmo tempo, o enunciado musical persegue uma compreensão responsiva futura, assim como a palavra na linguagem verbal¹⁵³. O regente e pianista Daniel Barenboim (2009, p. 132) levanta questões nesse sentido. Ele as responde apontando para essa propriedade do enunciado de interagir com outros enunciados – do passado, presente e futuro:

152 (SALLES, 2013, p. 94).

153 “Isso decorre da natureza da palavra que quer sempre ser *ouvida*, sempre procura uma compreensão responsiva e não se detém a compreensão *imediate* mas abre caminho sempre mais e mais à frente (de forma ilimitada)” (BAKHTIN, 2011, p. 333).

Por que Bülow comparou *O cravo bem temperado* com o Antigo Testamento? O que é o Antigo Testamento? Por um lado, ele é a narrativa de um povo e de suas experiências e, por outro, é uma compilação de pensamentos sobre a vida neste planeta, amor, ética, moral e qualidades humanas. As considerações sobre a experiência do passado fornecem uma afirmação sobre o presente e também uma lição para o futuro, mostrando ao povo questionador onde e como ele pode encontrar seu próprio caminho. Isso é o que Antigo Testamento significa para mim, como acontece com todas as outras obras-primas, inclusive *O cravo bem temperado*. Esse trabalho retrata tudo o que precedeu na música e na fala sobre música no tempo de Bach. Mas também nos mostra a direção que a música poderia tomar enquanto se desenvolve – o caminho que de fato ela percorreu. Por exemplo, o cromatismo no *Preludio em dó sustenido menor* do Livro I que traz *Tristão e Isolda* à lembrança. Ou na fuga em mi bemol, que parece ser uma sinfonia de Bruckner.

A partir daí podemos observar duas posturas básicas frente ao processo criativo e a tomada de decisão: o compositor tem consciência, ou não a tem, diante dos diálogos que se estabelecem quando ele está em seu movimento criador. Não se trata de posturas excludentes. Em uma mesma obra podem haver traços de diálogos intencionalmente firmados, ou traços de diálogos que surgem sem que o compositor se dê conta.

Seguindo os princípios de Bakhtin, prezamos por uma investigação dos processos analíticos e criativos em música que adentre a natureza dialógica das obras musicais. A ótica de Bakhtin a esse respeito pode parecer oposta ao senso comum, como colocam Clark & Holquist (2008, p. 227), oposta ao pensamento freudiano: “Em Freud, o *self* é suprimido no serviço do social; em Bakhtin, o *self* é precisamente uma função social. Em Freud quanto mais há do outro, menos há do *self*; em Bakhtin, quanto mais há do outro, mais há do *self*”. A atitude composicional terá desdobramentos na coletividade, e, quanto mais se identificam as relações dialógicas em um compositor, mais saberemos a seu respeito. O compositor, ao selecionar um repertório no qual intervém e ao qual se submete, ao criar relações dialógicas em suas obras, compõe a si mesmo. Quanto mais do outro “eu” puder absorver, quanto mais através do enunciado alheio “eu” puder produzir meu próprio enunciado, maior a possibilidade de aflorar uma obra significativa, como enunciado, única e irrepetível.

3.2.1. DIALOGISMO CONSTITUTIVO DA LINGUAGEM MUSICAL

À semelhança da linguagem verbal, é impossível a qualquer discurso musical desvincilhar-se do discurso alheio; a começar pelo uso de uma linguagem [a musical] que não pertence a um indivíduo somente, mas é gerada por uma coletividade e que se fundamenta por um processo histórico. Portanto assumimos, desde já, o dialogismo constitutivo da linguagem musical.

A tríade perfeita como motivo básico de um tema, por exemplo, é utilizada virtualmente por qualquer obra tonal. Isso não significa que todos os compositores tonais se copiam ou são pouco originais e, sim, apenas que ela é um elemento comunitário desse sistema, um paradigma. A utilização, em princípio, não representa um gesto de plágio, mas a inserção de

um elemento estrutural. Várias analogias podem ser feitas no que diz respeito a ritmo e progressões harmônicas (HARTMANN, 2018, p. 11).

Deryck Cooke dedica a maior parte do seu livro, *The Language of music* (1989), a identificar procedimentos melódicos análogos em composições diferentes, determinando algumas implicações semânticas em sequências intervalares similares. Essas identidades testificam uma “cumplicidade” entre obras musicais distintas. Cooke apoia a ideia de que os compositores levam em conta os enunciados musicais precedentes, mas, ao mesmo tempo, esse autor toma *inspiração* pela “utilização inconsciente de materiais já existentes na tradição”. É neste sentido que Cooke (1989, p. 188) aponta para um diálogo existente entre o início do prelúdio de *Tristão e Isolda* de Wagner e um fragmento do *Quarteto de Cordas em Mi bemol*, K.428, de Mozart:

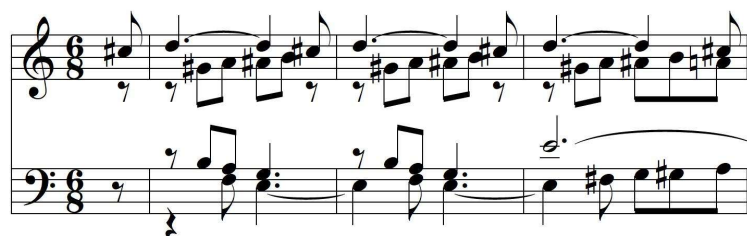


Figura 3: Trecho (transposto um semitom acima) do quarteto em Mi bemol, K.428 Mozart: Adaptado de COOKE, 1989, p. 188.

Isto é, existem elementos da linguagem musical capazes de aproximar obras distintas. Mesmo que os compositores atuem inconscientes ou totalmente conscientes, as obras estão a todo momento dialogando umas com as outras. A interlocução é parte indispensável de qualquer composição, uma vez que propõe vínculos que estendem o trabalho individual para o coletivo¹⁵⁴, assim o criador molda e solidifica suas concepções “dentro de uma moldura mais ampla determinada por responsabilidades sociais e culturais”.

Os enunciados musicais fazem parte (inevitavelmente) de uma cadeia dialógica que é toda a música. Às vezes se trata de um dialogismo de difícil detecção e análise. É por isso que determinadas obras são consideradas por Bakhtin como monológicas. Embora elas sejam dialógicas em sua constituição, a construção composicional não ressalta esta característica. Desta forma, à primeira vista percebe-se somente uma voz, uma única consciência, as relações dialógicas estão obscuras.

Dentro do percurso de tomada de decisões – da centelha inicial à conclusão da obra – o diálogo entre o indivíduo criador e seus interlocutores baliza as escolhas decorrentes da composição musical. Ao tratar da construção melódica em *Wozzeck*, Berg (2014, p. 224) expõe um diálogo de

154 (CHAVES, 2010, p. 83).

adesão e recusa, sobretudo, como compositor de tradição germânica que: “nessa área vamos para a escola com Bach e não com Puccini”¹⁵⁵.

A determinação dessa interlocução está além da interação entre o artista e seu público imediato. Para Chaves (2012, p. 238), são decisões de cunho ideológico – o nível mais amplo de tomada de decisões –, que “envolvem a eleição objetiva de um repertório pelo compositor ou um repertório que é atingido por ele na busca por uma voz criativa e individual que abraça alguns idiomas enquanto evita outros”:

Neste nível ideológico, o compositor constrói um diálogo com o seu repertório de escolha que dá sentido e contexto às suas composições e as subjaz. Sombras desse repertório de escolha serão entrevistadas na composição terminada, pois estão no âmago de qualquer processo criativo em música.

Nesta mesma direção, Schroeder & Schroeder (2011, pp. 142-143) afirmam que

Os artistas são capazes de criar não apenas porque são “inspirados” ou porque dispõem de técnicas e linguagens, mas sobretudo porque dispõem de gêneros e acervos de referências artísticas com as quais vão dialogar em suas criações. Cada obra de arte é pluri-significativa, plurilinguística, e faz ecoar muitos outros enunciados artísticos.

A classificação dos *gêneros musicais* é um assunto que ainda carece ser estabelecida com mais clareza. Hodeir (1970, p. 12) expõe o quanto a noção de gênero é flexível nos estudos musicais. Ele coloca que existem duas definições aparentemente diferentes, mas complementares: “De acordo com a primeira, é um certo espírito que preside à concepção da obra; de acordo com a segunda, a reunião numa mesma família das formas que têm entre si afinidades de caráter”. Porém, quanto mais se adentra nas subdivisões, desponta uma certa imprecisão:

As distinções entre gêneros podem ser de ordem espiritual (música sacra, música profana) ou de ordem técnica (música vocal, música instrumental). Mais precisamente tudo isso se interpretará: a arte sacra – como a arte profana – tanto pode ser instrumental como vocal. Da mesma maneira, a arte lírica, subdivisão da arte vocal, serve-se da música profana (ópera, cantata profana) e da música sacra (cantata de igreja, oratória, paixão) (idem).

A precisão de uma definição não é mais clara nos estudos da linguagem verbal. Os gêneros do discurso para Bakhtin possuem dois grandes grupos: os gêneros primários (simples) e os gêneros secundários (complexos). Como seria possível falar em gêneros do discurso musical? Para obter respostas satisfatórias e coerentes para esta questão é preciso primeiro estar ciente de que a música como forma de arte estaria entre os gêneros secundários do discurso (de acordo com Bakhtin), dentre os gêneros artísticos. São tipos particulares de enunciado dentro de um domínio. Bakhtin entende os gêneros secundários como formas complexas de enunciado, eles se valem dos gêneros primários (simples). No caso do romance literário, com certa facilidade, observamos as penetrações dos gêneros primários nesse gênero complexo (secundário). Os diálogos dentro do

155 Berio (1988, p. 40), do lado oposto, coloca que depois de Puccini só houve o “puccinismo”.

romance são simulacros dos diálogos da vida cotidiana. Mas de qual ou quais gêneros primários se vale a música?

Na linguagem verbal, segundo Bakhtin, os gêneros primários estão ligados às produções “naturais” e espontâneas de enunciados presentes nos diálogos da vida cotidiana, enquanto aquelas produções “construídas” e institucionalizadas são pertencentes aos gêneros secundários¹⁵⁶. Estes últimos são formas mais complexas – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie... – pois, em seu processo de elaboração, incorporam e reelaboram os gêneros primários, por essa razão aparecem predominantemente sob a forma escrita (BAKHTIN, 2016, p. 15). A distinção entre gêneros primários e secundários no campo da linguagem musical não é uma tarefa fácil. É um ponto no qual a analogia com a linguagem verbal se torna débil. Schroeder & Schroeder (2011, p. 138) propõem uma visão que nos parece equivocada: “por analogia, podemos dizer que, na música, os gêneros primários dizem respeito aos sons ‘desorganizados’ presentes na vida cotidiana e os gêneros secundários equivalem às músicas propriamente ditas, com um mais alto grau de organização”.

Os gêneros primários da linguagem verbal apesar de serem formas “simples” são enunciados completos, e como tais possuem todas as características preconizadas por Bakhtin. Os sons “desorganizados” da vida cotidiana não se configuram enunciados, mas matéria; como o mármore para o escultor. Sons desorganizados do cotidiano e mármore estariam mais próximos da palavra “em estado de dicionário” diante de uma organização artístico literária. Sendo assim, o que compreende o gênero primário em música? Esta questão não está perto de ser respondida convincentemente, uma vez que é difícil localizar o equivalente aos “diálogos do cotidiano” em música. A maior parte da música, em especial a resultante de um processo composicional como aqui tratados, pressupõe uma forma arquitetônica típica dos gêneros secundários.

Quanto às formas de enunciados musicais dos gêneros primários, um ponto que deixa transparecer similaridades com a linguagem verbal é a ordem militar. Desde os primórdios até os dias atuais, toques de “trombetas” (ou outros instrumentos similares) efetivam ordens às tropas. Frases musicais se tornam enunciados que devem ser compreendidos (suscitar resposta; cumprir ordem). Fora de uma situação de combate, outras manifestações podem ter ocorrido (ou ocorrem) nas culturas mais antigas. Rituais através de toques de tambores ou flautas primitivas serviam (servem) para designar algum tipo de comunicação “cotidiana”, imediata¹⁵⁷. Esses dois¹⁵⁸ exemplos têm desdobramentos em gêneros secundários da música, tal qual se presume na linguagem verbal onde os gêneros secundários incorporam e reelaboram gêneros primários.

156 (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2014, p. 250).

157 Petracca (2018) desenvolve as ideias de Bakhtin sobre gêneros primários tomando como objeto de estudo dois tipos de cantos dos *suyás*, povo indígena do Mato Grosso.

158 Podemos elucubrar sobre outras formas de gêneros primários na linguagem musical como as vinhetas de televisão, rádio, ou teatro; formas musicais com objetivo de comunicação imediata.

Essa reelaboração de um enunciado musical “simples” está presente, como exemplo emblemático (hoje, quase caricatural), na *Abertura de Guilherme Tell*. Nela, Rossini sugere uma cavalgada à guerra, incitada pelo toque dos trompetes e trompas, evocando os toques marciais.



Figura 4: Exemplo de um toque militar. Extraído do Manual de toques do Exército Brasileiro (1998)

Figura 5: Trecho da Abertura de Guilherme Tell (Allegro Vivace).

A evocação ao toque militar também está presente em *O Sobrevivente de Varsóvia*, de Schoenberg; os trompetes que iniciam a peça são uma reelaboração de um toque de despertar (de um possível gênero primário dos enunciados musicais dentro das ordens militares). No decorrer da peça, o narrador descreve o despertar no campo de concentração: “(...) O dia começou como normalmente (...) Os trompetes novamente; ‘Saíam!’ O sargento estava furioso (...)”. Nessa peça

É importante notar que, para Bakhtin, o discurso artístico situa-se entre os gêneros secundários. Bakhtin não chegou a falar sobre enunciado musical, no máximo identificou a musicologia (a qual se ocupa de escrever textos verbais sobre textos musicais) como um gênero secundário. Como as ciências humanas nascem, predominantemente, de pensamentos sobre pensamentos, isto é, da investigação textual – um texto sobre o texto do outro – a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas, ou seja, as ciências das artes operam sobre as obras de artes vistas como textos¹⁶¹.

Em seus escritos, Bakhtin costuma adotar uma postura aberta, ele não enclausura os fatos em definições taxativas. Diante dos gêneros do discurso não foi diferente:

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multifacetada atividade humana e porque em cada campo dessa atividade vem sendo elaborado todo o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que tal campo se desenvolve e ganha complexidade (BAKHTIN, 2016, p. 12)

Essa postura de Bakhtin gerou certas críticas por parte de alguns analistas do discurso. Maingueneau (2015, p. 108) coloca que as referências constantes a Bakhtin não devem nos iludir e que as concepções do pensador russo são, no mínimo, instáveis. “Bakhtin tem claramente uma concepção muito ampla do gênero, que recobre para ele o conjunto dos esquemas preestabelecidos nos quais a fala pode fluir. A maior parte dos analistas do discurso tem uma concepção mais restritiva do gênero” – explica Maingueneau (2015, p.109)¹⁶². Das duas abordagens apresentadas, preferimos para esta tese adotar a posição menos restritiva (de Bakhtin) por julgar que, justamente por seu caráter abrangente, é possível extrapolar as aplicações linguístico-verbais. Em ambas as posturas, presume-se que não há fronteiras rígidas que separam categoricamente os enunciados. Mas, além disso, Bakhtin prevê a possibilidade do surgimento natural de novos gêneros.

Se, para Bakhtin, os enunciados não têm tamanhos preestabelecidos, tampouco os terão os gêneros desses enunciados. O número de enunciados e conjuntos de enunciados que os gêneros abrangem são infinitos. Desse modo, transpondo para o universo musical, podemos falar, por exemplo, do gênero barroco ao mesmo tempo que podemos falar do gênero do oratório barroco ou da suíte barroca. Ainda nessa mesma linha de raciocínio, esses gêneros dão origem a outros gêneros, como a suíte está na origem da sonata clássica, transmutações que Bakhtin prevê como frutos da atividade humana.

Para nós, a discussão acerca dos gêneros tem uma grande relevância hoje, uma vez que tivemos uma travessia turbulenta pelo Século XX, onde uma tempestade de *poiéticas*, estilos e pensamentos diferentes surgiram ou foram reelaborados. Ainda hoje é comum encontrar quem

161 (cf. BAKHTIN, 2016, p. 71).

162 Maingueneau prefere adotar três grandes tipos de gêneros, que podem ser classificados como gêneros “autorais”, “rotineiros” e “conversacionais” (cf. MAINGUENEAU, 2015, p. 109).

denomine “música moderna” e até mesmo “música contemporânea” a música feita há mais de cem anos, sem fazer distinções. O estudo dos gêneros em música favorece a aproximação (seja por adesão ou recusa) de enunciados de compositores distintos. Com isso, evidenciam-se as relações dialógicas constitutivas dos enunciados musicais. Como os gêneros são “modos relativamente estáveis de enunciados” existe um fio que une os enunciados em seus respectivos gêneros.

“Ao dizer que os tipos são *relativamente estáveis*, Bakhtin está dando relevo, de um lado, à historicidade dos gêneros, e, de outro, à necessária imprecisão de suas características e fronteiras”¹⁶³. A indefinibilidade das fronteiras dos gêneros dentro linguagem musical é assumida aqui e não é nossa intenção estabelecer marcos precisos entre os enunciados musicais. Por mais distintos que sejam dois enunciados, os fios dialógicos (ao menos do dialogismo constitutivo) hão de suavizar suas separações. A atividade composicional está correlacionada com os enunciados alheios, frutos da mesma atividade em outro compositor. Dentro dela, os gêneros dos enunciados musicais estabilizam a direção de investigação.

(...) o que é dito (o todo do enunciado) está sempre relacionado ao tipo de atividade em que os participantes estão envolvidos. Do mesmo modo, se queremos estudar qualquer das inúmeras atividades humanas, temos que nos ocupar dos tipos de dizer (dos gêneros do discurso) que emergem, se estabilizam e evoluem no interior daquela atividade, porque eles constituem parte intrínseca da mesma (FARACO, 2009, p. 126)

Ao destacar um aspecto evolutivo nos gêneros do discurso, Faraco salienta uma mobilidade dinâmica das classificações que se adaptam, esvaem e procuram novas ligações entre os enunciados, dependendo de qual ângulo do dialogismo são observados. Isto quer dizer que mesmo o dialogismo constitutivo não é estático. Um enunciado pode trocar de gênero de acordo com os novos conjuntos de enunciados com os quais dialoga.

Esse processo de mobilidade tem, sob certa perspectiva, relação com o que Bakhtin denomina *reacentuação*. Nessa *reacentuação* pode ocorrer a transformação de um discurso bivocal em monovocal, a paródia (por exemplo) perder seu aspecto paródico, o cômico tornar-se trágico.

Tem grande significado a *reacentuação* das representações na sua transferência da literatura para outras artes – teatro, ópera, pintura. O exemplo clássico é a reacentuação bastante significativa de *Evguêni Oniêguin* por Tchaikóvisky: ele exerceu forte influência na interpretação pequeno-burguesa das personagens desse romance, tendo debilitado seu aspecto paródico (BAKHTIN, 2014, p. 210).

A *reacentuação* incide justamente sobre a percepção que, com certa facilidade, pode fundir as vozes díspares de um discurso bivocal em uma só voz, apagando o aspecto plural do enunciado. Não obstante, alguns processos de *reacentuação* podem fortalecer e aprofundar as intencionalidades das personagens (do autor) e dos discursos envolvidos: “a figura cômica pode torna-se trágica, o revelado – revelador e assim por diante”:

¹⁶³ (FARACO, 2009, p. 127).

Nas reacentuações deste tipo não há violação brutal da vontade do autor. Pode-se dizer que esse processo ocorre na própria representação, e não só nas condições mutáveis da percepção. Estas condições apenas atualizam as potencialidades já existentes na representação (é verdade que ao mesmo tempo debilitaram outras). Tem-se o direito de afirmar que a representação, num certo sentido, passa a ser melhor compreendida e percebida do que antes. Em qualquer caso, aqui uma certa incompreensão se associa a uma compreensão nova e aprofundada (BAKHTIN, 2014, p. 209).

Bakhtin (ibidem, p. 208) coloca que o que determina essa reacentuação é uma modificação do fundo dialógico. Falando sobre os romances, ele afirma: “quando o diálogo entre linguagens de uma época se transforma, a linguagem do personagem começa a ressoar de outro modo, pois ela está esclarecida diferentemente, pois é percebida sobre um outro fundo dialógico”. Isso nos leva a pensar sobre como a música de Bach¹⁶⁴ ou os corais renascentistas, por exemplo, sofreram um processo constante de *reacentuações* até nossos dias. Isso nos leva também a meditar sobre a opinião de Bakhtin diante das grandes obras:

A vida histórica das obras clássicas é, em suma, um processo ininterrupto da sua reacentuação sócio-ideológica. Graças às possibilidades intencionais nelas incluídas, eles, em cada época, são capazes de revelar sobre o seu novo fundo dialógico os momentos semânticos sempre novos; a sua composição semântica literalmente continua a crescer, a se recriar. Também a sua influência sobre a criação posterior inclui inevitavelmente um momento de reacentuação. As novas representações na literatura¹⁶⁵ muito frequentemente são criadas por meio da reacentuação das velhas, por meio da sua tradução de um registro de acento para outro, por exemplo, de um plano cômico para o trágico, ou vice-versa (ibidem, p. 209).

É plausível considerar, como exemplo, a constante reacentuação da obra bachiana até nossos dias, da mesma forma como Bakhtin vê que as grandes figuras romanescas, como o *Dom Quixote*, que continuam a crescer e se desenvolver mesmo após sua criação, “podendo alterar-se nas obras de outras épocas, muito distantes do dia e da hora do seu primeiro nascimento”. Desta forma, no plano da análise, as reacentuações ulteriores têm grande importância heurística que ampliam e aprofundam a compreensão, seja no campo literário¹⁶⁶ ou musical.

3.2.3. DIALOGISMO MOSTRADO EM MÚSICA

O dialogismo mostrado “é uma forma composicional. São maneiras externas e visíveis de mostrar outras vozes no discurso”¹⁶⁷. Como a linguagem já é constitutivamente dialógica, o

164 “Nem Shakespeare nem Milton, nem Cervantes nem Camoëns, nem Dante nem Tasso, nem Bach nem Mozart, nem Gluck nem Beethoven (para citar apenas desses nomes gloriosos) foram reconhecidos em suas épocas da mesma maneira em que foram posteriormente. Na música, que está perpetuamente em um estado formação (e que em nosso tempo, se desenvolvendo em um ritmo rápido, tão logo alcança um pico que começa a subir em outro), a peculiaridade do gênio é que ele enriquece a arte com materiais inéditos bem como com manipulações originais dos tradicionais (...)” – Franz Liszt (1855), *Berlioz e sua sinfonia “Harold”*.

165 A nosso ver, também na música.

166 Diana Corso, em *Fadas no Divã: psicanálise nas histórias infantis* (2006), coloca como os contos de fadas sofreram mutações ao longo dos anos. Em nossa opinião são grandes exemplos de *reacentuações*.

167 (FIORIN, 2016, p. 37).

dialogismo mostrado funciona como uma maneira de potencializar a percepção dessa característica, ou seja, de fazer sensível a presença do enunciado alheio. De acordo com Fiorin, há duas formas de inserir o discurso do outro no enunciado verbal:

(1) uma, em que o discurso alheio é abertamente citado e nitidamente separado do discurso citante, é o que Bakhtin chama discurso objetivado;

(2) outra, em que o discurso é bivocal¹⁶⁸, internamente dialogizado, em que não há separação muito nítida entre o enunciado citante e o citado.

Vejamos: como o compositor pode deixar transparecer o enunciado alheio em seu próprio enunciado? Existem alguns tipos de músicas que em sua essência compartilham o fato musical com outros meios. Estamos nos referindo às músicas que lidam, de alguma maneira explícita, com algum enunciado extramusical. Isto é, consideremos as músicas com texto¹⁶⁹ (canções, cantatas, oratórios, madrigais, óperas), músicas com artes visuais (ópera, balé, performance¹⁷⁰, vídeos), ou simplesmente músicas que se baseiam nesses aspectos extramusicais como a música programática ou as baseadas em uma pintura, uma história ou fábula, uma cena, etc. Todos esses exemplos incorporam diretamente outros enunciados (muitas vezes de outrem) ao enunciado musical. Hanslick (1989, p. 124), falando da música antiga em relação à nova, coloca desta forma:

ela [a música] quase nunca foi independente, mas sim empregada em união com a poesia, a dança e a mímica – consequentemente, como um suplemento das demais artes. A música tinha apenas a tarefa de criar ânimo através do pulsar rítmico e da variedade de timbres; enfim, de tecer comentários sobre palavras e sentimentos, como intensificação da recitação declamada.

Embora Hanslick coloque que, historicamente, a música teve um papel subsidiário, ele ressalta uma propriedade de “tecer comentários”. A despeito de concordarmos ou não com todas as ideias desse autor, é fato que a música, mesmo ocupando uma função aparentemente menor em seus primórdios, entrava em diálogo com os outros enunciados (não-musicais). Concordar, antecipar, reforçar, animar, debochar... podiam ser funções atribuídas à música¹⁷¹. Para nós, esses verbos destacam não uma posição de inferioridade para a música, mas lhe atribuem uma voz capaz de dizer junto, analisar, comentar, endossar, isto é, trazer outras vozes para o discurso.

Além disso, a música pode atuar na função de demarcar as vozes presentes no enunciado. Este papel pode ser bem observado em *Erlkönig*, de Schubert, a balada homônima, de Goethe. Esta obra traz um texto que veicula várias vozes: o narrador, o pai, o filho e o Rei dos

168 Aqui Fiorin, em acordo com Bakhtin, opõe o discurso citado do bivocal. Na perspectiva da Análise do Discurso o discurso citado pode ser considerado bivocal ou mesmo polifônico.

169 Propriamente “texto verbal”, “texto literário”.

170 Falamos das performances que exigem dos intérpretes algum tipo de ação não-ordinária, teatral, como partituras que guiam ações que o intérprete não faria normalmente.

171 As cartas de Monteverdi mostram em alguns momentos a preocupação do compositor em correlacionar a parte verbal à música. (P.ex. MONTEVERDI, 2011, pp. 42-43; pp. 180-181).

Elfos. Através do discurso direto objetivado, formalizado por um falante, as demais vozes podem ser apreendidas. A música de Schubert trabalha no sentido de potencializar esse dialogismo. Entonação, personalidades, características e os estados emocionais das personagens são comentados musicalmente, isto é, as tonalidades, registros vocais, melodias, caracteres musicais contribuem com a indentificação das vozes presentes no poema. A música fornece o que poderíamos comparar à *vox*.

A *vox* é um recurso retórico utilizado justamente para demarcar a voz alheia no discurso. Compagnon (2007), refletindo sobre a *vox*, coloca que esta reveste o discurso com a entonação, dicção, fala, língua do outro, que é a “encenação” (e pode aparecer junto com o *motus* – representação motora) do enunciado alheio:

ela é um ornamento, um simulacro, a máscara da comédia com a qual se fantasia o orador, quando, como condenava Platão, “ela torna sua elocução o mais semelhante possível à da personagem cujo discurso ele anuncia”. Com a *vox*, o orador dá a voz, ele se doa, empresta seu corpo, seu órgão a uma ressonância. Fazendo assim, ele possui seu público. Mas a *vox* também o possui: quando ele fala, ela fala através de sua boca, como um vampiro, como um demônio, com um deus (ibidem, p. 88).

A *vox* é um recurso de grande valia para a interpretação teatral, mas também pode ser observada de um ponto de vista musical. No espaço da ópera, encontramos casos esclarecedores. Tomemos, por exemplo, quando uma personagem faz uma leitura de algum livro, ou carta de outrem¹⁷². É um meio claro do uso da voz alheia dentro do discurso, portanto um dialogismo mostrado (discursivo). Elegemos dois exemplos para ver de perto: a ária da personagem Norina *Quel guardo il cavaliere...So anch'io la virtù magica*, da ópera *Don Pasquale* de Donizetti; e a primeira cena do terceiro ato da ópera *Wozzeck* de Berg, protagonizada pela personagem Marie.

No primeiro caso, a orquestra apresenta uma introdução com um caráter alegre, divertido e debochado que transparece o caráter da personagem (Norina). Quando em cena, Norina começa a ler um livro de “romance e cavaleiro” o caráter da orquestra se transfigura. O acompanhamento deixa as articulações em *stacatto* para mais legato, e as figurações rítmicas também tomam outra condução. A voz não é mais de Norina (só), mas do autor/narrador daquela história. A leitura é musicada de um modo caricatural, pois Norina não acredita naquelas histórias de amor (ela declara isso). Quando o cavaleiro Ricardo – personagem do livro que ela lê – faz uma declaração (“*Sou o seu cavaleiro*”) a orquestra insere (por interpolação) novamente os ritmos em *stacatto* simulando uma risada, um deboche (um gracejo interno de Norina), para retornar, em seguida, ao mesmo clima da leitura que continua. Norina finaliza sua leitura, ri daquilo que leu, lança fora seu livro e passa a cantar suas impressões sobre o assunto. No momento em que Norina

172 Caso comum em várias óperas. A carta a Pelléas, em *Pelléas et Mélisande*, é um exemplo explorado por Lanna (2005).

assume sua própria voz há uma grande mudança musical de caráter, tonalidade, compasso, rítmica, acompanhamento.



Figura 10: Norina termina de ler seu livro em *Quel guardo il cavaliere...*

Em *Wozzeck* temos também um momento de leitura feita por uma personagem. Marie está lendo uma passagem dos evangelhos em sua bíblia (terceiro ato, primeira cena). Ela parece arrependida de seu ato de traição e encontra paralelo entre sua condição humana e a passagem evangélica sobre Maria Madalena¹⁷³: uma prostituta por quem o Cristo intercedeu e evitou sua execução, pois fora apanhada em adultério, um crime, de acordo com as leis daquele contexto, punido com a morte. O ponto que queremos destacar neste momento é a diferenciação das vozes presentes no texto. Isto é, quando Marie lê sua bíblia (tomando a voz de Maria Madalena), ela o faz em *gesprochen* (um canto falado), e quando diz de si mesma, ela o faz em *gesungen* (cantando normalmente).

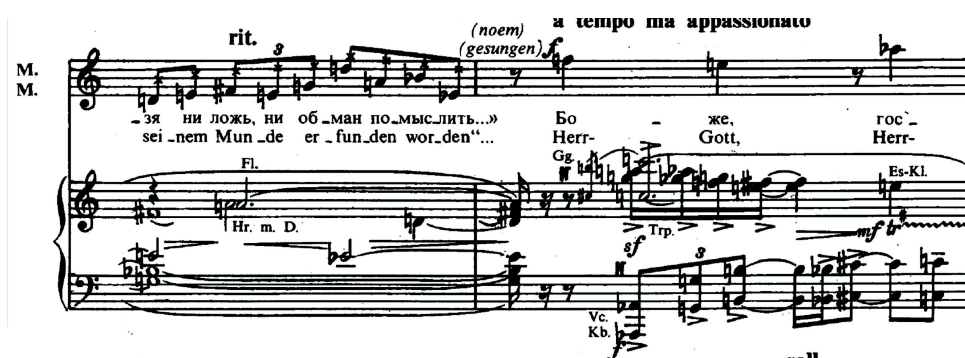


Figura 11: Tratamento diferenciado da voz para demarcar discursos em *Wozzeck*

Nesses exemplos que destacamos¹⁷⁴, mostramos os enunciados – primeiramente verbais – que transparecem o dialogismo (dialogismo mostrado) através do discurso direto, delimitado, normalmente, pelas aspas e travessões. A música atua como um potencializador desses recursos

173 Há controvérsias entre os exegetas da bíblia se Maria Madalena e a Maria “adúltera” são a mesma pessoa. Não temos opinião definitiva sobre isso, adotamos somente a posição mais tradicional e que mostra-se relevante no exemplo dado.

174 O exemplo mais sublime da voz alheia demarcada pela música, segundo nossa opinião, pode ser encontrado na *Paixão Segundo São Mateus*, de Bach, mas não comentaremos essa obra aqui. Igualmente, tantas outras obras ficam de fora deste trabalho, por questões práticas do espaço e fluência do texto.

(aspas, travessões, a vox) e enfatiza as fronteiras entre enunciados, deixando mais clara a separação das vozes. Apesar de ter somente um falante, o enunciado é multivocal e incorpora as vozes de outrem.

Em outros exemplos podemos observar uma música que comenta, completa, responde ou até contradiz o texto verbal. A música se torna uma voz à parte, uma consciência autônoma, ou a consciência do próprio falante, a qual não precisamos ouvi-lo externar verbalmente, mas percebemos através da música. Para ilustrar, selecionamos um momento da ópera “*Alfred, Alfred*”¹⁷⁵, de Franco Donatoni, que fará uma ponte para o próximo assunto que trataremos. Nesta peça, Donatoni incorpora ao libreto muitas vozes além da sua própria como autor: Vivaldi, Bellini, Fellini, Verdi... No *Intermezzo IV*, Donatoni (personagem) recebe a visita do Doutor Professor Alfred Sovicki que lhe diz: “Sim, eu era um bom fagotista: tocava também as ‘Quatro Estações’ de Vivaldi. Devo voltar a estudar, mas não tenho mais tempo...”¹⁷⁶. No instante em que o doutor professor comenta que era um bom fagotista, o fagote do efetivo instrumental¹⁷⁷ toca o tema inicial da “*Sagração*” de Stravinsky. Neste excerto, a música comenta e completa o enunciado verbal. O tema de Stravinsky é tido com um grau elevado de dificuldade de execução, ou, pelo menos, assim considera o personagem – sem a necessidade de dizê-lo verbalmente.

Ao se incorporar um enunciado preexistente ao enunciado novo como recurso composicional, não se trata, absolutamente, de reescrever a música do passado, mas de usá-la como ferramenta expressiva. Existem várias maneiras de se estabelecer um diálogo (explícito) entre o enunciado novo e o enunciado preexistente.

Essa ideia da presença do discurso alheio é tratada por diversos autores¹⁷⁸ em livros sobre composição ou sobre análise, porém com uma variedade terminológica às vezes embaraçosa.

Kostka dedica um capítulo de seu *Materials and Techniques of 20th Century Music* (2006) para descrever os processos composicionais que lidam diretamente com o enunciado alheio. Esse capítulo ele denominou “importações e alusões” (*imports and allusions*). O autor reconhece

175 Ópera cômica em sete cenas e seis intermezzos. A peça se passa em um quarto do Hospital Alfred em Melbourne, na Austrália, especializado no tratamento de diabetes. O próprio Donatoni é um dos personagens da trama. O compositor de fato esteve internado nesse hospital. De acordo com o libreto cada evento da ópera aconteceu realmente durante o mês de novembro de 1992, somente os nomes são inventados. Por suas proporções reduzidas, há quem prefira não chamar esta peça de ópera.

176 “Si, ero un bon fagottista: suonavo anche le “Stagioni” de Vivaldi. Devo rimettermi a studiare, ma no ho mai tempo...”

177 Instrumentação: flauta (também piccolo e flauta alto), oboé (também corne inglês), clarinete (também requinta e clarinete baixo), fagote, trompa, trompete, trombone tenor-baixo, percussionista, mandolim, violão, harpa, cravo, violino, viola, violoncelo, contrabaixo.

178 De Bonis é um desses autores. Em seu livro *O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira* (2010), ele traz uma lista de outros autores que também lidam com o (que nós estamos chamando de) *dialogismo mostrado*. De Bonis ainda destaca “o colossal trabalho de Burkholder, Giger e Bichler (2003) na Universidade de Indiana (Bloomington, EUA), compilando mais de mil e quatrocentas referências bibliográficas sobre o chamado *empréstimo musical*”.

esses termos como “influências externas que têm efeitos sobre a música do século XX”. Essas influências podem vir do passado (neoclassicismo, citações), do presente (música folclórica, jazz) e da música “não-familiar” (músicas de outras culturas).

Leonard Meyer, em *Music, The Arts, and Ideas* (1967) interessou-se em abordar essa interpenetração da música do passado na música do presente como um caso *intra-artístico* (*intra-artistic*) (op. cit., p. 194). Meyer distingue quatro maneiras de como a música de outras épocas pode ser usada no presente: *paráfrase*, *empréstimo*, *simulação* e *modelação*¹⁷⁹.

Cope (2005)¹⁸⁰ apresenta também o termo *alusão* para abarcar um conjunto de procedimentos que lidam diretamente com o dialogismo. Sua taxonomia para análise é a seguinte: (1) citações (*quotations*); (2) paráfrases (*paraphrases*); (3) semelhanças (*likenesses*); (4) “estruturalidades” (*frameworks*); e (5) características em comum (*commonalities*). Em outro momento, Cope (1997)¹⁸¹ aponta para outros tipos de relações entre materiais de diferentes procedências como recurso composicional: além das citações (*quotations* – que ele novamente inclui sob a perspectiva dessa outra bibliografia), ele apresenta exemplos que reúnem técnicas diferentes para construção de uma única obra, ou seja, peças que podem conter ao mesmo tempo linhas seriais, atonais, tonais, etc. Nisso também, segundo nossa concepção, podemos observar um tipo de dialogismo mostrado.

Fiorin (2016, p. 37) separa as duas formas de mostrar o discurso alheio no próprio enunciado e dá os exemplos dentro da linguagem verbal: quando o discurso alheio é abertamente citado temos, por exemplo: discurso direto, discurso indireto, aspas, negação; no segundo caso, quando não há separação muito nítida (bivocal) entre o enunciado citante e o citado, temos, por exemplo: discurso indireto livre, polêmica clara ou velada, estilização, paródia, carnavalização. Claro que, como já alertamos, não há uma transposição desses conceitos entre domínios diferentes sem que haja uma adaptação, isto é, sem que se considere as particularidades de cada uma das linguagens (verbal ou musical) envolvidas. Em nota de rodapé Bakhtin afirma que “é extremamente interessante o problema do discurso bivocal, paródico e irônico (mais exatamente, das suas analogias) na ópera, na música, na coreografia (danças paródicas)”¹⁸².

Falamos, há algumas páginas atrás, da *Abertura de Guilherme Tell*, de Rossini, como uma elaboração de um enunciado do gênero primário (da ordem militar). Na concepção de dialogismo mostrado musical, o que significaria a *apropriação* desse tema por Shostakovich em sua *Décima Quinta Sinfonia*?

179 Original: *paraphrase*, *borrowing*, *simulation* e *modeling*.

180 “*Computer Models of Musical Creativity*”.

181 “*Techniques of the Contemporary Composer*”.

182 (BAKHTIN, 2014, p. 210).



Figura 12: Trecho da Sinfonia 15, de Shostakovich. Parte do trompete em Si bemol.

Bendita citação! Ela tem o privilégio, entre todas as palavras do léxico, de designar ao mesmo tempo duas operações – uma, de extirpação, outra, de enxerto – e ainda o objeto dessas duas operações – o objeto extirpado e o objeto enxertado – como se ele permanecesse o mesmo em diferentes estados (COMPAGNON, 2007, p. 33).

O termo *citação* é mais usual para denominar procedimentos composicionais semelhantes ao de Shostakovich. Esta é a opção terminológica de Kostka e Cope, por exemplo, diferente da escolha de Meyer que prefere o termo *empréstimo*. Não vamos detalhar a variedade terminológica em cada autor que se deteve nessa problemática, vamos nos concentrar na opção evidenciar a presença da voz alheia através do dialogismo mostrado, seja na forma do discurso objetivado ou bivocal. O caso na sinfonia Shostakovich é um exemplo do discurso objetivado em música, a voz alheia está nitidamente separada.

Servir-se do material do passado (próprio ou de outrem) na composição contemporânea ganhou novas concepções sobretudo a partir do século passado. Este fato naturalmente atraiu a atenção dos musicólogos, críticos e teóricos da música. Não se trata mais de utilizar o enunciado do passado reelaborando-o em um novo como nos *temas com variações*, mas de colocar em jogo seu contexto, sua característica de ser passado (seu caráter pretérito), de opô-lo ao presente e de ressaltar a tensão entre aquilo que é do compositor e o que não o é. É claro que enunciado nenhum pode se ver livre dessa conexão com o passado, no entanto, a opção de transparecer esse diálogo (que nem sempre significa acordo) entre a obra atual e uma obra citada trouxe uma nova perspectiva para observar a criação musical.

Esta *citação*, ou o esforço para usar uma forma já existente como ponto de referência é uma característica básica do século XX. Nós, compositores, nos encontramos em uma situação em que um enorme fluxo de informações nos bombardeia; em nenhum outro século o compositor foi confrontado com tantos tipos diversos de informação. Penso que, desse modo, pode-se explicar o significado de figuras como Charles Ives, Bernd Alois Zimmermann, Alfred Schnittke e Luciano Berio em nosso século. Por que isso acontece é uma questão séria e vale a pena pensar a respeito. O fato é que todos os tipos de trabalhos tentam refletir a abundância de informações que nos rodeiam. No entanto, a relação com esse material familiar é diferente para cada compositor. Por um lado, poderia ser um paraíso perdido. Por outro lado, poderia ser uma relação de oposição, uma relação alienante e irônica com um texto familiar. Além disso, uma citação pode ser usada como um ponto de referência, uma referência com um significado definido, como uma palavra (GUBAIDULINA, 1992, p. 451)¹⁸³.

183 This quotation, or the effort to use an already existing form as a point of reference is a basic characteristic of the twentieth century. We composers have found ourselves in a situation in which an enormous flow of information bombards us; in no other century has the composer been confronted with so many diverse kinds of information. I think that, in this way, one can explain the significance of figures like Charles Ives, Bernd Alois Zimmermann, Alfred Schnittke, and Luciano Berio in our century. Why this happens is a serious question and is worth thinking about. The

Desde obras bastante remotas, existem exemplos da incorporação de enunciados de outrem.

O citar parece trazer a tona uma série de lembranças voluntárias e involuntárias, em um curioso mecanismo de reminiscências individuais e coletivas. Começando com as inúmeras missas da Idade Média e Renascença, que eram construídas umas sobre as outras em um redemoinho de citações múltiplas, a apropriação temática como prática perdurou até os dias de hoje (NASCIMENTO, 2012, pp. 40-41).

Nascimento (ibidem, pp. 41-43) dá uma lista grande de compositores que utilizaram o material alheio em suas obras.

A prática de criar uma série de variações sobre um tema preexistente é um caso típico de apropriação de um tema alheio e estabelece um diálogo entre compositores e obras. As referências são inúmeras: *Variações sobre um tema de Haydn* (Brahms), *Trinta e três variações sobre uma valsa de Diabelli* (Beethoven), *The Young Person's Guide to the Orchestra*, *Variações sobre um tema de Purcell* (Britten), entre outras obras. Por se tratar de uma obra com etapas “evolutivas” sobre um tema eleito, isto é, o tema escolhido sofre transformações progressivas ao longo da peça, essa estratégia composicional se enquadra em uma espécie de transição entre as duas formas de dialogismo mostrado: parte de uma separação mais nítida (discurso objetivado) e progride para momentos em que a distinção das vozes não é muito evidente (bivocal)¹⁸⁴.

Kostka (2006, p. 161) coloca que a prática da citação tornou-se comum a partir de meados de 1960, “os exemplos mais antigos¹⁸⁵ incluem Debussy, que cita Wagner em *Golliwogg's Cakewalk* – do *The Children's Corner* (1908) – e Bach em *En blanc et noir* (1915), e Berg que cita Wagner no último movimento da *Suite Lírica* (1926) e Bach na conclusão do *Adagio* de seu *Concerto para violino* (1935)”. Em nossa opinião, nestes exemplos, as referências a Wagner têm sentidos bem opostos. Enquanto em Berg parece estar próximo de um discurso objetivado, em Debussy o discurso se apresenta mais como bivocal. Isto é, em *Golliwogg's Cakewalk* os enunciados de Wagner (o “tema do desejo” e o “acorde de Tristão”) estão apresentados de uma maneira que tende à ironia, estão internamente dialogizados e existem outras vozes além daquelas nitidamente presentes. Estas outras vozes dissipam o caráter dramático dos enunciados em seu contexto original para apresentá-los humoristicamente. O enunciado de Wagner em Debussy

fact is, all kinds of works attempt to reflect the abundance of information surrounding us. Yet the relationship to this familiar material is different for every composer. On the one hand it could be longing for a lost paradise. On the other hand it could be a relationship of opposition, an alienating, ironic relationship to a familiar text. Furthermore a quote can be used as a point of reference, a reference with a definite meaning, like a word (GUBAIDULINA, 1998, p. 451).

184 Dentro da forma musical conhecida por “tema com variações” podem existir partes cuja relação torna-se bastante longínqua, de difícil associação ao tema do qual decorre. É como explica Zamacois (1979, p. 139) falando sobre *variação amplificativa*.

185 Nós podemos citar outros exemplos desse tipo de citação como a *Marseillaise* em *Os dois granadeiros*, de Schumann, e na *Abertura 1812*, de Tchaikovsky.

comporta características de uma carnavalização. A ironia, a sátira, a paródia, a carnavalização são realizações, no mínimo bivocais.

Apropriando-nos das definições que Fiorin (2016, p. 98) coloca para a *carnavalização* na literatura, esse conceito em música pode ser pensado de modo semelhante. A carnavalização ocupa-se do presente e não do passado mítico; não exalta a tradição, mas a critica e opta pela experiência e pela livre invenção; constrói uma pluralidade intencional de vozes e estilos (mistura o sublime e o vulgar; usa citações caricaturadas etc.). O enunciado de Wagner, apropriado dessa maneira, não representa, é representado.

Muitos autores se propõem investigar as inter-relações entre obras musicais, como é o exemplo de Deryck Cooke em *The Language of Music*. Cooke coloca as alturas como elemento principal para assimilação da melodia na música tonal. Com base nisso, ele desenvolve uma análise dos intervalos musicais mostrando as recorrências de certas sequências de alturas em obras diversas.

Em nossa visão, Cooke aponta para direções importantes de se observar como a linguagem musical trabalha de forma interacional seus textos/enunciados. Charles Rosen (2011), no entanto, faz uma crítica direta à abordagem de Cooke. Rosen (*ibidem*, p. 16) compara dois trechos da *Sonata em Lá bemol maior*, op. 110, de Beethoven, para dizer que, apesar de terem a mesma estrutura melódico-intervalar, possuem sentidos opostos. Isso se dá pelos diferentes contextos envolvendo os dois enunciados, enquanto um se trata de um *Arioso dolente* o outro se caracteriza por ser *Allegro*, talvez com um toque de sátira através da harmonia utilizada, como sublinha o autor. Cooke parte da análise estrutural, principalmente das alturas em melodias, para daí atribuir sentidos. Nesse ponto, estamos de acordo com os pensamentos de Rosen: para nós, os enunciados devem ser vistos como um todo acabado com todas as suas peculiaridades e dentro do seu contexto. Mas também reconhecemos em Cooke um trabalho primoroso que nos direcionou para um meio de se investigar o dialogismo constitutivo da linguagem musical. Este tipo de dialogismo, sem ser nomeado como tal, aparece em reflexões de diversos autores como ocorre quando Nattiez levanta questões semelhantes a Rosen ao lidar com o *Acorde de Tristão* e uma pseudo recorrência em outras obras. Como sublinha Nattiez (1984, p. 247), há quem tenha se divertido em encontrar tal acorde em obras anteriores, em Guillaume de Machaut, Gesualdo, Bach, Mozart ou Beethoven. Nattiez expõe um trecho da *Sonata*, op. 31 nº 3, de Beethoven, para evidenciar suas diferenças com o acorde do *Prelúdio* da ópera de Wagner. Ele coloca em questão que os acordes, embora possuam as mesmas notas, têm duração (andamento, ritmo) e caráter distintos nas duas obras. Do ponto de vista do estudo do enunciado que propomos, onde o contexto é parte imanente e de grande importância, essa questão se faz altamente pertinente. “O enunciado como uma totalidade de sentidos”¹⁸⁶.

186 (BAKHTIN, 2016, p. 99).

Por um outro lado, quando Zimmermann utiliza o trecho inicial do *Preludio* de Tristão e sobrepõe o trecho da *Sonata* de Beethoven, em *Musique pour le Soupe du Roi Ubu*, podemos falar em dialogismo mostrado. Esta obra tornou-se um ícone da “colagem musical”, e escancarou uma tendência muito própria do século XX.

The image shows a handwritten musical score for the piece "Musique pour le Soupe du Roi Ubu" by Gunter Kiesewetter. The score is written on ten staves, each representing a different instrument or voice part. The notation is a collage of various musical styles, including classical and modernist elements. The score is divided into four measures, each with a different time signature and tempo marking. The instruments listed on the left are: Fl. g. 2, Fl. pic., 2 Ob., C. ingl., 2 Cl. 1. in B, Cl. B. in B, 2 Fag., Cfgt., 3 corni in F, 2 tr. bc in C, Piano, Organo, and 4 Fb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *espr.*, *espr. molto*). The tempo markings are: 4/4 $\text{♩} = 96$, 5/4 $\text{♩} = 104$, 3/4 $\text{♩} = 152$, and 4/4 $\text{♩} = 96$. The score also includes references to other works, such as "Hindemith 'Mathis-Sinfonie'", "Wagner 'Tristan und Isolde'", "Beethoven op. 31, 3", and "Ahrens 'Cantiones sacrae'". The score is a clear example of musical collage, combining elements from different composers and styles.

Figura 13: Beethoven e Wagner em *Musique pour le soupe du roi Ubu*, de Zimmermann

Hartmann (2018, p. 9) ressalta que outros aspectos musicais, além de temas melódicos, podem ser apropriados: “um recurso timbrístico, uma progressão harmônica, algum recurso instrumental específico, ou algum outro parâmetro ou conjunto de parâmetros”. Alguns desses aspectos são utilizados no discurso bivocal de Mozart em *Uma brincadeira musical* (*Ein musikalischer Spaß*). Nessa peça, ele ironiza compositores menos habilidosos. Sendo Mozart um mestre nas convenções do sistema tonal de sua época, ele comete intencionalmente deslizos próprios de um compositor sem aptidão. Ou seja, o que está em diálogo é o estilo de compositores menores do Classicismo.

A negação e a polêmica se enquadram também como manifestações de dialogismo mostrado. O discurso negado ou polemizado encontram-se no enunciado que o nega ou o contradiz. Em música, essas manifestações podem ser observadas na subversão de sistemas. A *Sequenza III*, de Berio, pode ser considerada um exemplo de negação à prática comum do canto até aquele momento¹⁸⁷. As *Quattro Pezzi su una Nota Sola*, de Scelsi, podem ser interpostas aos preceitos dodecafonistas¹⁸⁸. Carter, por exemplo, se propôs a “evitar tudo que é rotineiro e usual” quando escrevia seu concerto para violino. Holliger dá testemunho dos enunciados musicais intencionalmente evitados por Carter, ao entrevistar o compositor norte-americano:

Quando você escrevia o seu *Concerto para Violino*, você tinha as *Sonatas* de Ysaye e os *Caprichos* de Paganini na sua mesa e então você me disse que estava estudando essa música a fim de evitar todos os elementos violinísticos que “descrevem” o instrumento, que você desejava escrever uma parte solo evitando os clichês técnicos do violino (HOLLINGER in: CARTER, 1992, p. 106)¹⁸⁹.

Desse concerto, Hollinger apreende relações dialógicas que o próprio compositor parece não teve a intenção de estabelecer. Carter prefere apontar para outras conexões. As percepções, seja do compositor ou do apreciador, demonstram a riqueza de um ponto de vista dialógico para a investigação dos processos criativos em música:

[Holliger] O *Concerto para Violino* repousa sobretudo na ideia de um solista agindo no interior de uma orquestra. É menos um jogo de troca: como no *Concerto para Violino* de Alban Berg, o solista canta uma linha contínua e a orquestra constrói um tipo de sombra sonora.

[Carter] Sem querer compará-lo com a obra-prima de Berg, o meu *Concerto para Violino* é diferente porque a orquestra está bem longe do violino. O violino é lírico, enquanto a orquestra, que também possui elementos de jazz, é geralmente mais regular sobre o plano rítmico, dando ao violino um fundo ordenado sobre o qual ele tenta se destacar. Berg, por outro lado, apoia o violino em seu canto (CARTER, 1992, p. 106)¹⁹⁰.

187 (Cf. BERIO, 2006, p. 70).

188 Considerando as doze notas do sistema temperado.

189 *Lorsque vous écriviez votre Concerto pour violon, vous aviez les Sonates d'Ysaye et les Caprices de Paganini sur votre table et vous me disiez alors que vous étudiez cette musique afin d'éviter tous les éléments violonistiques qui ne font que « décrire » l'instrument, que vous désiriez écrire une partie solo évitant les clichés techniques du violon* (HOLLINGER in: CARTER, 1992, p. 106).

190 [Holliger] *Le Concerto pour violon repose plutôt sur l'idée d'un soliste qui agit à l'intérieur d'un orchestre. Il s'agit moins d'un jeu d'échange : comme dans le Concerto pour violon d'Alban Berg, le soliste chante une ligne continue et*

Estes tipos de dialogismos permitem a entrada de várias vozes no discurso, propiciam um tipo de construção *polifônica* no sentido *discursivo-musical*.

3.3. POLIFONIA DISCURSIVO-MUSICAL¹⁹¹

Polifonia é um termo musical que foi retrabalhado nos estudos da linguagem em suas diversas linhas de pesquisa. Segundo Charaudeau & Maingueneau (2014, p. 384), esse termo, para a Análise do Discurso, “alude ao fato de que os textos veiculam, na maior parte dos casos, muitos pontos de vista diferentes: o autor pode fazer falar várias vozes ao longo do seu texto”. O termo polifonia já era corrente entre os linguistas na década de 1920. Bakhtin, em seu livro sobre Dostoiévski, dialoga com alguns autores que falaram sobre polifonia para cunhar um sentido próprio e específico do termo em suas análises de romances. Posteriormente, a partir das reflexões de Bakhtin, a *polifonia* foi amplamente desenvolvida (e ainda está em desenvolvimento) pela Análise do Discurso, Crítica Textual, Análise Literária e outras linhas de investigação da linguagem verbal¹⁹².

Em relação ao uso original que se faz na música e a utilização nos meios linguísticos, há uma adequação, de um para o outro, que se dá por analogias e não uma transposição das características e especificidades do texto musical para um texto verbal. É fato que não se pode fazer tal transposição entre domínios (música-linguística) sem alguma descaracterização dos conceitos originais, por exemplo: em música, a superposição de vozes acontece de modo real, as vozes (melodias) estão fisicamente soando ao mesmo tempo; na polifonia *verbal* outras vozes (discursos) são/estão incorporadas a um enunciado específico, uma única voz soa de modo real enquanto as

l'orchestre construit en quelque sorte son ombre sonore. [Carter] Sans vouloir le comparer avec le chef-d'œuvre de Berg, mon *Concerto pour violon* est différent en ce sens que le jeu de orchestre est assez éloigné de celui du violon. Le violon est lyrique, alors que l'orchestre, qui comporte aussi des éléments de jazz, est en général plus régulier sur le plan rythmique, ce qui donne au violon un arrière-fond ordonné dont il essaye toujours de se détacher. Berg, par contre, soutient le violon dans son chant (CARTER, 1992, p. 106).

191 O termo *discursivo-musical* foi cunhado por Lanna (2005). Ao tratar do dialogismo e da polifonia no espaço discursivo do *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy, sob a perspectiva da Análise do Discurso, o autor busca compreender o discurso operístico através de uma análise integrada das relações entre o domínio musical e linguístico-discursivo.

192 O Dicionário de Análise do Discurso apresenta uma perspectiva de união entre as vertentes linguísticas: “Falaremos tanto de marcadores polifônicos no nível dos *enunciados* quanto de *textos* e ainda de *gêneros* polifônicos. Mas o conceito permanecerá o mesmo? É claro que as diferentes acepções divergem em pontos essenciais. A polifonia *linguística* se situa no nível da *língua*, tornando-se, então, uma noção puramente *abstrata*; a polifonia da *análise do discurso* é um fenômeno de *fala* e, nesse sentido, *concreto*. A polifonia *literária*, enfim, que permanece na tradição bakhtiniana, diz respeito às múltiplas relações que mantêm autor, personagens, vozes anônimas (o ‘diz-se’), diferentes níveis estilísticos etc.: falaremos de ‘polifonia’ se no texto se estabelece um jogo entre várias vozes. Ora, nada parece impedir a colaboração de diferentes abordagens. Poderíamos imaginar um modelo modular em que a análise linguística forneceria materiais à análise do discurso que, por sua vez, serviria às análises literárias. Ou então, em sentido inverso, que as análises literárias e de discurso forneceria dados para o desenvolvimento da teorização linguística. É a polifonia em todos os seus estados” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2014, p. 388).

outras vozes esperam seu turno ou são inferidas, depreendidas, apercebidas com maior ou menor clareza.

É claro, também, que não se pode transpor de volta, absolutamente intacto, o conceito de *polifonia discursiva* (da linguagem verbal) para a música. O empréstimo do vocabulário musical aos estudos da linguagem trouxe benefícios ao termo polifonia, o que proporciona riquezas ao repatriá-lo aos domínios musicais sob novos pontos de vista. Um exemplo claro dessas contribuições (retribuições) podemos encontrar na dissertação – *Dialogismo no Percurso Composicional de György Ligeti* – de Ferreira (2012). Pelo viés da Análise do Discurso, a autora aponta que mesmo uma peça monódica ou homofônica nos parâmetros musicais pode apresentar-se polifônica na ótica discursiva. A autora apresenta Ligeti como um compositor que trabalha de maneira dialógica com o enunciado musical alheio em suas obras. Reconhecemos nesse trabalho uma apropriação enriquecedora dos conceitos da Análise do Discurso para a Música. Contudo, a acepção de polifonia para a Análise do Discurso difere das propostas de Bakhtin, que se fixa prioritariamente na análise de romances.

Bakhtin concebe duas modalidades para os romances: o monológico e o polifônico. O primeiro grupo acumula características de monologismo, autoritarismo e acabamento, enquanto o segundo grupo evidencia os conceitos de realidade em formação, *inconclusibilidade*¹⁹³, não acabamento¹⁹⁴, dialogismo e polifonia¹⁹⁵. Mesmo que um romance monológico seja povoado por várias personagens, sua relação com o autor difere da maneira como o autor polifônico lida com as personagens em sua obra.

“Trata-se da posição de distanciamento máximo (*unenokhodímst*), que permite ao autor assumir o grau extremo de objetividade em relação ao universo representado e às criaturas que o povoam (note-se que, apesar de haver um ou outro traço do próprio Dostoiévski em algumas de suas personagens, nenhuma delas pode ser considerada um *Alter ego* do autor)”¹⁹⁶.

Pela via de mão dupla entre estudos da música e estudos da linguagem verbal, seria possível retrabalhar estas ideias sobre polifonia na atividade da criação e investigação musical?

Nos domínios musicais, Berio constantemente manifestou o seu apreço por polifonia, uma polifonia, a nosso ver, muito próxima daquela que Bakhtin encontra em Dostoiévski. As ideias de Berio podem nos servir de guia para a construção de um conceito amplo de polifonia musical em

193 Este termo parece representar um conceito paradoxal na obra de Bakhtin, em oposição à *conclusibilidade*, peculiaridade de todo enunciado. No entanto, não se trata de conceitos opostos. A inconclusibilidade como característica da polifonia discursiva não anula a conclusibilidade específica do enunciado. A inconclusibilidade no romance é a reverberação do enunciado, que não encontra um fim absoluto, como acontece com o enunciado da vida real.

194 Berio (2006, pp. 88-98) tece um belo texto sobre o não-acabamento [unfinished] de uma obra musical, que ora se assemelha à *inconclusibilidade* para Bakhtin.

195 (BEZERRA, 2013, p. 191).

196 (BEZERRA, 2013, p. IX).

concílio com as ideias de Bakhtin. O que Berio entende por polifonia? “Um soar junto de vozes e de pensamentos que têm suas próprias identidades”¹⁹⁷. Para Berio a polifonia musical não se restringe à superposição de melodias estruturadas segundo regras de harmonia (tonal, serial, atonal) e contraponto, mas alude a vozes que invocam e evocam pensamentos (outras vozes) individuais.

Eu estou profundamente fascinado por ideias musicais que conseguem desenvolver uma polifonia de diferentes formações de significado – ideias que não rejeitem a possibilidade de lidar com gestos instrumentais específicos e concretos os quais estabeleçam toda uma gama de ecos e memórias¹⁹⁸ distantes, permitindo-nos estabelecer um diálogo de presenças e ausências específicas: um espaço musical habitado pela presença significativa de ausências e por ecos de presenças ausentes (BERIO, 2006, p. 29).¹⁹⁹

Assim como para Bakhtin (na literatura), para Berio (na música) a polifonia se consolida não somente nas vozes momentâneas que soam simultâneas ou justapostas, mas também por pensamentos e discursos ausentes os quais, mesmo sem soarem fisicamente, podem sugerir significados, apoiar, discordar, negligenciar. É nesse sentido que mesmo uma música monofônica pode ser discursivamente polifônica: o gesto instrumental, melodias, acordes, encadeamentos, os timbres²⁰⁰, podem trazer à percepção outros enunciados e fazer o ouvinte participar de um diálogo de várias vozes, que vão contribuir na nova obra para produção de sentidos e *sentimentos*²⁰¹.

Bakhtin trabalha com a ideia de que, no romance polifônico, as personagens têm suas próprias visões de mundo, independentes daquilo em que o seu autor acredita. Este parece não interferir na vida da personagem. Ele tem a sua voz, mas esta não tem a palavra final, há uma plenivalência entre as vozes²⁰². Podemos encontrar em Berio uma postura semelhante. Ele (2017, p. 410) coloca sua predileção por trabalhar com o passado, (mas) com “o passado no presente”. São atitudes como esta que evidenciam uma maneira de pensar a composição musical além do seu conteúdo material; existe o controle das alturas e das relações temporais dos materiais musicais por parte do compositor, mas, além disso, ele busca uma polifonia entre enunciados musicais de diferentes procedências que evocam autores, tempos, épocas e espaços variados.

197 “Il suonare issieme di voci e di pensieri che hanno una loro identità” (BERIO, 2017, p. 432).

198 Dutilleux (1997, p. 100) coloca: “La référence à la notion de mémoire est, en effet, une constante dans mes partitions. Mais, au fond, la musique ne fait-elle pas constamment appel à la mémoire?” Esta frase, para nós, colabora com a ideia de um dialogismo sempre operante em música. O apelo à memória como um princípio composicional será uma das bases para o conceito amplo de polifonia.

199 I am deeply fascinated by musical ideas which manage to develop a polyphony of different formations of meaning – ideas that do not reject the possibility of dealing with specific and concret instrumental gesture which then set up a whole range of distant echoes and memories, allowing us to establish a dialogue of specific presence and absences: a musical space inhabited by the significant presence of absences and by the echo of absent presences (BERIO, 2006, p. 29).

200 Por exemplo: a retomada de peças para cravo no século XX, após um período de relativo abandono por parte dos compositores do romantismo, traz consigo a carga histórica da sua utilização e os compositores que utilizaram esse instrumento lidam com os enunciados musicais que acompanham o seu timbre: é como podemos observar em um *Concerto Grosso*, de Schnittke que, já pelo título, remete diretamente ao barroco; ou os recitativos – acompanhados do cravo – que Stravinsky coloca em *The Rake's Progress*; também, de uma outra perspectiva sobre o mesmo objeto, podemos citar o *Continuum para cravo*, de Ligeti.

201 Estamos pensando na definição de sentimento para Leibniz: “a percepção acompanhada da memória”.

202 (cf. BAKHTIN, 2013, p. 37).

Onde podemos encontrar os exemplos de referência da polifonia musical dessa amplitude? Se – de acordo com as ideias de Bakhtin – a polifonia na literatura encontrou em Dostoiévski seu despertar pleno, calcados na fala de Berio, identificamos na obra de Mahler a aurora de um novo estágio da polifonia musical. Uma polifonia entre enunciados musicais diferentes, autônomos e equipolentes. As transformações da arte do contraponto musical, ao longo de séculos, permitiu que Mahler inaugurasse um tipo peculiar de pensamento polifônico. Bruno Walter (2013²⁰³, p. 205) ressalta a contribuição de Mahler para a música do século XX, principalmente por seu modo particular de escrita contrapontística:

Ela não é nem o contraponto retrospectivo de Max Reger, que frequentemente soa como um Bach inflado, nem a textura cintilante [*glittering*] de Richard Strauss que é na maior parte das vezes uma harmonia animada. Ela é um novo tipo de polifonia genuína; todos os comentaristas de Mahler, mesmo os céticos, concordam que aí reside sua contribuição incomparável e importantíssima para a evolução de nossa música contemporânea²⁰⁴.

Evidentemente, Bruno Walter expõe uma visão muito particular em favor de Mahler diante dos outros compositores citados (Reger e Strauss)²⁰⁵. Nosso intuito, no entanto, não é elencar esses compositores segundo uma escala de valores, mas salientar as particularidades dialógicas de enunciados no sentido discursivo-musical dos quais, a nosso ver, encontramos exemplos a explorar tanto em Reger como em Strauss. Todavia, nossas discussões se fixarão em obras de Mahler. Walter relata que Mahler, ao escrever sua *Quinta Sinfonia*, experimentou “uma estranha sensação de estar perdido”. Segundo Walter, isso se deu pelo fato de que, ali, Mahler estava entrando no território da “nova” música do Século XX. Nenhuma mudança essencial havia de fato ocorrido no estilo de Mahler. Ele ainda tinha o “sabor das citações”. Porém, a harmonia tonal que envolvia os materiais removidos dos seus contextos originais “tornou-se um pano de fundo muito tênue e às vezes descartada inteiramente”²⁰⁶. Ou seja, o pensamento harmônico tonal homofônico dá lugar à preferência pelo contraponto, pelo imbricamento entre linhas melódicas. Cada linha melódica fala por si, a harmonia resultante se equilibra sobre a corda bamba do tonalismo, tendo por contrapeso a técnica contrapontística apurada do compositor. Com isso, a música de Mahler anuncia as novas tendências que lhe sucederam: a ruptura com o tonalismo/modalismo; a revitalização e predileção pela textura musical polifônica em vez da homofônica; e o uso sistemático do enunciado alheio como recurso expressivo.

203 *Gustav Mahler*, de Bruno Walter; data da primeira publicação: 1957.

204 This is neither the retrospective counterpoint of Max Reger, which frequently sounds like inflated Bach, nor the glittering texture of Richard Strauss which is mostly animated harmony. It is a new kind of genuine polyphony; all commentators on Mahler, even skeptical ones, agree that therein lies his unique and all-important contribution to the evolution of our contemporary music (WALTER, 2013, p. 205)

205 Oportuno ressaltar, nesse momento, que o próprio Mahler manifestava admiração pela obra de Strauss, e mantinham amizade entre suas famílias.

206 (WALTER, 2013, p. 205).

Quando Mahler explora o enunciado alheio e o deixa falar, ele está permitindo que vozes autônomas permeiem seu discurso. Mesmo quando ele não utiliza de citações explícitas, às vezes, podemos entender alguns dos seus enunciados como independentes do compositor – isto é, os enunciados musicais apresentam uma “personalidade” que não necessariamente corresponde à de Mahler. No contexto da representação literária, “a passagem do monologismo para o dialogismo, que tem na polifonia sua forma suprema, equivale à libertação do indivíduo, que de escravo mudo da consciência do autor se torna sujeito de sua própria consciência” (BEZERRA, 2013, p. 193). Bakhtin (2013, p. 6), mais uma vez, valendo-se dos termos musicais, coloca que os elementos estruturais dos romances de Dostoiévski cumprem a tarefa de “construir um mundo polifônico e destruir as formas já constituídas do romance europeu, principalmente o romance *monológico* (homofônico)”.

É importante considerar que a polifonia no romance, e também a polifonia discursivo-musical que estamos rediscutindo, tem sua construção talhada por um processo histórico e é fruto do diálogo com a tradição. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin propõe que a originalidade de um autor (em seu caso, de Dostoiévski) pode ser estudada separadamente, mas não sem depois revisitar e investigar o processo histórico (dialógico) que a permitiu. Em seu modo dialógico de observar o mundo, Bakhtin (2013, p. 178), coloca que:

Tendo vinculado Dostoiévski a uma tradição específica não é preciso dizer que não limitamos de maneira alguma a profunda originalidade e singularidade de seu trabalho individual. Dostoiévski é o criador da polifonia autêntica, que, naturalmente, não existiu e não poderia ter existido no diálogo socrático, na antiga sátira menipeia, na peça de mistério medieval, em Shakespeare e Cervantes, Voltaire e Diderot, Balzac e Hugo. Mas a polifonia foi preparada de maneira fundamental por esta linha de desenvolvimento na literatura europeia. Toda essa tradição, começando com o diálogo socrático e a menipeia, renasceu e se renovou em Dostoiévski na forma original e inovadora do romance polifônico²⁰⁷.

Em outro momento, Bakhtin (2016, p. 86) expõe que depois de Dostoiévski a polifonia cresce de forma imperiosa em toda a literatura universal. Observando dialogicamente, isso demonstra um diálogo entre autores: de Dostoiévski com seus predecessores (enunciados passados) e de Dostoiévski com seus sucessores (enunciados futuros).

Mais uma vez, trafegando da literatura para a música, lembramos que Berio, em uma entrevista a Giorgio Calcagno (1995), destaca que a obra de Mahler é um ponto de referência de “uma narrativa musical de memórias e de coexistências inesperadas, de diálogos e de referências

207 *Having linked Dostoevsky with a specific tradition, it goes without saying that we have not in the slightest degree limited the profound originality and individual uniqueness of his work. Dostoevsky is the creator of authentic polyphony, which, of course, did not and could not have existed in the Socratic dialogue, the ancient Menippean satire, the medieval mystery play, in Shakespeare and Cervantes, Voltaire and Diderot, Balzac and Hugo. But polyphony was prepared for in a fundamental way by this line of development in European literature. This entire tradition, beginning with the Socratic dialogue and the menippea, was reborn and renewed in Dostoevsky in the uniquely original and innovative form of the polyphonic novel* (Bakhtin, 2013, p. 178).

dialéticas entre materiais heterogêneos e formação de um senso musical organicamente profundo, deduzido ou induzido que seja”. Mahler, pelo lado da música, na visão de Berio, estaria em paralelo com autores que escreveram “polifonicamente” na literatura:

Com Mahler, ingressa na música um novo tipo de narratividade²⁰⁸. Uma narratividade²⁰⁹ de grande profundidade, uma espécie de meta-narrativa porque parece, antes de tudo, narrar a si mesma, seu interior, como de fato tinha acontecido e teve lugar na grande literatura europeia, de Goethe, Proust, Joyce, Musil. Uma literatura construída sobre um tecido polifônico tão intenso que a narração não se constitui na trama, no conto finalizado, mas torna-se um tipo de espaço a explorar com uma “câmera” da consciência que alterna campos distantes aos primeiros planos e “zoom” sobre as figuras (sobre motivos) que aparecem e desaparecem e retornam inesperadamente²¹⁰.

Berio, na mesma entrevista, coloca que a música de Mahler (e esse tipo de polifonia) tem sua imagem refletida na literatura. Ele continua:

Aquela de Musil e Joyce é uma polifonia habitada das figuras mais diversas que toca uma das aspirações mais profundas e, metaforicamente, mais musicais do nosso tempo: aquela de construir uma arquitetura narrativa que é um conto de contos, uma polifonia de contos e, sobretudo em Joyce, um conto de linguagens diversas: uma linguagem de linguagens²¹¹.

Não vamos entrar nos meandros dos estudos da narratologia²¹² neste trabalho, nem nos aprofundarmos na discussão de processos composicionais baseados na literatura. Queremos destacar que alguns criadores voltaram-se para o pensamento polifônico, isto é, para a preferência pelo dialogismo, pelo reticente, pelo superpovoamento de vozes independentes e equipolentes (mesmo que sejam ausentes-presentes). E, se existe alguma relação direta da composição musical com o texto literário, essa relação se dá no âmbito do diálogo, isto é, da relação dialógica entre enunciados artísticos. As propriedades que Berio observa na obra de Mahler (também de Musil, Proust e Joyce)²¹³ nos levam diretamente às propostas de Bakhtin sobre o romance polifônico de

208 É essa narrativa de Mahler que atrai Manoury (1998). Sobre suas peças *Zeitlauf*, *Aleph* e *Pluton*, ele diz: “Eu participei, indiretamente, de uma forma de narratividade, como pode-se dizer que há uma narratividade em uma sinfonia de Mahler.

209 Theodor Adorno sugere que a música que Mahler pode “narrar sem um conteúdo narrativo”(JOHNSON, 2009, p. 164).

210 Con Mahler fa il suo ingresso nella musica un nuovo tipo di narratività. Una narratività di grande spessore, una sorta di meta-narratività perché sembra narrare innanzi tutto se stessa, la sua interiorità, come d'altronde era avvenuto e sarebbe avvenuto nella grande letteratura europea, da Goethe a Proust, a Musil a Joyce. Una letteratura costruita su un tessuto polifonico così intenso e rigoroso che la narrazione non si costituisce in trama, in racconto finalizzato, ma diventa una sorte di spazio da esplorare con una “macchina da presa” della coscienza che alterna “campi lunghi” a “primi piani” e a “zoomate” sulle figure (sui motivi) appaiono e scompaiono e inaspettatamente ritornano. (BERIO, 2017, p. 290).

211 Quella di Musil e Joyce è una polifonia abitata da figure quanto mai diversificate che tocca una delle aspirazioni più profonde e, metaforicamente, più musicali del nostro tempo: quella di costruire un'architettura narrativa che è un racconto di racconti: una polifonia di racconti e, soprattutto in Joyce, un racconto di linguaggi diversi: un linguaggio di linguaggi (BERIO, 2017, p. 290).

212 Os estudos sobre narrativas são bastante ricos. Gérard Genette, Roland Barthes, Humberto Eco, são alguns dos autores que escreveram sobre este tema. A narratologia tem pontos de contato com a análise do discurso, semiótica, crítica textual etc. Vários pesquisadores da área de música investigaram aspectos da narratologia em seus campos de atuação (musicologia, composição, performance).

213 “A conexão entre Mahler, Joyce, Beckett e Berio tem sido convincentemente mostrada, incluindo a sugestão que o estilo de escrita ‘fluxo de consciência’ de Joyce tem seus paralelos na música de Mahler, presumivelmente na de Berio também” (KOSTKA, 2006, p. 164).

Dostoiévski. O dialogismo como recurso e meta composicional é característica das obras desses autores. Berio, ainda, ao declarar o estado não finalizado (um “espaço a explorar”) das personagens ou da narrativa em si, está próximo do modo como Bezerra (2013, p. 191) descreve um dos atributos do romance polifônico:

A inconclusibilidade e o não acabamento decorrem da condição do romance como gênero em formação, sujeito a novas mudanças, cujas personagens são sempre representadas em processo de evolução que nunca se conclui.

Nessa mesma direção, podemos observar que o intercâmbio música-literatura vai além dos processos analíticos, influencia (dialoga) também os processos criativos. Elliott Carter elenca alguns compositores que o influenciaram (ou, com os quais ele dialoga) na criação musical como Monteverdi, Gesualdo, Bach, Mozart, Scriabin, Chopin, Mahler, Ives e muitos outros destacados ao longo de suas entrevistas²¹⁴. Ele também assinala em Joyce e Proust um tecido contrapontístico que se tornou sua própria preocupação composicional.

Eu estava preocupado em fazer que se pudesse ver ou ouvir uma ideia contra a outra, sendo uma delas o comentário da outra. É um fenômeno que se pode constatar constantemente na vida e eu queria transcrevê-lo em música. Existem também muitos exemplos análogos na literatura. Assim, na minha juventude, certos livros me influenciaram fortemente, como por exemplo *Ulisses* de Joyce ou *Em Busca do Tempo Perdido* de Proust (CARTER, 1992, p. 102)²¹⁵.

Berio destaca influência semelhante sobre seu pensamento composicional. Por muitos momentos ele enaltece o trabalho de Joyce, este como um escritor capaz de estabelecer ligações contrapontísticas e “orquestrar” enunciados díspares e de procedências variadas. Berio declara sua vontade de compor polifonicamente:

É um desejo que transcende a música e que tenho maturado lendo o *Ulisses* de Joyce, uma obra extraordinariamente polifônica, em todos os níveis, também o temporal. Joyce era obcecado pela polifonia e pela música²¹⁶. Está de alguma forma reecoando a complexidade do moderno (BERIO, 2017, p. 431)²¹⁷.

Se voltarmos a Mahler, como ponto de referência, encontramos um compositor íntimo da literatura²¹⁸ e admirador de Dostoiévski (um ponto de contato que ganha interesse neste texto).

214 (cf. CARTER, 1992).

215 J'étais préoccupé par le fait qu'on puisse voir ou entendre une idée *contre* une autre, que l'une soit le commentaire de l'autre. C'est un phénomène qu'on peut sans cesse constater dans la vie, et je voulais le transcrire en musique. Il existe aussi beaucoup d'exemples analogues dans la littérature. Ainsi, dans ma jeunesse, certains livres m'ont fortement influencé, comme par exemple *Ulysses* de Joyce ou *A la recherche du temps perdu* de Proust (CARTER, 1992, p. 102).

216 Dallapiccola (1970, pp. 107-108) sugere que Joyce introduziu os harmônicos superiores na literatura.

217 È un desiderio che trascende la musica e che ho maturato leggendo l'*Ulisses* di Joyce, un'opera straordinariamente polifonica, a tutti i livelli, anche quello temporale. Joyce era ossessionato dalla polifonia e dalla musica. Lì riecheggia in qualche modo il fascino e la complessità del moderno.

218 Como muitos outros compositores eram próximos da literatura, o que é um contato dialógico relevante na maioria dos casos. Nós, como músicos, dividimos as atividades extramusicais com a admiração por outros músicos além da prática instrumental (ou prática em ferramentas técnicas). Um exemplo dessas relações multidirecionais encontramos na carta de Liszt ao Monsieur Pierre Wolf (junior), em 1832: “(...) minha mente e meus dedos têm trabalhado como dois espíritos perdidos: Homero, a Bíblia, Platão, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber, estão ao meu redor. Eu os estudo, medito neles, devoro-os com fúria, além disso pratico

Ferdinand Pfohl²¹⁹ escreve: “Mahler era um músico literário e necessitava da literatura para estimular seu desenvolvimento. Lia verdadeiramente inúmeros livros de alta qualidade. Gostava especialmente de *Crime e Castigo* de Dostoiévski e dos escritos psicofilosóficos de Fechner, que excitavam fortemente sua imaginação. (...). O *Fausto* e as *Conversações com Eckermann*, de Goethe, as poesias de Hölderlin e de Jean Paul Richter, e o *Dom Quixote* de Cervantes, junto a *Os Irmãos Karamázov* eram de sua particular preferência”²²⁰. Mas, a polifonia de Mahler não está vinculada a uma descrição literária em suas obras. A ação de Mahler diante dos enunciados musicais nos lembra Dostoiévski no trato das vozes presentes em seus romances. Mahler se estabelece como “um compositor que possui o dom de ouvir a coexistência de vozes, de perceber a dimensão política das relações, de participar na interação das vozes mas que, apesar do contato íntimo com os discursos, mantém independente o poder de significar cada discurso”²²¹.²²² A música de Mahler tem um viés narrativo²²³, mas não descritivo-programático, tampouco procura impor um significado semântico unívoco. Para Bruno Walter:

Indubitavelmente Mahler estava consciente das associações extramusicais ligadas a muitos dos seus temas: canções infantis, melodias populares, danças campestres, toques de clarim, marchas militares e assim por diante. No entanto, as associações nunca estão em função de um programa extramusical, como estão nos Poemas Sinfônicos da escola de Liszt e Strauss. Elas funcionam pelo contraste com o imenso contexto sinfônico no qual eles aparecem. O motivo de abertura da *Terceira Sinfonia* é literalmente idêntico à primeira frase de uma marcha que todas escolas de crianças austríacas cantavam. Tocado com todo fôlego por oito trompas francesas e colocado no espaço vazio, sem qualquer acompanhamento, ao começo de um movimento de sinfonia de dimensões jamais ouvidas, esse motivo adquire um significado especial por estar associado com aquela pequena melodia inocente; um significado, entretanto, que seria difícil analisar (WALTER, 2013, pp. 192-193)²²⁴.

quatro a cinco horas de exercícios (3ª, 6ª, 8ª, *tremulos*, repetição de notas, cadências, etc., etc.). Ah! Desde que eu não enlouqueça, você encontrará um artista em mim! Sim, um artista como você deseja, como é exigido hoje em dia!” (LISZT, 2003).

219 (apud LINBERMAN, 2010, pp. 108-109).

220 A última correspondência entre Gustav e Alma Mahler faz referência ao romance de Dostoiévski: seis meses antes, Gustav Mahler fez um tour com a *New York Philharmonic* em Pittsburgh, Cleveland, Buffalo, Rochester, Syracuse and Utica. Alma e ele combinaram de se encontrarem em Buffalo para visitar as Cataratas do Niagara. Durante o retorno dela a Nova York, ela passou o tempo com um dos livros favorito de Mahler, *Os Irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, e na viagem ela lhe enviou um telegrama: “Esplendida jornada com Aliocha”. Mahler respondeu: “minha jornada com almiocha foi ainda mais esplendida, maravilhosa (...) *woo Gustav* ([Alma] MAHLER, 2004, p. 393).

221 Paráfrase de uma das definições bakhtinianas de *polifonia* (cf. BAKHTIN, 1994, p. 94).

222 Berio (2017, p. 413) falando sobre o *Ulysses* de James Joyce coloca que nessa obra “não há nenhum parâmetro ético evidente, mas a totalidade da visão é incrível e permite aos leitores tomarem posições das mais diversas formas”.

223 Boulez (1986, p. 304) coloca que existem elementos dos épicos e dos romances na forma musical de Mahler: “ele ‘conta uma história’ em sua música, muito abertamente quando a música tem suporte de um texto literário, mas não menos quando esse elemento literário é ausente”.

224 Doubtless Mahler was conscious of the extramusical associations attached to many of his themes: children’s songs, folk tunes, country dances, bugle calls, army marches and so forth. However, the associations never function according to the schedule of an extra-musical program, as they did in the Symphonic Poem of the Liszt and Strauss school. They function by their contrast to the immense symphonic context in which they appear. The opening motive of the *Third Symphony* is literally identical with the first phrase of a marching song which all Austrian school children used to sing. Produced by eight French horns playing at full blast in unison and placed in empty space, without any accompaniment, at the beginning of a symphonic movement of unheard-of dimensions, this motive takes on a very special significance precisely because of its being associated with that innocent little tune; a significance, however, that it would be difficult to analyze (WALTER, 2013, pp. 192-193).

“A *Terceira Sinfonia* é um hino à Criação no qual Mahler dá voz ao bosque, ao crepúsculo, ao amor, à criança, ao cuco, ao verão, às flores do campo, à noite, ao próprio Deus, ‘que é amor’, como escreve a Anna von Mildenburg”²²⁵. No quarto movimento, a parte do contralto é sobre um texto de Nietzsche e, no quinto movimento, as crianças cantam um tema de *Des Knaben Wunderhorn*. Essa multiplicidade de vozes presentes em uma só obra evidencia a polifonia discursivo-musical em Mahler. O tema inicial da *Terceira Sinfonia* é polifônico pelo viés discursivo-musical, apesar de ser monofônico do ponto de vista da textura musical. Mesmo sendo um tema do gênero “hino escolar”, o tipo de orquestração (oito trompas em uníssono) da melodia, evoca vozes além da citação simples. Ademais, existe uma correspondência com um tema do Adagio da *Primeira Sinfonia* de Brahms, o que amplia as relações dialógicas:



Figura 14: Comparação dos temas de Brahms (acima) e Mahler (abaixo).

As várias vozes presentes nesse tema entram em diálogo, fazem mundos distintos coexistirem. Como colocou Bruno Walter, geram um significado difícil de analisar. Em nossa opinião, isso se dá pela força convergente desse tema que concentra em seu âmago enunciados vindos de várias direções. Isso é mais uma característica que aproxima Mahler a Dostoiévski. Os sermões de Zossima, por exemplo, em *Os Irmãos Karamázov*, demonstram a habilidade de Dostoiévski de orquestrar várias vozes um único discurso. Julian Johnson, em seu livro *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies* (2009), discute a aproximação entre Mahler e Dostoiévski:

Constantin Floros, talvez acatando a sugestão de Walter, traça um vínculo entre o tema do amor eterno no *Finale* da *Terceira Sinfonia* e o sermão sobre o amor do *starietz* Zossima em *Os Irmãos Karamázov*. Mas como Inna Barssowa argumentou, a ligação mais forte

225 (LINBERMAN, 2010, p. 134).

entre Mahler e Dostoiévski é em termos de seus princípios construtivos similares – a ideia de um desenvolvimento interminável da consciência do protagonista, o abalo da fundação dessa consciência através de mudanças dramáticas e catástrofes, para fazer uma estrutura narrativa posicionada “no limiar da conclusão ou da catástrofe”. Considera, por exemplo, as abruptas reviravoltas comuns às sinfonias de Mahler e aos romances de Dostoiévski, onde uma alta tensão emocional é repentinamente dissipada em uma condição oposta, a justaposição de estados emocionais extremos, cenas de humor grotesco e uma desconcertante pluralidade de vozes, a narração de histórias dentro da história, ou o uso de reminiscências idílicas como um dispositivo de distanciamento (...) (op. cit., p. 196)²²⁶.

Johnson acrescenta que a figura-chave para interpretar a ligação entre Mahler e Dostoiévski é Mikhail Bakhtin. Ele está consciente que as propostas de Bakhtin não foram direcionadas para a música especificamente e o que o pensador russo fala sobre o trabalho de Dostoiévski não fornece uma lista de influências e pontos de imitação a serem observados no trabalho de Mahler. Mais do que isto, Johnson coloca que cada vértice do triângulo – Dostoiévski-Mahler-Bakhtin – é melhor traçado tendo como referência os outros dois. Observando a época de atuação de cada um desses autores²²⁷, Johnson expõe um pouco sobre essa relação triangular:

As sinfonias de Mahler, como a análise posterior de Bakhtin sobre o romance, suscitam preocupações metatextuais; elas exploram as condições de fazer proposições expressivas e desenvolver narrativa por meio de caráter e enredo; e trazem a um ponto de autoconsciência analítica as tensões constitutivas de suas próprias formas altamente reflexivas. Muito antes de os formalistas russos empregarem o conceito de *ostranenie*²²⁸, Mahler havia destacado a ideia de uma *desfamiliarização* radical do comum em seu uso de materiais populares. Bakhtin relatou sua ideia de um romance “polivocal” ou “polifônico” diretamente ligado à natureza da sociedade que o produziu. A própria época, afirmava ele, tornou possível o romance polifônico por causa do aspecto de múltiplos níveis da época, as contradições entre diferentes planos e diferentes grupos de pessoas e seu estado de “coexistência e interação” em vez de evolução. O trabalho de Mahler, como o de Dostoiévski, pode ser visto como respondendo à “complexidade objetiva, contraditoriedade e polivocidade” da sociedade em que ele vivia (idem)²²⁹.

226 Constantin Floros, perhaps picking up on Walter’s suggestion, draws a link between the theme of eternal love in the Finale of the Third Symphony and the sermon on love by Starez Sossima in *The Brothers Karamazov*. But as Inna Barssowa has argued, the strongest links between Mahler and Dostoyevsky are in terms of their similar constructive principles—the idea of an unending development of the consciousness of the protagonist, the shaking of the foundation of that consciousness through dramatic turns and catastrophes, to make a narrative structure poised “on the threshold of completion or catastrophe.” Consider, for example, the abrupt reversals common to both Mahler’s symphonies and Dostoyevsky’s novels, where high emotional tension is suddenly discharged into its opposite condition, the juxtaposition of extreme emotional states, scenes of grotesque humor and a bewildering plurality of voices, the narration of stories within the story, or the use of idyllic reminiscence as a distancing device.

227 Dostoiévski atua mais na década de 1880, o volume maior da produção de Bakhtin situa-se em torno de 1920 e Mahler está inserido justamente entre esses períodos (JOHNSON, 2009, p. 196).

228 Em uma explicação ligeira, *ostranenie* (ou estranhamento) refere-se ao efeito criado pela obra de arte literária para nos distanciar (ou estranhar) em relação ao modo comum como apreendemos o mundo e a própria arte, o que nos permitiria entrar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético ou artístico (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Estranhamento>).

229 Mahler’s symphonies, like Bakhtin’s later analysis of the novel, draw out metatextual concerns; they explore the conditions of making expressive propositions and developing narrative through character and plot; and they bring to a point of analytical self-awareness the constituent tensions of their own highly reflexive forms. Well before the Russian formalists deployed the concept of *ostranenie*, Mahler had highlighted the idea of a radical defamiliarization of the ordinary in his use of popular materials. Bakhtin related his idea of a “multi-voiced” or “polyphonic” novel directly to the nature of the society that produced it. The epoch itself, he claimed, made the polyphonic novel possible because of the multileveled aspect of the time, the contradictions between different planes and different groups of people, and its state of “coexistence and interaction” rather than evolution. Mahler’s work, like Dostoyevsky’s, might be seen as responding to “the objective complexity, contradictoriness and multi-voicedness” of the society in which he lived.

Sollertinsky também escreveu sobre o sinfonismo de Mahler utilizando-se dos termos próprios do Círculo. De acordo com Fairclough (2001), paralelos entre a defesa de Sollertinsky do sinfonismo de Mahler e as ideias de Bakhtin sobre a polifonia dostoiévskiana são convidativos, e de muitas maneiras apropriados. Ambos advogam uma atitude abrangente da “realidade” na arte – seja em termos de narrativa, enredo, ideologia ou forma musical. Sollertinsky, como Bakhtin, não argumentava em favor do abandono da voz autoral, mas destacava a polivocidade (*multivoicedness*). Ele ainda enfatiza o idioma popular como característica primária do sinfonismo de Mahler, ideia que tem um vínculo estreito com o entendimento de Bakhtin a respeito da polifonia em Dostoiévski.

Algumas das proposições de Sollertinsky relacionadas ao Círculo são apresentadas no artigo *Ressonâncias Musicais no Círculo de Bakhtin: Ivan I. Sollertinsky, intérprete de Mozart*²³⁰ de Rosa Stella Cassotti (2010). Nesse texto, Cassotti mostra a perspectiva de Sollertinsky para as óperas de Mozart e a relação destas com a obra de Shakespeare²³¹. Sollertinsky atribui ao poeta e dramaturgo inglês características de uma escrita dialógica onde prevalecem a “polivocidade” (multiplicidade de vozes) e “polipersonalidade”. Segundo Sollertinsky, Mozart chegou mais próximo de uma “shakespearização” do que outros compositores europeus da sua época²³²:

Mozart provém do teatro popular, plebeu, e por meio dele parece entrar em contato com as autênticas tradições shakespearianas, com seu forte realismo, sua refiguração politêmica dos caracteres humanos, com seu método consistente na abordagem de filosofia elevada e *féerie* [enlevo], tragédia e espetáculo popular, grandeza e bufonaria (op. cit., p. 151).

O ambiente da ópera é bastante convidativo para um olhar que visa observar relações dialógicas. A própria união texto-música-teatro em si já reflete grandes possibilidades de relação entre enunciados. Sobre este assunto, Cassotti (2010, p.161) coloca que:

De modo geral, podemos sustentar que mesmo a ópera lírica traz em si algo de ‘polivocidade’ e da ‘polidiscursividade’ sobre as quais Bakhtin teorizou como os componentes do romance moderno e que Sollertinsky empregou para descrever e definir algumas obras de música instrumental e operística.

230 Tanto Mahler como Sollertinsky são reconhecidos intérpretes de Mozart. Brahms teria se impressionado com uma interpretação por Mahler ainda jovem do *Don Giovanni*. Isso teria convencido Brahms a contribuir para regresso de Mahler a Viena, uma vez que este se encontrava em ofício na Ópera de Budapeste.

231 Mahler – em uma carta à sua esposa, Alma – declara que Shakespeare “é o maior de todos os escritores e talvez de todos seres humanos”.

232 Viena, 16 de Junho, 1781, Mozart escreve para seu pai sobre a mistura de elementos em um roteiro como ele mesmo observava em Shakespeare: “Shakespeare nos ensinou a aceitar uma infusão do elemento cômico em peças de um elenco sério, mas Shakespeare era um inovador, um romancista e, medido por padrões antigos, seus dramas são irregulares. Os italianos, que seguiram modelos clássicos, por uma razão amplamente explicada pela gênese da forma de arte, excluíram rigorosamente a comédia das óperas sérias, exceto como intermezzi, até chegarem a uma terceira classificação, que chamaram de ópera semi-séria, na qual um assunto sério era animado com episódios cômicos. Nossos gostos dramáticos fundamentados em Shakespeare, estamos inclinados a colocar 'Don Giovanni' como uma tragédia musical”.

Além de discutir a respeito da sobreposição de vários sistemas semióticos, principalmente em *Don Giovanni*, atuando nas fronteiras entre música, literatura e filosofia, Sollertinsky não se fixa na dramaturgia de algumas obras de Mozart, mas também discorre sobre a música instrumental. Sollertinsky escreveu (1941) o ensaio *Tipos Históricos da Dramaturgia Sinfônica*. Neste, o autor distingue um tipo particular de sinfonismo que ele denominou “sinfonismo shakespearizante”, modelo do qual Beethoven seria o exemplo de expoente máximo²³³. A referência a Shakespeare não tem relação com uma interpretação programática de algum de seus dramas, nem da trama. Para Sollertinsky, Shakespeare manifesta, com a arte que ele tinha em mãos, um “polipersonalismo dramático”, “da plena identificação psicológica, da descrição psicológica sofisticada das mais diversas personagens e tipos humanos”. “Shakespeare, como acentua Sollertinsky, não cria suas personalidades como porta-vozes do ‘eu’ do autor”²³⁴. O sinfonismo shakespearizante revela, através da música, processos conflituosos que ocorrem na vida real, um tipo de sinfonismo dramático onde não há somente uma consciência, mas várias consciências que entram em “combate” umas com as outras:

Em suma, o sinfonismo do tipo shakespearizante, de acordo com Sollertinsky, baseia-se ‘no princípio não monológico, mas dialógico’, de acordo com o princípio da “pluralidade de consciências”, da “pluralidade de ideias e vontades que opõe resistência [umas às outras]”, na afirmação do princípio de “eu outrem” (idem)

Estudiosos da linguagem anteriores a Sollertinsky e Bakhtin já colocavam Shakespeare como um autor polifônico. Mas, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin propõe uma nova perspectiva para o termo polifonia na análise literária. Apesar de Bakhtin reconhecer certos traços polifônicos em Shakespeare²³⁵ (e em outros autores), ele elenca algumas características²³⁶ que afastam o dramaturgo inglês dos atributos de um autor polifônico²³⁷ tal como ele encontra em Dostoiévski²³⁸. Nem mesmo Proust e Joyce²³⁹ tiveram credenciais para entrar no grupo de autores

233 Wagner escreveu um conto – *Visita de Peregrino a Beethoven* (1840) – no qual o personagem visita Beethoven. Nesse conto, o personagem questiona a Beethoven como escrever um drama musical. Beethoven responde: “Como fazia Shakespeare quando escrevia suas obras”. Depois do tempo com Beethoven o personagem rejeita uma visita subsequente a Rossini, pois: “Eu conheci Beethoven e já tenho o bastante para a vida toda”. Wagner, em um artigo posterior – *Esboço Autobiográfico* (1843) –, declara ter Shakespeare como seu modelo. (cf. WAGNER, 1975).

234 (CASSOTTI, 2010, 152).

235 Berio, falando sobre *A Tempestade*, de Shakespeare, coloca que essa obra: “Do ponto de vista musical, há uma multiplicidade constante. Nunca há um único nível, mesmo do ponto de vista expressivo, há um tipo de polifonia de diferentes níveis expressivos” (cf. BERIO, 2017, p. 156)

236 Cf. BAKHTIN, 2013, pp. 37-39.

237 Bakhtin se interpõe a Lunatcharski: “Achamos que Lunartcharski tem razão no sentido de que é possível observar alguns elementos ou embriões de polifonia nos dramas shakespearianos. Ao lado de Rabelais, Cervantes, Grimms e outros, Shakespeare pertence àquela linha de desenvolvimento da literatura europeia na qual amadurecem os embriões da polifonia e que, nesse sentido, foi coroada por Dostoiévski” (BAKHTIN, 2013, p. 38)

238 “Em nossa opinião somente Dostoiévski pode ser considerado o criador da genuína polifonia” (BAKHTIN, 2013).

239 Clark & Holquist (2008, p. 331) pontuam que: “Um dos muitos enigmas sobre Bakhtin é que ele não faz menção no *Rabelais* ao *Ulisses*, de James Joyce, um livro que poderia ser descrito como uma celebração da heteroglossia e do corpo também. (...). Uma vez mais, a opção de Bakhtin no sentido de não incluir Joyce talvez tenha sido motivada pela política. Pois, ao menos após o Primeiro Congresso de Escritores em 1934, *Ulisses* não podia ser mais elogiado em forma impressa, e isso continuava sendo verdade em 1965 quando a dissertação foi publicada como livro”.

polifônicos²⁴⁰, esse grupo parece pertencer somente a Dostoiévski: “(...) ao fim da vida, quase cinquenta anos depois de ter usado o termo, Bakhtin, numa entrevista a Zbigniew Podgórzec, deixa bastante claro que polifonia é fenômeno praticamente exclusivo de Dostoiévski” (FARACO, 2009, p. 78). Contudo, Bakhtin não pode ser visto ou lido como um autor intransigente e trancafiado em si mesmo. Voltando ao *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2013, p.6) deixa claro que (por uma opção metodológica) para situar Dostoiévski em uma corrente histórica e descobrir ligações essenciais entre o romancista e seus antecessores e contemporâneos, é necessário descobrir sua originalidade, “mostrar Dostoiévski em Dostoiévski, mesmo que essa definição de originalidade, até que se faça amplas pesquisas históricas, tenha caráter apenas prévio e orientador”. Ou seja, Bakhtin deixa caminhos abertos para que, a partir das características investigadas na obra Dostoiévski, novos pesquisadores investiguem novos autores em suas originalidades específicas (não desvinculadas da tradição) e sua pesquisa pode servir como guia nesse percurso.

Para além dessa discussão, estamos interessados em uma polifonia que reflete mais a utopia de Bakhtin e menos sua teoria analítica dos romances de Dostoiévski, ou seja, a visão de um mundo real polifônico: a união (mesmo em desacordo) dos homens (indivíduos coletivos) e dos textos produzidos por eles que estabelecem relações dialógicas infindas²⁴¹. Se considerarmos a polifonia (e o dialogismo) como uma categoria filosófica, uma visão de mundo (sobretudo o mundo real) e não propriamente uma categoria literária (FARACO, 2009), é possível um trânsito mais suave em direção a um pensamento amplo de polifonia musical. “Dostoiévski será a grande ‘ilustração’ do projeto filosófico de Bakhtin”. Ao lado desse pensamento podemos ser menos restritivos, não legando a um único compositor a qualidade de polifônico, mas a uma maneira de pensar composição.

Vendo a composição como uma atitude dialógica, o compositor se propõe a conversar com o mundo ao seu redor, um mundo plural, heterogêneo, multivocal. Quando o compositor é capaz de mediar, incorporar, colocar em diálogo – em seu próprio discurso – enunciados (musicais ou não) das diversas camadas, ideologias, filosofias, músicas etc. da sociedade e os deixa manifestarem suas consciências individuais (de repercussão coletiva) e autônomas (mas ligadas a um coletivo), ele se encontra nesse ambiente polifônico de criação. Alguns compositores renascentistas, por exemplo, buscaram inserir nos textos das suas obras enunciados diversificados (uma *politextualidade*, um *polilinguismo*, como denominaram alguns teóricos):

Juntando sobre um texto latino outro em francês, mesclando ambiências sacras e profanas, o moteto detona o gosto polifônico e faz dessa técnica de composição, que já se constitui então numa requintada forma de artesanato escritural, um franco processo de mixagem de vozes, textos, línguas, ritmos e índices sociais. Uma canção popular erótica, uma melodia

240 (Cf. BAKHTIN, 2013, p. 37).

241 (Cf. FARACO, 2009, pp. 78-79).

trovadoresca e um canto gregoriano podem estar fundidos numa mesma peça (WISNIK, 2006, p. 121)

Essa convivência de enunciados que trazia vozes imiscíveis para dentro de uma peça é um expoente da técnica polifônica na música antiga. Contudo, na maioria dos exemplos que temos em mãos da música dessa época, os quais trabalham um único texto²⁴², não vemos muitas possibilidades para os compositores renascentistas inserirem e diversificarem seus enunciados musicais especificamente. Embora trabalhem com melodias independentes, o idioma musical e o estilo dos enunciados musicais são, normalmente, os mesmos. O Moteto de Tallis, *Spem in Alium* a quarenta vozes ou *Deo Gratias* a trinta e seis vozes, de Ockeghem, por exemplo, são certamente polifônicos sob a ótica da textura musical, mas tornam-se obras de tendências monológicas²⁴³ pelo fato de terem um coro, ou coros que dizem a mesma coisa, musicalmente e discursivamente. Desta forma, a belíssima textura resultante tem, por fim, uma única consciência.

Já a “missa à *teneur*” ou a “missa paráfrase” como lembra Lanna (2002), para continuar nos exemplos da música da renascença, apresentam um dialogismo mais detectável, isto é, um tipo de dialogismo mostrado.

Na primeira a polifonia [musical] é estruturada em torno de um tema melódico, geralmente extraído de um canto gregoriano, entregue a uma das vozes do coro. Na missa, paráfrase, mais sofisticada, um tema oriundo de um canto popular ou mesmo de uma canção profana era dividido em seções que forneciam material melódico para a elaboração das diversas vozes (LANNA, 2002, p. 77).

O fato dessas estratégias composicionais renascentistas trabalharem com enunciados musicais preexistentes, a fim de engendrarem uma nova forma sonora, é uma opção pela construção dialógica. Lanna também ressalta a “missa paródia”, que se tratava de uma adaptação mais ou menos livre de um modelo polifônico preexistente – do próprio autor ou de outrem – normalmente, sem intenções irônicas ou satíricas. Essas formas, além de trabalharem com a concatenação das vozes musicais, deixam espaço para uma visão dialógica dos enunciados musicais envolvidos.

No século XX, na fala de Ligeti é possível apreender a maneira polifônica – já em um sentido mais amplo (discursivo-musical) – com que o compositor lida com os enunciados musicais alheios e os seus próprios em suas peças. Ligeti retrabalha a ideia da textura renascentista em suas obras, e Ockeghem foi um interlocutor (junto com a música eletrônica) na criação da sua micropolifonia:

A ideia de teias micropolifônicas foi um tipo de inspiração que eu adquiri ao trabalhar no estúdio, agregando partes por camadas. Eu estava muito influenciado também por música

242 Mesmo que este único texto seja polifônico no sentido discursivo.

243 É oportuno recordar que o monologismo para Bakhtin não significa ausência de dialogismo. As relações dialógicas sempre estão presentes, ainda que seja aparente somente sua forma constitutiva (*dialogismo constitutivo*). As obras monológicas diluem tanto sua dimensão dialógica de modo que a voz do autor impera e torna-se virtualmente a única dentro do discurso.

antiga, pela polifonia muito complexa de Ockeghem, por exemplo: afinal, eu tinha sido um professor de contraponto (LIGETI, 1983, p. 18).

Ainda nessa mesma direção de referências à música renascentista, Ligeti evidencia a rede dialógica de *Lontano*. Ele buscou na missa paródica argumentos para sua própria criação musical: “*Lontano* desenvolve, como você sabe, a mesma melodia base de *Lux Aeterna*. Somente a forma musical é um pouco diferente, mais longa... *Lontano* é uma paródia de *Lux Aeterna* não no sentido irônico, mas no sentido que esta palavra tinha na música da renascença”²⁴⁴.

Desta forma, os aspectos polifônicos a serem investigados em *Lontano*, por exemplo, vão além do conteúdo do material sonoro estrito da peça, abrangem uma rede de conexões dialógicas entre várias peças (enunciados musicais) e pensamentos musicais distintos. Para completar, não é somente com a música renascentista (e eletroacústica) que *Lontano* dialoga, Ligeti mesmo coloca:

(...) sempre houve alusões em minha música. Em *Lontano* houve também alusões aos românticos, Mahler, Bruckner, Wagner. Não são citações no sentido de Stravinsky. A primeira vez que eu realmente tomei músicas existentes a fim de deteriorá-las foi em *Le Grand Macabre*. É uma técnica próxima à Arte Pop (não à Música Pop!), especialmente Arte Pop inglesa²⁴⁵.

Nessas citações, o compositor deixa claro os autores com os quais dialoga em concordância (Ockeghem, Mahler...), mas também evidencia os enunciados musicais que ele nega (citações como Stravinsky, a Música Pop...), ou seja, dialoga através da negação.

Além de *Lontano*, Ligeti descreve algumas ações composicionais em *Le Grand Macabre*. Em outro momento, Ligeti comenta sua postura diante dos enunciados musicais alheios nessa sua ópera. Para nós, seus comentários exemplificam atitudes polifônicas discursivo-musicais do compositor:

Você toma um pedaço de *foie gras*, o deixa cair sobre um tapete e o pisoteia até que ele desapareça, eis como eu utilizo a história da música e, sobretudo, a da ópera. Há muitas citações, de Schubert e de Rameau entre outras, mas não as percebemos. (...) Por outro lado, há falsas citações; quando eu era estudante, eu devia escrever em diferentes estilos, minuetos à maneira de Haydn ou de Mozart, ou rondós à la Couperin, e eu tomei aqui alguns desses fragmentos da juventude. Você pensa que é de Haydn, e é de Ligeti... São falsas citações, citações sintéticas. Por exemplo, quando o astrólogo e sua mulher Mescalina dançam o canção, eu fiz uma alusão ao canção de Offenbach. É como se você pegasse uma peça antiga e a torcesse. Simultaneamente, há o *Gai Laboureur* de Schumann e uma falsa citação do *Galop chromatique* de Liszt, um destrói o outro. Eu começo por Offenbach e termino “*a la húngara*”²⁴⁶.

244 « *Lontano* développe, comme vous le savez, la même mélodie de base que *Lux aeterna*. Seule la forme musicale est un peu différente, plus longue... *Lontano* est une parodie de *Lux aeterna* non au sens ironique, mais au sens que ce mot avait dans la musique de la Renaissance » (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 161).

245 (LIGETI *apud* SABBE, 1978, p. 9).

246 (LIGETI *apud* MICHEL, 1985, p. 114-115).

O universo da ópera abre uma gama de possibilidades para investigações dialógicas e polifônicas no sentido que temos abordado. Berio (2017)²⁴⁷ comenta esse universo a partir de um conjunto de peças do século XX que, para ele, são obras que romperam, de alguma forma, com os modelos composicionais instaurados pelo romantismo do século anterior: *Pelléas et Mélisande*, de Debussy; *Wozzeck*, de Berg; e *The Rake's Progress* (“um passo muito importante para exorcizar o passado”), de Stravinsky. Essas obras possuem traços polifônicos sobre os quais comentaremos adiante. Antes porém, Berio mesmo analisa outra ópera: o *Don Giovanni*, de Mozart. Retornamos a esta ópera como um ponto de partida interessante para as discussões a respeito da polifonia discursivo-musical. Eis o que Berio coloca:

Para mim ainda existe um outro trabalho de ruptura, com mais de duzentos anos: o *Don Giovanni* de Mozart. Um exemplo maravilhoso de “discursos concordantes” de elementos díspares, mas perfeitamente correlacionados. Já a definição “*dramma giocoso*” é, na verdade, uma contradição²⁴⁸. A trama é plena de amor-ódio, luz escura, uma “italianidade” tedesca, e a música reúne tudo respeitando todas as diferenças. *Don Giovanni* é, na sua poliestrutura, um dos eventos mais incríveis da história da música.²⁴⁹

A articulação – justaposta ou sobreposta, até distante – de materiais de procedências diversas (muitas vezes antagônicos, como evidencia Berio, no *Don Giovanni*) traz um contraponto para a peça em outro nível. Além da harmonia e ritmos resultantes dessa união, cada material, individualmente, carrega um significado, um sentimento (percepção e memória), mas também surge uma nova percepção que é decorrente dessa articulação. Em acordo com o que Berio coloca, Carter (1992, p. 63) localiza no *Don Giovanni* um momento altamente polifônico:

o *finale* do primeiro ato de *Don Giovanni*²⁵⁰ consegue impor seu extraordinário caráter musical e dramático graças a este tipo particular de continuidade para estratos múltiplos simultâneos, com a presença em cena de três orquestras que tocam para as três camadas da sociedade dançarem enquanto Don Giovanni canta um hino pseudo-revolucionário. Isto é muito semelhante ao que é feito no cinema, vê-se uma multidão de pessoas em seguida *closes* sobre cada uma delas, de modo a conhecer a personalidade de cada um e o que eles fazem, para aprender depois através da imagem como todos contribuem com suas pedras para a edificação de um grande esquema de interação²⁵¹.

247 *Carrellate Musicali* – Entrevista a Andrew Clark e Gerhard Persché no ano 2000 (BERIO, 2017).

248 Em uma carta de Mozart a seu pai (1778), ele escreve: “eu não sou culpado do desejo que existe de se ouvir música cômica em uma ópera séria” (KERST & KREHBIEL, 2003).

249 Per me esiste ancora un altro lavoro di rottura, vecchio più di duecenti anni: il *Don Giovanni* di Mozart. Un esempio meraviglioso di “concordia discors” di elementi disparati eppure perfettamente correlati. Già la definizione “*dramma giocoso*” mostra infatti una contraddizione. La trama è piena di amore-odio, di una luce scura, di un’italianità tedesca, e la musica mette insieme tutto quanto rispettando tutte le differenze. *Don Giovanni* è nella sua poli-struttura uno degli eventi più incredibili della storia della musica (BERIO, 2017, pp. 411-412).

250 Em 1882, Gounod (1983, p. 44) descreve este trecho da seguinte forma: “(...) o minueto é confiado à orquestra principal, enquanto a pequena orquestra vai, por seu turno, dividir-se em dois grupos que farão ouvir um segundo motivo de dança em 2/4 e um terceiro motivo em 3/8, numa dessas combinações de contraponto com que a engenhosidade de Mozart fazia um verdadeiro jogo. Os diversos ritmos de dança das três orquestras, as vozes das personagens os apartes vigilantes de Dona Anna, Dona Elvira e Don Ottavio, o mau humor de Masetto, a perturbação de Zerlina, tudo isso se move, se agita e se concilia, sem se confundir, com uma mobilidade e uma habilidade consumadas (...).

251 le *finale* du premier acte de *Don Giovanni* réussit à imposer son caractère musical et dramatique extraordinaire grâce à cette sorte de continuité particulière à strates multiples simultanées, avec la présence sur scène de trois orchestres jouant des danses pour les trois couches de la société que l’on voit danser chacune pendant que Don Giovanni chante un hymne pseudo-révolutionnaire. Cela ressemble beaucoup à ce qui se fait au cinéma, où l’on voit une foule de

Esse tipo de estruturação da forma permeia o pensamento composicional do próprio Carter. Ele busca uma espécie de “polivocidade” que alterna as vozes que estarão em destaque, tudo isso sem suplantando as demais vozes envolvidas, mas evidenciando uma ideia contra (junto) a outra. A partir de suas impressões sobre o *Don Giovanni*, Carter coloca:

No meu *Concerto para orquestra*, por exemplo, há uma divisão vertical de quatro movimentos-característicos principais que se desenrolam simultaneamente, cada um estando mais em evidência ou se misturando à massa. Essa maneira de se revezar no primeiro plano e no fundo constitui um tipo de *zoom* sobre os elementos que contribuem para a realização do efeito global. Esses elementos são extraídos de uma massa confusa; eles são cuidadosamente examinados enquanto a massa continua submetê-los à pressão e lhes dá, “dialeticamente”, um significado particular e novo (CARTER, 1992, pp. 63-64)²⁵².

Carter é um compositor que geralmente faz referência ao passado ao se expressar sobre suas atitudes composicionais. Heinz Holliger observa na música de Carter, além da forte presença de Mahler e Ives, procedimentos semelhantes a Debussy em *Jeux* ou em *Gigues*, e novamente ressalta o *Don Giovanni*, de Mozart. Holliger coloca que, nesses exemplos, o importante não é somente a sobreposição de materiais com características diferentes, mas que a multiplicidade de eventos isolados formam um todo coeso. Em resposta a Holliger, Carter acrescenta:

É verdade que a música que realmente me interessa não é apenas aquela cujas camadas ou diferentes personagens são concomitantes, mas sim aquela em que essas diferentes camadas formam a totalidade de uma peça musical. Existem alguns admiráveis exemplos antigos – especialmente entre madrigais italianos e ingleses – e outros, anteriores ainda, em peças que sobrepõem diferentes línguas (CARTER, 1992, p. 101)²⁵³.

Carter, assim como Ligeti, foi um estudioso da polifonia antiga, e sua rede de conversações dialógicas se estendem até seus contemporâneos (a de Ligeti também). Ao esclarecer suas intenções e construções polirrítmicas, Carter revela um pouco do seu pensamento composicional. Cada enunciado carregada sua identidade. Quando estão colocados juntos, dois ou mais enunciados de identidades distintas e discerníveis, além das características particulares de cada um, entra em jogo uma terceira dimensão decorrente dessa junção. Carter declara que a origem dessa atitude – a nosso ver, dialógica da atividade de criação musical – encontra-se esboçada em sua *Sonata para Violoncelo*, mas teve em seu *Primeiro Quarteto de Cordas* o ponto de partida para o desdobramento das suas concepções estéticas:

gens et ensuite de gros-plans sur chacun d'entre eux, de façon à connaître la personnalité de chacun et ce qu'ils font, et pour apprendre ensuite par l'image comment tous apportent leur pierre à l'édification d'un grand schéma d'interactions.

252 “Dans mon *Concerto pour orchestre*, il y a par exemple une division verticale en quatre mouvements-caractères principaux qui se déroulent simultanément, chacun étant mais en évidence ou se fondant dans la masse. Cette manière pour passer tour à tour au premier plan et à l'arrière-plan constitue en quelque sorte un « gros-plan » sur les éléments qui contribuent à la réalisation de l'effet d'ensemble. Ces éléments sont extraits d'une masse confuse ; ils sont attentivement examinés tandis que la masse continue à les soumettre à sa pression et leur donne, « dialectiquement », une signification particulière et nouvelle” (CARTER, 1992, pp. 63-64).

253 “Il est vrai que la musique qui m'intéresse vraiment n'est pas seulement celle dont les couches ou les caractères différents sont concomitants, mais plutôt celle où ces différentes couches forment la totalité d'un morceau de musique. Il en existe d'admirables exemples anciens – surtout parmi les madrigaux italiens et anglais – et d'autres, antérieurs encore, dans les morceaux que superposent différentes langues” (CARTER, 1992, p. 101).

Nos anos quarenta e início dos anos cinquenta, pensava-se que a música de Stravinsky era uma espécie de *rubato* formalizado onde tudo estava organizado em quatro, cinco ou seis tempos; a música de Schoenberg e Berg, por outro lado, era um *rubato* contínuo. Eu queria escrever uma música que combinasse os dois. Na minha *Sonata para Violoncelo*, tentei combinar as características rigorosamente rítmicas da música de Stravinsky com características bastante expressivas. Nadia Boulanger me mostrou como Paderewski interpretou as *Mazurkas* de Chopin: enquanto a mão esquerda tocava com bastante precisão, a direita tocava com grande *rubato*. Essa música se tornou muito mais psicológica e diferenciada. No meu *Primeiro Quarteto de Cordas*, pude avançar mais do que em qualquer outra peça. No final deste trabalho, tornou-se claro para mim que eu tinha que encontrar uma maneira muito mais desenvolvida de escrever temas pois, no *Primeiro Quarteto de Cordas*, estes temas sempre tendiam a conter notas de valores regulares, um pouco como no contraponto estrito. Eu queria escrever uma música que tivesse maior variabilidade rítmica, com personalidades diferentes, não apenas pulsações regulares em diferentes tempos. Além disso, eu queria um sistema onde tudo soando ao mesmo tempo parte de um efeito instrumental do conjunto, como no *Unanswered Question*, de Ives, onde o trompete e madeiras tocam dois tipos de música completamente diferentes sobre um pano de fundo de cordas cujo sistema harmônico difere completamente do das madeiras e do trompete (CARTER, 1992, pp. 102-103)²⁵⁴.

Na sequência dessa entrevista, Carter ainda fala um pouco do seu pensamento harmônico. Como uma pessoa que viveu quase cento e quatro anos (1908-2012), o compositor norte-americano experimentou diversas fases do pensamento e estéticas musicais (neoclassicismo, dodecafonismo, atonalismo livre) até encontrar seu próprio caminho. Carter coloca que, em certa fase da sua vida, começou inspirado pelo op. 25 de Schoenberg, mas, por fim, encontrou no op. 45 do mesmo compositor o tipo de liberdade que ele procurava, a partir daí ele desenvolveu seu próprio sistema de acordes²⁵⁵. Harmonicamente e ritmicamente os enunciados de Carter apontam para várias direções. Nesse sentido, as relações dialógicas que Carter estabelece se apresentam como polifônicas. Ele cria enunciados musicais que dialogam com discursos diferentes. Enunciados com características distintas convivem em uma mesma peça. Em nota, Carter traz uma história curiosa sobre Mahler contida no *Erinnerunge an Gustav Mahler*, de Natalie Bauer-Lechner, e comentada por Adorno no seu livro sobre o compositor. Para Carter, a “atitude de Mahler em relação à polifonia, a simultaneidade de diferentes materiais, curiosamente parece com a de Ives”:

A sra. Bauer-Lechner descreve um "*Festtag*" (dia de festa) quando Mahler e ela subiram em uma motanha: Mahler parou a certa altura ouvindo os sonoros ecos da festa, os *orfeões* e

254 Dans les années quarante et au début années cinquante, on pensait que la musique de Stravinsky était une sorte de *rubato* formalisé où tout était organisé à quatre, cinq ou six temps; la musique de Schoenberg et Berg, em revanche, était un *rubato* continu. Je voulais écrire une musique que combine les deux. Dans ma *Sonate pour violoncelle*, j'ai essayé de réunir les caractères rigoureusement rythmiques de la musique de Stravinsky avec des caractères plutôt expressifs. Nadia Boulanger s'efforçait de me montrer comment Paderewski interprétait les *Mazurkas* de Chopin: as main gauche jouant de manière très exacte, et la droite avec un grand *rubato*. Cette musique devenait alors vraiment beaucoup plus psychologique et différenciée. Dans mon *Premier quartour à cordes*, j'ai possé cette démarche plus loin que dans n'importe quelle autre pièce. A la fin de cette oeuvre, il m'est apparu clairement que je devais trouver une manière beaucoup plus développée d'écrire des thèmes linéaires et thématiques car, dans le *Premier quartour à cordes*, ces thèmes tendaient toujours à contenir des notes de valeurs régulières, un peu comme dans le contrepoint strict. Je voulais toutefois écrire une musique ayant une plus grande variabilité rythmique, avec des caractères différents donc, et pas seulement des pulsations régulières dans des tempos différents. De plus, je voulais un système dans lequel tout ce qui sonne simultanément fasse partie d'un effet instrumental d'ensemble, comme dans *The Unanswered Question* de Ives, où la trompette et les bois jouent des types de musique complètement différents sur un arrière-fond de cordes dont le système harmonique se différencie complètement de celui des bois et de la trompette (CARTER, 1992, pp. 102-103).

255 Esse sistema de acordes está detalhado em seu livro *Harmony book* (2002).

um coro de homens vindos de diferentes direções; ele gritou: “*Das ist die eigentliche Polyphonie!*” (“Eis a verdadeira polifonia!”), desfrutando tanto da desconexão de diferentes materiais musicais quanto do fato de que eles não eram metricamente coordenados. Isso o lembrava de preciosas memórias de infância, como é o caso Ives (CARTER 1992, p. 83)²⁵⁶.

É algo semelhante a esta polifonia que queremos ressaltar aqui, não mais como o resultado de um acaso, mas como um enunciado musical complexo, multidimensional, produto de uma mente criadora.

Esse pensamento polifônico (em sentido amplo) penetrou, em maior ou menor grau, em muitas das óperas e dramas musicais²⁵⁷ do século XX. Nos compositores que Berio destaca como aqueles que romperam com os processos e procedimentos mais característicos da composição operística do século XIX, encontramos enunciados musicais com traços dialógicos acentuados. Curiosamente, apesar de serem obras modernas e de ruptura, elas dialogam com o passado, e o incorporam. Um caso claro pode ser verificado em *The Rake's Progress*, de Stravinsky. Na visão de Edward W. Said²⁵⁸:

Todas as montagens da ópera [*The Rake's Progress*] que tive ocasião de ver ou de que tenho notícia foram estilizadas, irônicas e empostadas, espelhando a música neoclássica de Stravinsky por meio de alusões zombeteiras a *Don Giovanni* e à técnica erudita de compositores barrocos. Ao evitar por inteiro as convenções da ópera do século XIX, Stravinsky acentua a contemporaneidade da sua obra, chamando a atenção para o artifício, o maneirismo e o capricho que ele criou para lidar com o passado. Ao mesmo tempo, como disse Donald Mitchell a propósito do modo compositivo de Stravinsky, “a nova região do mundo [musical] que Stravinsky tornou acessível ao impulso criativo é nada mais nada menos que o passado”. O que fica evidente em *A Jornada de um Libertino*²⁵⁹ é, portanto, o caráter pretérito do passado – se me permitem uma variação da fórmula de T.S. Eliot – como matéria para a composição musical contemporânea (SAID, 2009, p.55).

Foi esse mesmo interesse, como colocamos há pouco, que Berio manifestou: de trabalhar o “passado no presente”. Debussy, em *Pelléas et Mélisande*, também de forma dialógica coloca o passado na realidade da sua obra. O ambiente modal traz um passado que corrobora com a dúvida que paira sobre a peça: “não se sabe quando a história se passa; uma peça que suspende a questão entre o bem e o mal” (Berio, 2017, p. 411), ela apresenta uma negação ao tipo de construção melódica e harmônica trabalhada nas óperas românticas do século precedente. Berg, em *Wozzeck*, trabalha com o passado em um sentido estrutural. Ele utiliza formas e estratégias composicionais antigas revestidas do pensamento composicional inovador.

256 Mme Bauer-Lechner décrit un « Festtag » (jour de fête) où Mahler et elle-même avaient escaladé une montagne: arrivés tous deux à une certaine hauteur, Mahler s'était arrêté en entendant les échos sonores de la fête, les orphéons et un choeur d'hommes venant de différents directions ; il s'était alors écrié « Das ist die eigentliche Polyphonie ! » (« Voilà la vraie polyphonie ! »), jouissant à la fois du caractère décousu des différents matériaux musicaux et aussi du fait qu'ils n'étaient pas métriquement coordonnés. Cela lui rappelait de précieux souvenirs d'enfance, comme ce fut le cas pour Ives. « L'entendez-vous ? C'est de la “vraie polyphonie”, et c'est ici que je trouve mon propre sens polyphonique (CARTER, 1992, p. 83).

257 Isto é, a música com algum enredo e personagens.

258 Crítico literário e um dos mais importantes intelectuais palestinos. Ele tem um trânsito muito interessante e refinado pela música, seus livros *Estilo Tardio* e *Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society* – que consiste uma conversa entre ele, Ara Guzelimian e Daniel Barenboim – mostram bem essa interlocução.

259 Tradução não muito comum para *The Rake's Progress*.

Para Bakhtin, o enunciado musical aponta para duas direções: para o passado (como resposta) e para o futuro (passível de ser respondido). É a compreensão do tempo como um tecido e não como uma linha única estirada (isto é, uma visão linear do tempo). Nessa mesma direção, Berio nos conduz por um caminho de múltiplas pistas interligadas, isto é, um percurso criativo capaz de lidar com o passado como trajetória para o futuro²⁶⁰:

Não me interessa o tempo linear, mas a compreensão de planos temporais diversos: tempo psicológico, humano, mítico. Me interessa esta relação, como disse, múltipla com o tempo. É por isso que, como eu disse, sou contra uma visão de história linear. Outro dia alguém me pediu exemplos. Me veio à mente um que realmente impressiona, a variação 31 das *Variações sobre uma Valsa de Diabelli* de Beethoven. Lá Beethoven reúne Bach e Chopin, de uma maneira verdadeiramente chocante. E isso sucede na história da música de todos os tempos: Chopin faz com que Bach e um certo futuro vivam juntos, os exemplos são muitos. Então essa possibilidade de viver em diferentes perspectivas temporais eu acho que é um privilégio da música que deve ser salva, desenvolvida e ensinada, quando é possível. As pessoas devem se educar para essas trajetórias simultâneas que vão um pouco em todas as direções, desde que sejam controladas, é claro (BERIO, 2017, pp. 456-457)²⁶¹.

Há uma pluralidade de vozes vindas de todas as direções: passado, presente, futuro; gêneros e culturas diferentes contribuem para a expansão dos domínios da linguagem musical. Beethoven travestiu o tema de Diabelli com ideias bachianas (consciente ou não), as quais ele conhecia muito bem, e esta música pode encontrar interlocução e ressignificação mesmo nos dias de hoje.

Nesse sentido, podemos afirmar – ao lado Menezes (1987, p. 124) – que, apesar de Berg utilizar procedimentos tonais, o que está de fato em questão em *Wozzeck* não é a manutenção da tonalidade como sistema. Para nós, trata-se de uma postura dialógica. Berg compõe dialogando com os diversos enunciados musicais que formaram a música do passado (a tonalidade) e com os enunciados musicais do seu presente: “Posicionando-se claramente pela *intertextualidade* e pela multiplicidade de níveis de leitura na construção de suas complexas obras, Berg manipula os dados que tinha às mãos, e um deles era a tonalidade”:

A presença de fortes gestos tonais, mais ainda, de trechos tonais com nítida textura harmônica tonal, incomodaria inevitavelmente a postura de rompimento com a mesma. Mas o que se torna essencialmente importante, em Berg, é a pluralidade arquetípica na qual se

260 Podemos pensar nas palavras de Menezes e amplificá-las para nosso contexto: “elegendo o tempo como estratégia básica para suas elaborações, a música, quando complexa, revela seu caráter fictício por meio de uma persistente deformação, aproximando-se da estrutura mítica. Elege o tempo como veículo de suas formulações, mas procura disfarçá-lo em meio às costuras de sua trama complexa. Dele se vale apenas para deslegitimá-lo” (MENEZES, 2013, p. 34).

261 Non mi interessa il tempo lineare ma la compresenza di piani temporali diversi: tempo psicologico, humano, mitico. Mi interessa questo rapporto, come dire, molteplice con il tempo. Per questo, come dicevo, sono contro una visione della storia lineare. L'altro giorno qualcuno mi chiedeva degli esempi. A me ne è venuto in mente uno che veramente fa impressione, e cioè la variazione 31 delle *Variazioni su un Valzer di Diabelli* di Beethoven. Là Beethoven mette insieme Bach e Chopin, proprio in maniera sconvolgente. E questo capita nella storia della musica di tutti i tempi: Chopin che fa vivere insieme Bach e un certo futuro, gli esempi sono moltissimi. Quindi questa possibilità di vivere in prospettive temporali diverse penso che sia un privilegio della musica che va salvato, sviluppato e insegnato, quando si può. La gente deve educarsi a queste traiettorie simultanee che vanno un po' in tutte le direzioni, a patto di controllarle, naturalmente (BERIO, 2017, pp. 456-457).

apoia a construção de sua harmonia, bem como a coragem de, em meio a sublevação atonal, (da qual fez indubitavelmente parte comum dos principais povos da vanguarda), subordinar o universo tonal ao contexto atonal, conferindo ao primeiro um sentido nitidamente referencial, metalinguístico (idem).

Embora Menezes não utilize propriamente os termos bakhtinianos, as ideias levantadas por ele a respeito de *Wozzeck* têm paralelos com as características de polifonia que estamos apresentando aqui. A obra polifônica está repleta de um complexo de enunciados que formaram outrora um conceito, uma ideologia, uma sociedade, e os apresenta defronte a outros enunciados (de outras procedências), sem tomar uma opinião definitiva sobre eles. Os enunciados envolvidos são “orquestrados” (para usar uma metáfora do próprio Bakhtin) pelo compositor. Deste modo, não é intenção de Berg extinguir ou revitalizar o tonalismo. O sistema tonal é simplesmente parte de um diálogo composto de muitas vozes.

... a postura de Berg assemelha-se extremamente com a de Ives quando este compôs *Unanswered Question* (1911), onde a tonalidade tradicional das cordas se mostra impassível às transformações atonais que as flautas realizam com base nas enunciações “questionativas” atonais do trompete solo. Também aqui o uso do tonal tem carga imprescindivelmente semântica (MENEZES, 1987, p.124).

Outro aspecto marcante em *Wozzeck* é o seu final de caráter inconcluso, uma característica da escrita polifônica como temos apresentado aqui. A criança órfã é deixada sem destino, impassível aos acontecimentos ao seu redor. Não se sabe o que acontece depois. Há um caso semelhante no *Pelléas*, de Debussy. Segundo as palavras do próprio compositor: “os 135 compassos feitos para explicar um estado de alma que permanece tão inexplicado depois quanto antes. Só o próprio personagem deve explicar seu estado de alma, e não recorrer a uma divagação sinfônica”^{262,263}.

O uso do dialogismo mostrado não garante características polifônicas à obra. Contudo, esse tipo de manifestação dialógica é um recurso que permite direcionar o discurso musical rumo à polifonia, isto é, incorporar vozes e as autorizar falarem por si dentro do discurso (trazer discursos dentro do discurso). O pensamento de Berio sobre Bartók traz uma visão pertinente sobre um tipo de apropriação de materiais (enunciados) alheios que é uma valiosa percepção dentro de uma perspectiva dialógica:

Béla Bartók é um dos exemplos mais significativos e complexos de *bilinguismo* musical. Entre o mundo de melodias, ritmos, métricas e harmonias folclóricas que Bartók estava explorando e o mundo da música “cultivada” em que ele se desenvolveu, há uma relação indissolúvel e profunda que é parte integral da criatividade de Bartók. No desenvolvimento de grandes formas, Bartók, em vez de transcrever melodias folclóricas, transcreve seu significado inerente e implícito. Portanto, na maioria dos casos, ele os inventa. Além disso,

262 Neste momento Debussy refere-se a Wagner. Em sua opinião Wagner costumava submeter o texto e a trama teatral ao desenvolvimento sinfônico, desta forma o compositor alemão estaria, muitas vezes, em um terreno prolixo: “o sr. Debussy prova através de inúmeros exemplos que os heróis de Wagner não sabem o que dizer em certos momentos, apenas porque devem permitir que a sinfonia se desenvolva” (cf. DEBUSSY, 1989, pp. 235-236).

263 (DEBUSSY, 1989, p. 236).

Bartók desenvolve um diálogo entre os materiais musicais camponeses originais e a construção formal (seja uma “arqueada”, uma sobre a “seção áurea”, ou baseada em procedimentos harmônicos “axiais”) que os mantém organicamente e morfologicamente distintos, mas estruturalmente inseparáveis – uma verdadeira fusão, um amálgama de elementos estruturantes aparentemente díspares, e não apenas uma emulsão pronta para todos os usos (BERIO, 2006, p. 56)²⁶⁴.

Berio completa evidenciando a rede de conexões que pode ser depreendida da música de Bartók, “sua complexa relação com a história e com as realidades culturais ao seu redor”:

Bartók certamente não oferece algum *tour* musical pela Transilvânia ou um cartão postal do interior da Romênia. Em muitos casos, o material de origem já oferece uma rica e fecunda da sementeira de ambiguidade. Por exemplo, as cinco primeiras notas de *Música para Cordas, Percussão e Celesta* surgem, por mera coincidência, nas *Variações*, op. 30, de Webern; quatro dessas mesmas notas compõem a famosa célula melódica no nome B-A-C-H; e as três primeiras são a *incitação* de uma canção popular [*folksong*] húngara. Assim, temos quatro sementes culturais, por assim dizer, todas contidas nas mesmas cinco notas, sementes que germinam e se multiplicam nas quatro seções do notável trabalho de Bartók, em que o significado latente e manifesto, as partes e o todo, interagem de uma maneira totalmente nova e transparente (BERIO, 2006, p. 57)²⁶⁵.

A música vista como enunciado tem uma base dialógica firmada em enunciados precedentes (tradição), e, por tratar de enunciados, sua manifestação não se dá somente na dimensão musical (sons e silêncios), mas se estende por campos sociais, políticos, ideológicos... Berio, em seu próprio trabalho de criação, busca atuar justamente no âmago dessa heterogeneidade:

A música *erudita* começou a moldar sua linguagem, em parte derivada do antigo, em parte nova. Um fenômeno que tem raízes muito profundas, não apenas musicais, mas também sociais, políticas. Hoje em dia, há um pluralismo musical e meu trabalho procura navegar entre essas linguagens, buscando, quando sou bem-sucedido, o fio que as une. É a mesma razão pela qual estou interessado no que acontece, no campo da música, na África Central ou na Bulgária (BERIO, 2017, p. 204)^{266, 267}.

264 Béla Bartók is one of most significant and complex examples of musical bilingualism. Between the world of melodies, rhythms, metrics, and folk harmonies that Bartók was exploring and the world of “cultivated” music in which he developed, there is an indissoluble and profound relationship that is an integral part of Bartók’s creativity. In the development of large forms, Bartók, rather than transcribing folk melodies, transcribes their inherent, implicit meaning. Therefore, in most cases he invents them. Furthermore, Bartók develops a dialogue between the original peasant musical materials and formal construction (whether an “arched” one on “golden section” proportions, or one based on “axial” harmonic procedures) that keeps them organically and morphologically distinct, yet structurally inseparable – a true fusion, an amalgam of seemingly disparate structuring elements, and not merely an emulsion ready for all uses (BERIO, 2006, p. 56).

265 Bartók certainly doesn’t serve up some musical sightseeing tour of Transylvania or a postcard of the Romanian countryside. In many cases the source material already offers a rich and fecund seedbed of ambiguity. For example, the first five notes of *Music for Strings, Percussion, and Celesta* crop up, by mere coincidence, in Webern’s *Variations*, op. 30; four of these same notes make up the famous melodic cell on the name B-A-C-H; and the first three are *incipit* of a Hungarian folksong. So we have four cultural seeds, so to speak, all contained in the same five notes, seeds which germinate and multiply in the four sections of Bartók’s remarkable work, in which latent and manifest meaning, the parts and the whole, all interact in a wholly novel and transparent way (BERIO, 2006, p. 57).

266 La musica colta ha cominciato a farsi un suo linguaggio, in parte derivato dal vecchio, in parte nuovo. Un fenomeno che ha radici molto profonde, non solo musicali ma anche sociali, politiche. Al giorno d’oggi, cioè, esiste un pluralismo musicale e il mio lavoro resta quello di navigare tra questi linguaggi cercando, quando ci riesco, il filo che li tiene insieme. È la stessa ragione per la quale m’interessa a ciò che avviene, in campo musicale, in centro Africa o in Bulgaria (BERIO, 2017, p. 204).

267 Também: “Minha relação com a música popular é de natureza diferente e não é anedótica, ao contrário da minha relação com o jazz e as canções. O meu interesse pelo folclore realmente não é de agora, já que quando era moço escrevia falsas canções populares. Recentemente esse interesse criou dentro de mim raízes mais profundas e procurei entender, de maneira mais específica, mais técnica, os processos que regem certos estilos populares, que me atraem porque, falando de maneira simples e egoísta, encontro neles alguma coisa para aprender que é útil para mim. Estou

Esse tipo de relação entre enunciados – musicais, sociais, políticos – habita o discurso polifônico. Por essa razão, Berio (segundo sua própria intenção) explora a “experiência musical como uma ‘linguagem de linguagens’, estabelecendo um intercâmbio construtivo entre culturas diversas e uma defesa pacífica dessas diversidades”²⁶⁸.

As vozes envolvidas no discurso polifônico podem tomar caminhos independentes. Este é o caso em *The Unanswer Question*, de Ives, por exemplo. Além da clara imiscibilidade das vozes, os seus destinos (direcionalidades) são diferentes. Essa peça, como enunciado inserido em um tempo e espaço específicos e com uma interlocução específica, é uma amostra de um discurso instrumental polifônico, não somente pela aparente representação pergunta-resposta, mas também pela interpenetração dialógica de outros enunciados (ausentes-presentes) evocados. Flautas, trompete e cordas têm suas próprias personalidades: caráter, timbre, idioma, andamento é peculiar a cada uma das vozes que esses instrumentos representam.

Tanto Mahler como Ives se interessam pelas (e traziam para dentro de suas obras) melodias populares, citações, hinos protestantes e corais²⁶⁹. Na opinião de Boulez²⁷⁰, na música de Mahler encontra-se um nível maior de integração e resolução entre os materiais enquanto na música de Ives os materiais estão juntos, mas não há uma integração ou uma solução de fato. Boulez coloca que a experiência com Mahler é mais satisfatória, mas Ives não deixa de ter algum interesse²⁷¹. Não nos interessa aqui o julgamento de valor, em nossa opinião são dois compositores que trabalham polifonicamente. Porém, do ponto de vista composicional – o que nos importa aqui –, Boulez toca em uma questão que deve ocupar a mente do compositor que pretende trabalhar de maneira polifônica: a coerência e direcionalidade dos enunciados. Lembrando as palavras de Berio (citado acima), a criação polifônica deve buscar o verdadeiro convívio dos elementos díspares, ligados pelo fio invisível que os mantém unidos, e não deve ser “apenas uma emulsão pronta para todos os usos”.

pensando especialmente no folclore siciliano, serbo-croata e nas ‘heterofonias’ da África central. Não sou etnomusicólogo, sou apenas um egoísta pragmático: de fato tendo a interessar-me apenas pelas expressões, pelas técnicas populares que, de uma maneira ou de outra, podem ser assimiladas por mim sem rupturas e me permitem avançar um pouco na procura de uma unidade subjacente a dois mundos musicais aparentemente distantes entre si” (BERIO, 1988, pp. 93-94).

268 But I do think that it could contribute to exploring musical experience as a “language of language”, establishing a constructive interchange between diverse cultures and a peaceful defense of those diversities. I hope so (BERIO, 2006, p. 60).

269 (in DI PIETRO, 2001, p. 21).

270 (idem).

271 Boulez é conhecido por algumas posições radicais a respeito da música e da composição musical, normalmente voltando-se à defesa da sua corrente estética. Ele lista alguns compositores sob o rótulo de amadores (*amateur*) como Ives, Satie, Feldman, Cage, Scelsi, isto é, autores cujas obras tomam direções opostas às suas. Ainda assim, Boulez ressalta que não se trata de uma postura negativa e, mesmo nesses compositores, pode haver “algum interesse”.

Sollertinsky, a seu tempo, introduziu Shostakovich, seu amigo, à música de Mahler. A música de Mahler impressionou Shostakovich e despertou nele um amor ilimitado por ela²⁷². As ideias de Sollertinsky sobre a música de Mahler se tornaram cruciais para o desenvolvimento do sinfonismo soviético (ao lado das ideias musicais de Beethoven e Musorgsky), principalmente na obra de Shostakovich. Não há evidências se Shostakovich teve contato com Bakhtin (pessoa ou escritos), contudo é plausível pensar que sim, levando em conta seu grau de amizade com Sollertinsky. O trabalho com as citações e alusões, além do diálogo com a música popular, aproximam Shostakovich de Mahler, mas também de Bakhtin.

(...) em 1933, Shostakovich escreveu seu *Concerto para piano*. Mais uma vez, vários lados da imaginação musical do compositor entraram em cena. Os quatro movimentos demonstram uma notável mistura de lirismo com um cancan cáustico, e de ecos da música do século XVII, com o ruído dinâmico das ruas e praças modernas. Shostakovich faz uso de citações de Bach, Beethoven, Weber e Haydn, recriando-as com bom humor e, às vezes, um sarcasmo. Apenas o segundo movimento, no estilo de uma valsa lenta, se destaca pelo lirismo profundamente sentido. Ele também contém uma citação, mas séria sem paródia: o tema expressivo do adagio final - o sexto movimento - da *Terceira Sinfonia* de Mahler (Sollertinsky & Sollertinsky, 1980, p. 76)²⁷³.

Shostakovich encabeçou uma vertente composicional que se firmava como alternativa ao vanguardismo europeu da sua época: “dodecafonismo, serialismo, pontilismo e outros tipos de música são o maior mal da arte do século XX”, escreveu Shostakovich (1965, p. 108). Claro que devemos levar em conta o contexto sociopolítico da época e do Estado (local) das suas declarações (como em qualquer enunciado). Apesar da oposição desvelada àquele vanguardismo europeu, Shostakovich declara uma certa admiração por *O Sobrevivente de Varsóvia*, de Schoenberg, justamente pelo fato dessa peça dialogar com o mundo real exterior.

Shostakovich, Mahler e Ives são exemplos de compositores que trabalham com os discursos que estão ao redor. Eles se valem desses discursos seja através das citações, alusões ou outras estratégias de enunciação musical e referências dialógicas. Esses compositores atuam nos limites de posturas opostas – santo/profano, humor/sarcasmo, “erudição”/trivialidades – como ressaltamos também nas ideias (sério/cômico) de Mozart a respeito do *Don Giovanni*. Esse modo dialógico de Shostakovich compor despertou o interesse das gerações seguintes de compositores soviéticos, como Alfred Schnittke e Sofia Gubaidulina²⁷⁴. Schnittke destaca: “Mahler,

272 Cf. Sollertinsky & Sollertinsky (1980, p. 80) (os autores são filho e nora de Ivan I. Sollertinsky)

273 A little later in 1933 Shostakovich had written his Piano Concerto. Again, various sides of the composer's musical imagination came into play. The four movements demonstrate a remarkable blend of lyricism with a caustic cancan, and of echoes from seventeenth-century music with the lively din of modern streets and squares. Shostakovich makes use of quotations from Bach, Beethoven, Weber, and Haydn, recreating them with good-natured humor and sometimes biting sarcasm. Only the second movement, in the style of a slow waltz, stands out for its deeply felt lyricism. It too contains a quotation, but a serious one without parody : the expressive theme from the final adagio-the sixth movement -of Mahler's Third Symphony (Sollertinsky & Sollertinsky, 1980, p. 76).

274 Shostakovich foi membro da banca examinadora de graduação de Gubaidulina. O exame ficou marcado pela intervenção de Shostakovich em defesa do trabalho da compositora. Ao final Shostakovich diz a ela: “todo mundo

Shostakovitch e Ives puseram seu mundo exterior em suas músicas. É este o meu jeito de compor”²⁷⁵.

A música de Schnittke é marcada por uma pluralidade de estilos, um *poliestilismo* como ficou conhecida²⁷⁶. Sua ópera, *Vida com um Idiota*, oferece ao meio musical um exemplo de polifonia que lida com discursos diversos através de enunciados (musicais e não-musicais) que atingem as esferas políticas, sociais e musicais. Schnittke coloca o grosseiro e o chulo defronte o sublime e o culto em pleno foco da ação:

Vida com um Idiota é um belo exemplo do drama do absurdo, misturando brutalidade e vulgaridade como poucas vezes se viu na história da ópera, mas de uma forma extremamente séria. (...) já se escreveu que a associação Schnittke-Ierofêiev manteve viva a tradição russa do *yuródivy*. A versão russa do “tolo sagrado”, uma forma peculiar de ceticismo ortodoxo, muito presente nas manifestações artísticas russas, surge no bobo de *Boris Godunov* – peça homônima de Aleksandr Púshkine a ópera de Mússorgski – passando pela mãe de Pável em *Os Irmãos Karamazov* e o Príncipe Mýshkin em *O Idiota*, ambos de Fiódor Dostoiévski, e até em figuras como a pianista Maryía Iúdina²⁷⁷ (1899-1970) e o compositor Dmítri Shostakóvitch²⁷⁸, já no século XX (BUENO, 2007, p. 301).

Dois dias antes da estreia Schnittke declarou: “*Vida com um Idiota* fala sobre algo totalmente absurdo, mas que também não deixa de ser sério e ingênuo ao mesmo tempo”. A ópera conta a história de um casal sentenciado a conviver com um idiota (um lunático). A narrativa não é linear; ora o casal assume o papel de narrador, ora de personagens. Há dois coros que observam e comentam as cenas como no teatro grego. O idiota, apesar de cantar somente “ekh”, é tido como uma representação de Lênin (seu nome Vóva é o apelido de Vladímir, mesmo prenome de Lênin), invocando todo um discurso sobre o líder soviético. O escritor Marcel Proust é personificado na obra, é mais um personagem. Há citações, alusões, um tango (no intermezzo entre os atos) de caráter popular já utilizado no *Concerto Grosso nº1* do mesmo compositor... São muitas vozes que podem ser depreendidas em uma análise polifônica desta ópera.

Apesar de também trabalhar amiúde com materiais preexistentes, Gubaidulina se declara com um pensamento diferente de Schnittke. Ela coloca que Schnittke seria um tipo de pós-

pensa que você está indo na direção incorreta. Mas eu desejo que você continue em seu caminho errado”.

275 (SCHNITTKE apud BUENO, 2007, p. 100).

276 (GUBAIDULINA, 1998, p. 451).

277 “Os interesses intelectuais de Iudina iam muito além da música. No início da década de 1920, cursou letras clássicas na Universidade de Petrogrado. Estava interessada na arte de vanguarda e na arquitetura moderna (...). conhecia todas as figuras literárias de importância em Leningrado (...). Iudina estava empenhada na causa da *Intelligentsia* entendida em seu sentido russo específico, isto é, de buscadores da verdade que zombam das coerções políticas e da complacência burguesa convencionais no afã de levar uma vida escrupuloso e honesta e promover causas justas” (CLARK & HOLQUIST, 2008, p. 129).

278 Shostakovich e Iudina foram colegas de classe no Conservatório de Petrogrado. Iudina tocava obras de Shostakovich, Krenek, Hindmith e Bartok, muito embora as salas ficassem meio vazias. Ela se tornou grande admiradora de Stravinsky, e, mais tarde de Stockhausen. “Quando a música contemporânea de vanguarda, sobretudo da Europa Ocidental, caiu em desfavor oficial, e programá-la na Rússia tornou-se, pois, difícil, Iudina passou a ser seu paladino” (CLARK & HOLQUIST, 2008, p. 129).

clássico²⁷⁹ de consciência em termos hegelianos: “ele transcende os limites do material para encontrar a verdade por detrás desses limites”. Gubaidulina se avalia filosoficamente:

Percebi que sou uma típica representante da forma arcaica de consciência. Hegel diz que a ideia de símbolos é um princípio central para esse tipo de consciência. Para este tipo, a verdade não pode ser encontrada no material, nem além dos limites do material, mas dentro da própria substância do assunto em si, em que cada ideia é colocada uma sobre as outras. As ideias são colocadas verticalmente em camadas e, portanto, não podem ser separadas, mas apenas esclarecidas por meio de símbolos (GUBAIDULINA, 1998, p. 450)²⁸⁰.

Em *Offertorium*, concerto para violino e orquestra, Gubaidulina utiliza-se do *Tema do rei* da *Oferenda Musical*, de Bach, para estruturar sua composição. Não como um discurso objetivado somente. No início do concerto, por exemplo, o *Tema do rei*, isto é, (segundo o que se acredita) criado pelo rei Frederico o Grande e usado como base para a obra de Bach, é orquestrado seguindo os princípios da *Klangfabernmelodie*, princípio utilizado por Webern em sua orquestração do *Ricercare* a seis vozes da *Oferenda*. O *Tema do rei*, como enunciado, chega ao concerto já impregnado de vozes alheias. Junto a essas vozes alheias, Gubaidulina ainda coloca simbolismos (em gêneros de discursos musicais) religiosos²⁸¹: morte, ressurreição, transfiguração, eucaristia, sacrifício... Enunciados musicais evocam esses discursos na utilização do tonalismo/modalismo, momentos não-tonais, momentos de corais, atmosferas de timbres brilhantes, etc. Depois de esmiuçar o *Tema do rei* na primeira seção, representando o sacrifício, ele retorna na seção final:

Também não é poliestilismo. Eu não usei este tema para me referir ao estilo de Frederico o Grande (ou Bach, que desenvolveu o mesmo tema em sua *Oferenda Musical*), mas para simbolizar a ideia de sacrifício. No início de *Offertorium*, o tema de Frederico é dado em sua forma completa. A primeira seção é composta por diversas variações, onde o tema “se oferece”, “sacrificando” uma nota do começo e uma nota do final em cada variação. No clímax, apenas uma (a central) nota do tema é deixada. O tema de Frederico retorna gradualmente na terceira seção (a segunda seção é dedicada às imagens do “sofrimento da cruz” e o Julgamento Final). O principal evento do concerto, a Transfiguração, está na coda: o tema de Frederico aparece em sua forma completa, mas em movimento retrógrado e ninguém pode reconhecê-lo²⁸² (GUBAIDULINA, 1998, pp. 26-27)²⁸³.

279 Gubaidulina usa as ideias de Hegel para diferenciar as consciências clássicas e pós-clássica.

280 I realized that I am a typical representative of the archaic form of consciousness. Hegel says that the idea of symbols is a central principle for this type of consciousness. For this type, the truth cannot be found in the material, nor beyond the limits of the material, but within the very substance of the subject itself, in which every idea is layered on top of another. Ideas are layered vertically, and thus cannot be separated, but merely clarified through symbols (GUBAIDULINA, 1998, p. 450).

281 Gubaidulina é bastante religiosa. Ela descobriu a ortodoxia russa através de seus avós maternos e através de Maria Iudina (!). Iudina trouxe Gubaidulina para a Igreja Ortodoxa em 1970 para que ela pudesse ser batizada, e foi sua madrinha.

282 “ninguém pode reconhecê-lo” - Possivelmente uma associação a Jesus que, depois de haver ressuscitado, não foi reconhecido por seus discípulos.

283 It, too, is not polystylism. I used this theme not to refer to the style of Frederick the Great (or Bach, who developed the same theme in his *Musical Offering*), but to symbolize the idea of sacrifice. At the beginning of *Offertorium*, Frederick's theme is given in its complete shape. The first section consists of several variations, where the theme “offers” itself, “sacrificing” one note from the beginning and one from the end in each variation. In the climax, just one (central) note of the theme is left. Frederick's theme gradually returns in the third section (the second section is devoted to images of “cross suffering” and the last Judgment). The main event of the concerto, the Transfiguration, is in the coda: Frederick's theme appears in its complete shape, but in retrograde motion and nobody can recognize it (GUBAIDULINA, 1998, pp. 26-27).

Offertorium é uma peça com características da polifonia discursivo-musical em uma obra instrumental. Além das vozes mencionadas, que estão em diálogo dentro da peça, Gubaidulina deixa claro: “não é poliestilismo”. Essa negação dialoga com enunciados que poderiam supor que a compositora aderira a procedimentos composicionais semelhantes aos de Schnittke. Apesar de ambos trabalharem com enunciados alheios, entre eles surgem procedimentos polifônicos diferentes. A polifonia não é uma maneira rígida ou pré-formada de construção do enunciado. Portanto podemos admitir vários tipos de construções polifônicas no sentido discursivo-musical.

Berio, a respeito da sua sinfonia, nega que o termo *colagem* seja adequado, cremos que pela razão desta terminologia levar para uma interpretação errônea da sua obra.

(...) não se considere a terceira parte da *Sinfonia*, à qual você está se referindo, uma colagem de citações. Não tenho nenhum interesse pelas colagens; divirto-me com elas só quando brinco com meus filhos: torna-se um exercício de relativização e de “descontextualização” das imagens: ou seja um exercício elementar de cinismo sadio que, afinal de contas, sempre faz bem (BERIO, 1988, p. 94)

Sobre o terceiro movimento de sua *Sinfonia* ele diz:

Considero o terceiro movimento uma homenagem a Gustav Mahler que está sempre presente, às vezes mais, às vezes menos. É como uma viagem harmônica e em cada momento desta viagem aparecem sinais que remetem a Debussy, Bach, Beethoven, Schoenberg etc.: é uma polifonia de partículas da história da música (BERIO, 2017, p. 240)²⁸⁴.

Berio, na *Sinfonia*, não pretende conformar as citações e extratos com seu próprio pensamento. O *Scherzo* de Mahler ali continua sendo o *Scherzo* de Mahler, um enunciado musical com todas as propriedades originais. O mesmo acontece com os demais enunciados (de Debussy, de Boulez, de Bach...) que, apesar de serem enunciados bastante distintos (às vezes, aparentemente até antagônicos), Berio não os nega, nem proclama a superioridade de uns em relação a outros. O jogo composicional está justamente em enfatizar essa polifonia discursiva e musical, e a posição do compositor como um mediador (“orquestrador”) das diversas vozes. Contudo, não passa despercebido um fio que une os enunciados musicais envolvidos.

A terceira parte de *Sinfonia* tem um esqueleto que é o *Scherzo* da *Segunda Sinfonia* de Mahler, um esqueleto que sempre surge de corpo inteiro cuidadosamente vestido e depois desaparece e torna a aparecer... Mas nunca está sozinho: acompanha-o “a história da música” que ele próprio desperta em mim, com toda a sua pluralidade de níveis e abundância de referências – pelo menos a que eu consegui controlar, considero que muitas vezes coexistem simultaneamente até quatro referências diferentes (BERIO, 1988, p. 94).

O enunciado de Mahler, naquele momento, se completa com a interlocução de Berio como um novo destinatário ao colocar suas impressões sobre ele em um novo contexto *dialogizado*.

²⁸⁴ Il terzo movimento lo considero un omaggio a Gustav Mahler che è sempre presente, a volte più a volte meno. È come un viaggio armonico e in ogni momento di questo viaggio compagno segnali che si riferiscono a Debussy, Bach, Beethoven, Schoenberg, ecc.: è una polifonia di particelle della storia della musica (BERIO, 2017, p. 240)

Berio percebe uma dimensão histórica dentro do *Scherzo*, que são justamente as relações dialógicas que transparecem. Berio o comenta musicalmente:

O *Scherzo* da *Segunda Sinfonia de Mahler* torna-se portanto um gerador de funções harmônicas e de referências musicais a elas pertinentes, que aparecem, desaparecem, tomam um caminho, voltam a Mahler, entrelaçam-se, transformam-se em Mahler e escondem-se nele. As referências a Bach, Brahms, Boulez, Berlioz, Schoenberg, Stravinsky Strauss, Stockhausen, etc., são *também* sinais que indicam qual o país harmônico que estamos atravessando (...). Fazia tempo que eu queria explorar por dentro uma música do passado, uma exploração criadora que fosse ao mesmo tempo uma análise, um comentário e uma extensão do original fiel ao seu princípio (que se perde na noite dos tempos) de que para um compositor a melhor maneira de analisar e comentar alguma coisa é fazer algo utilizando os materiais daquilo que se pretende analisar e comentar. O comentário mais profícuo das sinfonias e das óperas foi sempre fazer uma outra sinfonia e uma outra ópera. Os meus *Chemins* são a melhor análise das minhas *Sequenze*, assim como a terceira parte da *Sinfonia* é o comentário mais aprofundado que eu poderia fazer sobre a música de Mahler (ibidem, pp. 94-95).

La Vera Storia parece ilustrar bastante bem essa abordagem. É também a respeito de *La Vera Storia* que Berio manifesta uma aproximação clara com as ideias de Bakhtin:

Como em um conto popular, a primeira parte de *La Vera Storia* apresenta os principais contornos do enredo elementar, dentro do quadro conceitual da festa como sacrifício, do carnaval como uma paródia do sacrifício (um tema desenvolvido por Mikhail Bakhtin) (BERIO, 2006, pp.109-110)²⁸⁵.

Esse trecho, de uma de suas palestras em Harvard, mostra que Berio conhecia as ideias de Bakhtin, e que, em sua construção composicional, buscava trabalhar voltado ao dialogismo. Como Berio (2017, p. 236) colocou, falando sobre *La Vera Storia* em outro momento, em sentido extremamente dialógico: “O título da obra adquire, assim, um significado pensado em um senso irônico: *A Verdadeira História* [*La Vera Storia*] não pode existir, porque atrás de cada história se escondem outras inúmeras histórias”²⁸⁶. A ironia já é uma construção, no mínimo, bivocal. Estão presentes o enunciado atual sobreposto ao enunciado ironizado. *La Vera Storia* se baseia em um texto de Italo Calvino. Essa peça opõe duas partes (dois atos). A primeira faz referência à história do *Trovador* (que evoca *Il Trovatore* de Verdi) “com sua atmosfera sombria de opressão, rapto da criança, assassinato e assim por diante”. A segunda parte utiliza o mesmo texto, mas funciona como um espelho que distorce, comenta, analisa a primeira parte (BERIO, 2017, p. 235):

na primeira parte de *La Vera Storia*, como em um conto folclórico ou uma ópera, os participantes são identificados de acordo com seus papéis e suas especificidades vocais. *Tenoridade* (Tenor-ness), *sopranidade* (soprano-ness) e *popular-narratoridade* (popular-narrator-ness) são tratados como pseudo-personagens. Como tal, no entanto, eles não são prisioneiros de um livreto: deve ficar claro que eles estão lá por escolha e que podem sair a qualquer momento. E de fato na segunda parte todos foram embora. Mas o texto de Calvino permanece - ele não foi embora, ainda está lá, mais ou menos o mesmo que foi na primeira

285 As in a folktale, the first part of *La Vera Storia* presents the main outlines of elementary plot, within the conceptual frame of the feast as sacrifice, of carnival as a parody of sacrifice (a theme developed by Mikhail Bakhtin) (BERIO, 2006, pp.109-110).

286 Il titolo dell'opere acquista così il suo significato, pensato in senso ironico: *La Vera Storia* non può esistere, poiché dietro ogni storia si nascondono altre, innumerevoli storie. Il messaggio di una storia può essere interpretato da tante prospettive diverse (BERIO, 2017, p. 236).

parte. Foi simplesmente lançado de forma diferente. A segunda parte torna-se uma transfiguração e uma análise da primeira, numa perspectiva musical e dramaturgical inteiramente diferente. Diferentes partes do mesmo evento. Mas enquanto a primeira parte tende a exibir as imagens e as formas de um conto popular. "Pensa" sobre a primeira parte. na primeira parte há protagonistas vocais, na segunda parte há uma coletividade vocal. A primeira parte é concreta, a segunda parte é sonhada. A primeira parte não ignora o estágio operístico; a segunda parte rejeita isso. (...) A segunda parte é uma paródia obscura da primeira (BERIO 2006, pp. 111-112)²⁸⁷.

A polifonia para Berio pode operar em vários níveis: em alguns momentos versa sobre a ideia de sobreposição de materiais musicais de procedências diversas (épocas diferentes, tempos diferentes, gêneros diferentes etc) com identidades independentes e discerníveis; em outros momentos, de modo mais abrangente, versa sobre a ideia da sobreposição desses materiais de identidades independentes em uma superposição de manifestações artísticas – literatura, poesia, teatro, música. Sobre *Outis*, ele coloca que:

O teatro musical deve promover uma relativa auto-suficiência do discurso musical em relação ao cênico e ao texto. No *Outis* há uma polifonia feita de três dimensões diferentes que, de vez em quando, se encontram, entrando em curto-circuito. Acima de tudo, a música tem a vantagem (BERIO, 2017, p. 337)²⁸⁸.

A polifonia, em *Outis*, também ocorre entre linguagens, na busca por autonomia entre elas (por se tratar de uma composição musical, prevalece²⁸⁹ o pensamento musical, de acordo com o compositor); cada uma dessas linguagens evidencia o dialogismo como princípio composicional.

Acredito na autonomia de estratos diferentes: música, texto, encenação, cenografia. O texto tem um peso específico no *Outis*. A música, o texto e a encenação são completamente independentes e às vezes eles se encontram. O ouvinte-espectador é capaz, espero, de apreciá-lo apesar da aparente complexidade do espetáculo, apesar da incessante permutação de eventos. Os pródromos, as raízes do *Outis* estão no *Ulisses* de Joyce como em Homero (BERIO, 2017, p.350)²⁹⁰

287 In the first part of *La Vera Storia*, as in a folktale or an opera, the participants are identified according to their roles and their vocal specificities. Tenor-ness, soprano-ness, and popular-narrator-ness are treated like pseudo-characters. As such, however, they are not prisoners of a libretto: it must be clear that they are there by chance and that they could get out at any moment. And in fact in the second part they have all gone away. But Calvino's text remained – it hasn't gone away, it is still there, more or less the same as it was in the first part. It has simply been cast differently. The second part becomes a transfiguration and an analysis of the first, in an entirely different musical and dramaturgical perspective. The parts develop the same text in different ways – as if a narrator were to propose two different versions of the same event. But while the first part tends to display the images and the shapes of a folktale, the second part does not seem to narrate a thing. It "thinks" about the first part. in the first part there are vocal protagonists, in the second part there is a vocal collectivity. The first part is concrete, the second part is dreamed. The first part does not ignore the operistic stage; the second part rejects it. (...) The second part is an obscure parody of the first (BERIO 2006, pp. 111-112).

288 Il teatro musicale dovrebbe promuovere una relativa autosufficienza del discorso musicale, di quello scenico e del testo. In *Outis* c'è una polifonia fatta di tre dimensioni diverse che ogni tanto si incontrano, entrano in cortocircuito. Su tutte, la musica ha il sopravvento (BERIO, 2017, p. 337)

289 Comparando à maneira como Barenboim (2009, pp. 63-64) observa o comportamento das vozes musicais, podemos dizer: "A hierarquia que existe em toda a música respeita a individualidade de cada voz, que pode não ter os mesmos direitos mas, certamente, tem a mesma responsabilidade como todas as outras vozes. Isso, naturalmente, é muito mais fácil de alcançar na música do que na vida; como é difícil criar no mundo, igualdade dentro de uma hierarquia!"

290 Credo nell'autonomia di strati differenti: la musica, il testo, la messa in scena, la scenografia. Il testo ha un peso specifico in *Outis*. La musica, il testo e la messa in scena si sviluppano in modo completamente indipendente e a volte si incontrano. L'ascoltatore-spettatore è in grado, spero, di apprezzarlo malgrado l'apparente complessità dello spettacolo, malgrado l'incessante permutazione di avvenimenti. I prodromi, le radici di *Outis* sono nell'*Ulysses* di Joyce come in Omero (BERIO, 2017, p. 350).

Para concluir esta seção, apresentamos a amplitude com que Berio entende a polifonia e suas especificidades. Falando sobre o lançamento do disco²⁹¹ que reúne três de suas obras – *Concerto II “Echoing Curves”*, *Rendering* (Schubert/Berio) e *Quattro versioni originali della “ritirata noturna di Madri”* (Boccherini/Berio) – ele demonstra como o álbum, como um todo, caracteriza uma construção polifônica. Diante dos comentários²⁹² que esse disco poderia servir de passaporte para aqueles não familiarizados como a produção musical contemporânea, Berio responde:

Eu preferiria ouvir que o disco oferece uma variedade de relacionamentos com a ideia de diversidade. *Rendering* combina diferentes situações musicais, mas eu diria que abaixo há uma homogeneidade de pensamento, é assim também em *Echoing curves*. Sendo capazes de seguir caminhos diferentes, colocá-los em contato uns com os outros em uma espécie de polifonia de diferentes sentidos, acho que essa é uma das coisas mais profundas e espiritualmente significativas na experiência musical. No mundo de hoje, temos que lidar com a diversidade, e a música pode contribuir para esse difícil exercício. Não porque é uma linguagem universal. Pelo contrário, porque com seu diálogo intrínseco e incessante entre imanência e transcendência, ou, mais simplesmente, por assim dizer, entre corpo e mente, penso que a música, mais do que qualquer outra coisa, possa contribuir para abrir novas e preciosas estradas, sem necessidade de passaporte (BERIO, 2017, p.370)²⁹³.

3.4. A COMPOSIÇÃO DO SUJEITO COMPOSITOR

Os artistas – sujeitos construídos e situados – agem em meio à multiplicidade de interações e diálogos, e encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o *locus* da criatividade não é a imaginação do indivíduo. Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação. (SALLES, 2014, p. 152).

Neste momento, no *dialogismo entre sujeitos* na linguagem musical, observaremos principalmente as relações entre os compositores, embora esse dialogismo seja capaz de se estender por todas as relações entre os homens, músicos ou não. Esse dialogismo entre sujeitos está interligado a tudo que temos comentado até este momento. Como coloca Petracca (2018, p. 44), é da relação dialógica entre sujeitos que se tem um enunciado através do qual o sujeito se posiciona em relação à alteridade. “A alteridade define o ser humano, pois o outro é imprescindível para sua concepção: é impossível pensar o homem fora das relações que o ligam ao outro” (BARROS, 2007, p.25).

291 Compact Disc – RCA: London Symphony Orchestra: Luciano Berio (conductor) (1997).

292 (cf. BERIO, 2017, p. 370).

293 “Vorrei piuttosto che l’ascolto dei compact, che propone una varietà di rapporti con l’idea di diversità. Già *Rendering* accosta situazioni musicali differenti ma direi che sotto c’è un’omogeneità di pensiero, e così anche *Echoing curves*. Poter seguire percorsi diversi, metterli in contatto fra loro in sorta di polifonia di sensi diversi, credo che sia questa una delle cose più profondamente e spiritualmente significative dell’esperienza musicale. Nel mondo di oggi bisogna fare i conti con la diversità, e la musica può in fondo contribuire a quest’esercizio difficile. Non perché sia un linguaggio universale. Al contrario, perché col suo intrinseco e incessante dialogo fra immanenza e transcendenza, o, più semplicemente, si fa per dire, fra corpo e mente, penso che la musica, più di ogni altra cosa, possa contribuire ad aprire nuove e preziose strade, senza bisogno di passaporti” (BERIO, 2017, p. 370).

O outro deve ser visto como participante direto do enunciado individual. O compositor é um ser único, mas tão somente “porque responde às condições objetivas do diálogo social de uma maneira específica, interage concretamente com as vozes sociais de um modo único” (FIORIN, 2016, p. 64).

Os enunciados, construídos pelo sujeito, são constitutivamente ideológicos, pois são uma resposta ativa às vozes interiorizadas. Por isso, eles nunca são expressão de uma consciência individual, deslocada da realidade social, uma vez que ela é formada pela incorporação das vozes sociais em circulação na sociedade (idem).

Para Bakhtin (2014) essas vozes têm duas vertentes: *vozes de autoridade* e *vozes internamente persuasivas*. As vozes de autoridade, mais rígidas, são assumidas como inegociáveis, elas não representam, são apenas transmitidas: “as palavras autoritárias podem encarnar conteúdos diferentes (o autoritarismo como tal, o academicismo, o tradicionalismo, o universalismo, o oficialismo e outros)” (ibidem, p. 145). As vozes internamente persuasivas são vistas como mais umas entre as outras, “são permeáveis à impregnação de outras vozes, à hibridização, e abrem-se incessantemente à mudança”²⁹⁴.

Esta palavra [internamente persuasiva] é determinante para o processo de transformação ideológica da consciência individual: para uma vida ideológica independente, a consciência desperta num mundo onde as palavras de outrem a rodeiam e onde logo de início ela não se destaca; a distinção entre nossas palavras e as de outro, entre nossos pensamentos e os dos outros se realiza relativamente tarde. Quando começa o trabalho do pensamento independente experimental e seletivo, antes de tudo ocorre uma separação da palavra persuasiva da palavra autoritária imposta e da massa das palavras indiferentes que não nos atingem (BAKHTIN, 2014, p. 145).

Para a criação, e para o estabelecimento da “nossa palavra”, a palavra internamente persuasiva é a mais eficaz (a palavra de autoridade pode apenas ser transmitida). Bakhtin fala que a “nossa palavra” se elabora gradual e lentamente a partir das palavras reconhecidas e assimiladas dos outros, e no início suas fronteiras são quase imperceptíveis. No campo da música, é interessante como os compositores lidam com essas vozes, principalmente na construção das suas próprias vozes. Nesse sentido, é preciso reinterpretar o que, normalmente, se entende por tradição, isto é, não tomá-la como uma voz de autoridade (imutável em nossos enunciados, tradicionalismo) mas como voz internamente persuasiva com a qual dialogamos (negociamos). Nesse sentido, Stravinsky parece nos apoiar:

Longe de implicar a repetição daquilo que foi, a tradição pressupõe a realidade daquilo que tolera. Surge-nos como uma herança, um legado que se recebe com a condição de o fazer frutificar, antes de o passar para nossos descendentes (STRAVINSKY, 1996, p. 58-59).

A construção da voz individual fica clara quando observamos os diálogos que o compositor estabelece, principalmente quando observamos seu percurso das primeiras obras às mais avançadas. Podemos citar o diálogo que alguns compositores estabeleceram em suas obras mais

294 (FIORIN, 2016, p. 61).

antigas, por exemplo o “*opus 1*” de Debussy, Varèse, Berg, Werben, Boulez etc. Não vamos nos deter mais profundamente nesse assunto²⁹⁵. Vamos, neste momento, investigar como os textos produzidos por compositores estão repletos de relações dialógicas, explícitas ou latentes, que ligam uns aos outros. Quando o compositor se dispõe a falar da própria obra é comum que ele evidencie o diálogo que mantém com outros compositores. A atitude composicional em si e o processo de tomada de decisão que o compositor enfrenta se clarificam diante das atitudes e processos de outrem. Na opinião de Berio, “não é por acaso que os comentários mais recompensadores escritos por compositores sejam sobre outros compositores”²⁹⁶; em outro momento, ele mesmo dá alguns exemplos:

Na obra musical existe sempre uma zona de irrealidade que só pode ser apreendida através da mediação de obras assimiladas e de experiências vividas, com as quais não precisamos necessariamente identificar-nos, mas que apreendemos e observamos – quer dizer, amamos – porque acreditamos que sobre elas, mais do que outras, está colada a história e, mais livremente, somos levados a investir nelas talvez a parte melhor e não revelada de nós próprios e, mais abertamente, o nosso inconsciente musical. Schumann escrevendo sobre Chopin completava e imaginava a si próprio, Berlioz escrevendo sobre Beethoven, projetava a si próprio, Debussy escrevendo sobre Mussorgski descrevia a si próprio, do mesmo modo que Schoenberg escrevendo sobre Brahms e Boulez escrevendo sobre Berg. Com um pouco de boa vontade não é muito difícil aceitar a imagem de um Bach, sentado ao cravo, falando de Couperin ou a imagem de Mozart e Beethoven sentado ao piano, fazendo uma conferência sobre Bach (BERIO, 1981, p. 6).

É com base nessas observações que os textos produzidos por compositores, seja sobre suas próprias obras ou sobre as obras de outros, recebem maior importância neste trabalho, sem nos afastarmos ou abandonarmos a partitura (o texto-suporte da música). Podemos ter maior acesso ao movimento criador em posse do texto musical e dos textos verbais (livros, entrevistas, comentários, notas de programa etc) de cada compositor. Se a vida do homem (artístico) é marcada pelo princípio dialógico, podemos observar, em certa medida, seu percurso criativo musical através dos textos produzidos por ele, tendo como base o dialogismo próprio desses textos e o dialogismo inerente ao homem (uma vez que ele próprio é um texto, uma vida em ação)²⁹⁷.

O compositor se insere em (ou tem a forma de) uma comunidade, ele se posiciona em relação às obras precedentes: dá continuidade ou rompe com elas, concorda ou discorda, muda de opinião... por isso reafirmamos a importância, e mesmo como algo imprescindível, o posicionamento dialógico para o estudo de obras do passado relacionado a processos criativos.

295 É interessante notar como alguns compositores manifestam o desejo de “exorcizarem” em si alguma técnica e/ou linguagem antiga em suas primeiras obras; igualmente interessante observar o seu estilo tardio (Adorno), as produções próximas à morte do compositor, quando eles retomam diálogos com o passado ao mesmo tempo que propõe questões para o futuro.

296 (BERIO, 2006, p. 4).

297 “Talvez as dificuldades que os compositores encontram ao falar sobre textos surgem do sentimento de que eles próprios são um Texto musical, que vivem dentro de um texto e, portanto, carecem do distanciamento necessário para explorar, com alguma objetividade, a natureza da relação em que se inserem como texto. Não é por acaso que os comentários mais recompensadores escritos por compositores sejam sobre outros compositores” (BERIO, 2006, p. 4).

Schoenberg (1950, p. 212) escreve que os mestres do clássico, educados em admiração pelas obras dos grandes mestres do contraponto, de Palestrina a Bach, devem ter sido muitas vezes tentados a retornar àquela arte. Na criação artística individual se progride através do mérito dos outros. Tomando as palavras de Schoenberg (que em nossa opinião podem ser lidas tanto em sua forma original como por movimento retrógrado): “somente um homem que merece respeito é capaz de prestar respeito a outro homem” [assim, “somente quem é capaz de prestar respeito a outro homem merece respeito”], vemos que a assimilação das vozes de outrem por um compositor se desenvolve para tentar alcançar um estilo próprio.

Schoenberg, falando de como outros compositores olham para a música de Palestrina e Bach, mostra sua própria admiração pelo estudo do contraponto²⁹⁸, apesar das suas proposições harmônicas para a música “nova”²⁹⁹. O precursor do pensamento *atonal*, como é conhecido, mantinha uma prática de fazer exercícios de contraponto (tonais) – prática que ele mesmo observa em Brahms³⁰⁰ –, conhecimento que aflora no seu livro *Exercícios preliminares em contraponto* (1963).

(...) tendo sido educado na esfera da influência brahmsiana (eu tinha pouco mais de vinte e dois anos quando Brahms morreu), como muitos outros, segui seu exemplo. “Quando não sinto vontade de compor, escrevo um exercício de contraponto”. Infelizmente, Brahms destruiu tudo o que ele não considerou digno de publicação antes de morrer (SHOENBERG, 1950, p. 170)³⁰¹.

A *influência* de um compositor sobre outro é marca precisa desse dialogismo. É onde podemos observar o homem como um texto trocando informações (dialogando, interferindo) com outros homens-texto. Beethoven, por exemplo, desponta um elo importante no qual e pelo qual muitos compositores estão ligados. Tanto Brahms como Schoenberg tinham grande admiração pelo trabalho de Beethoven. Schoenberg, por sua vez, escreve seu *Fundamentos da Composição Musical* (2008) tendo como base principal o repertório beethoveniano. É neste sentido que vemos outros compositores, como Liszt, colocarem Beethoven em posição de guia a quem muitos compositores responderam em concordância (ou que deveriam seguir). Stravinsky observa:

Brahms nasceu sessenta anos depois de Beethoven. Dum a outro e, de todos pontos de vista, a distância é grande; não se vestem da mesma forma, mas Brahms segue a tradição de Beethoven sem pedir emprestado um de seus trajes. Porque o pedir um método emprestado nada tem a ver com o observar a tradição. “Um método é substituído; uma tradição é

298 Embora adotemos os textos de compositores como alicerce para esta tese, sabemos que eles não são inequívocos, isentos de errar ou incapazes de se arrependerem. Schoenberg coloca que certa vez disse: “se o que Reger escreve é contraponto, o meu não o é”; contudo ele admite que estava equivocado (SHOENBERG, 1950, p. 195). Contudo, entre a obra, elogios e erros admitidos encontra-se as informações mais pertinentes sobre o ser humano.

299 Isto é, o rompimento com a tonalidade no início do século XX.

300 (cf. SHOENBERG, 1950, p. 170).

301 “However having been educated in the sphere of brahmsian influence (I was only a little over twenty-two when Brahms died), like many others I followed his example. “When I do not feel like composing, I write come counterpoint. Unfortunately, Brahms destroyed everything he did not consider worthy of publication before he died” (SHOENBERG, 1950, p. 170).

transportada a fim de produzir algo de novo”. Assim, a tradição assegura a continuidade da criação. O exemplo que acabei de citar não constitui uma exceção, mas uma prova em cem duma lei constante. Este sentido de tradição que é a necessidade natural que não deve ser confundido com o desejo que o compositor sente ao continuar a afinidade que ao longo dos séculos encontra com algum mestre do passado (STRAVINSKY, 1996, p. 59)

Beethoven, por seu lado, buscava o contato com as obras de compositores anteriores³⁰², e, é claro, se mantinha, à medida do possível, atualizado com as obras dos seus contemporâneos (Cherubini³⁰³, Haydn, Weber, Schubert). Mas também, ele buscava um diálogo com sua posteridade: “Beethoven não declarou que seus quartetos só seriam assimilados um século mais tarde”?³⁰⁴ Essa teia dialógica em volta de Beethoven apresenta fios que se conectam em todas as direções. O estudo e admiração das obras do passado proporciona um diálogo no presente. Como já colocamos, Stravinsky (1996, p. 78) prescreve a tradição como “força viva que anima e nos informa do presente”. Ele acrescenta que, nesse sentido, “o paradoxo que por ironia mantém que tudo quanto não é tradição é plágio, é verdadeiro.”. Beethoven, por exemplo, demonstra apreço pelos trabalhos de J.S. Bach e C.P.E Bach. Ele solicita aos editores cópias das obras desses compositores:

eu gostaria de receber todas as obras de Carl Philipp Emmanuel Bach, pois todas foram publicadas pelos senhores; quero também uma missa de Johann Sebastian Bach na qual, disseram-me, ocorre o seguinte Crucifixus com um *basso ostinato*, que dizem lembrar os senhores:



Igualmente, dizem que possuem a melhor cópia do *Cravo bem temperado* de Bach; também lhe peço que me remetam este...³⁰⁵

Brahms, certa vez, conseguiu uma cópia de um *Glória*, de Palestrina, feita pelo próprio Beethoven. Seja por admiração ou, simplesmente, pelo estudo técnico, vemos esses compositores levando em conta os enunciados precedentes (considerando também os homens por detrás deles). Mesmo quando Beethoven pretende direcionar sua música a Deus, é através de outros compositores que ele busca clemência da sua alma. Ele anota³⁰⁶:

Um pequeno pátio ou palácio, uma pequena capela, a canção para ser escrita nesses lugares por mim, realizada em glória do Todo-Poderoso, do Eterno, do Infinito. Que assim passem meus últimos dias – e para o futuro da humanidade. Retratos de Haendel, Bach, Gluck, Mozart, Haydn no meu quarto, podem me ajudar a merecer indulgência.

302 Beethoven declara seu propósito de estudos de obras anteriores. Em sua carta (1809) à Breitkopf e Härtel, edições Musicais, ele escreve: “ (...) ficaria grato se, de tempos em tempos, me enviasse partituras que o senhor tem, como por exemplo, o Réquiem de Mozart, e outras, as missas de Haydn, de fato todas as partituras de Haydn, Mozart, Bach, Johann Sebastian Bach, Emmanuel, etc. Tenho apenas algumas obras pianísticas de Emmanuel Bach e, todavia algumas delas devem proporcionar a todo verdadeiro artista não apenas deleitamento nobre, mas instrução também, e constitui o meu maior prazer executar, em obra de um verdadeiro mecenas da arte, obras que nunca ou raramente estudei” (BEETHOVEN, 2006, p. 52).

303 “De todos os compositores de óperas vivos, Cherubini é o que mais respeito. Estou também completamente de acordo com sua concepção do Requiem, e se porventura vier algum dia a escrever um, servir-me-ei de muitas passagens *ad notam*” (BEETHOVEN, 2006, p. 71).

304 (DUTILLEUX, 1997, p. 173).

305 à Breitkopf e Härtel, edições Musicais, em 1810 (BEETHOVEN, 2006, p. 60).

306 *Caderno de Anotações*, em 1815 (BEETHOVEN, 2006, p. 96).

Sobre Haendel, Beethoven disse: “Haendel é o mestre inigualável de todos os mestres! Vamos, aprendam a produzir tão grandes efeitos por meios tão modestos!”³⁰⁷. Lembrando-nos da observação de Berio (há pouco citado), aquilo que Beethoven observa em Haendel está em sua própria postura diante da criação musical. Um dos pontos que ressalta em sua obra é que ele produz grandes efeitos por “meios bastante modestos”, haja vista o famoso tema da *Nona Sinfonia* ou sua elaboração do motivo da *Quinta Sinfonia*.

A complexa organização em rede que envolve os compositores e os ligam é revelada através da admiração de uns pelos outros (de uns pelos trabalhos dos outros), mas também através da negação. Muitas vezes os compositores discordam, ou de um processo, de uma concepção ou de uma determinada linha estética, ou mesmo, de outro compositor. É o caso de voltarmos a Debussy diante do legado operístico de Wagner. Quando Debussy se propôs a escrever sua ópera ele tinha em mente, em primeiro lugar, o que ele não queria fazer. Para ele, Wagner pusera um fim à música do seu tempo: “eu começava a duvidar da fórmula wagneriana”; Debussy buscava naquele momento um “*depois de Wagner* e não mais *segundo Wagner*”³⁰⁸. Além disso, Debussy coloca que as melodias escritas para as personagens de *Pelléas* fazem oposição ao tipo de canto em vigor nas óperas de então³⁰⁹. Não muito longe disso está a busca por novos caminhos para o sistema tonal que, de algum modo, aproxima Debussy a Schoenberg.

Não há dúvidas que o estudo da música é um tipo de conhecimento acumulado, um aprendizado continuado. “Nada da música anterior está perdido”³¹⁰, diferentemente de outros domínios que mais suplantam os conhecimentos anteriores, como os conhecimentos da astronomia ou medicina, por exemplo, nos quais descobertas recentes inviabilizam ou até tornam falsos pensamentos antigos.

Em música, as vozes anteriores são apreendidas e incorporam uma voz individual em um novo enunciado. Contudo, essas vozes não devem ofuscar a identidade do enunciador. Quando falamos dos gêneros do discurso, espera-se que os tipos relativamente estáveis de enunciado proporcionem a produção criativa de enunciados. “A noção de criatividade, dessa forma, está menos ligada à invenção de algo totalmente novo e mais ao manejo original de materiais e fórmulas já existentes” (SCHROEDER & SCHROEDER, 2011, p. 135).

Quanto melhor dominamos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde isso é possível e

307 (BEETHOVEN, 2006, p. 71).

308 (DEBUSSY, 1989, p.60).

309 Debussy também fez suas pesquisas, seus estudos em obras anteriores, mas isso lhe revelou aquilo que ele já não queria fazer: “Pesquisas de música pura feita anteriormente me haviam conduzido ao ódio pelo desenvolvimento clássico, cuja beleza é toda técnica e só pode interessar aos mandarins da nossa classe. Eu queria para música uma liberdade que ela contém (...)” (idem).

310 Parafraseando Berg (2014, p. 225).

necessário), refletimos de modo mais flexível e sutil a situação singular da comunicação; em suma realizamos de modo mais acabado o nosso livre projeto de discurso (BAKHTIN, 2011, p. 285).

Há o perigo, no entanto, de, no lugar de surgir uma voz criativa, ocorrer a perda da individualidade. A presença da coletividade observável no enunciado pode dizer mais ou tudo. Assim, o autor se mistura com a massa, e sua voz individual passa a ser indiscernível. Percebo uma crítica de Debussy nesse sentido. Quando Debussy fala sobre a Primeira Sinfonia de Witkowski (assim, fala do próprio Witkowski), apesar de reconhecer um domínio técnico, ele não ouve a voz individual daquele compositor:

Nela [a terceira parte da sinfonia] o sr. Witkowski fala uma linguagem mais espontânea e mais persuasiva: aliás, ele tem uma experiência inegável, sem fraqueza, mesmo nos trechos mais longos: ouve vozes certamente “autorizadas”: elas, me parecem, não o deixam ouvir uma voz mais pessoal (DEBUSSY, 1989, p. 30).

Quando Debussy fala de “vozes autorizadas” obviamente ele não tinha em mente as observações de Bakhtin sobre as *vozes de autoridade*, mas o sentido que apreendemos é similar. Witkowski, aluno de d’Indy, estava entre os compositores partidários do pensamento musical de Franck, ou seja, procuravam compor seus enunciados musicais em concordância (ou mesmo uma reiteração) com os enunciados de César Franck. É claro que o discurso de Debussy vai além de uma crítica localizada. Ele estava contra um modo de compor que julgava superado³¹¹; enquanto alguns compositores tomavam Franck como “palavra autoritária” (nos termos de Bakhtin), Debussy ouvia uma voz internamente persuasiva, negociável. Apesar de atacar os “franckistas”, Debussy sempre se refere com respeito e admiração pelo compositor belga, sobre o qual imputava muitos méritos.

As beatitudes de César Franck tem de superior a *O ouro do Reno*, ao menos no concerto, pelo fato de não exigir nenhum cenário, é sempre música, é ainda por cima sempre a mesma bela música... (...) com aquela candura confiante que se torna admirável quando se está face a face com a música, diante da qual nos ajoelhamos murmurando a prece mais profundamente humana que saiu de uma alma mortal. – Nunca ele pensa algum mal, nem suspeita do tédio. Nenhum sinal daquela esperteza, flagrante em Wagner, com a qual este torna a avivar a atenção de um público, às vezes cansado de uma transcendência longa demais, executando uma pirueta sentimental ou orquestral (DEBUSSY, 1989, p. 131).

Debussy prezava a busca de novas sonoridades e suas críticas a outros compositores caminham nesse sentido. Sobre Richard Strauss ele escreveu:

Há curiosas relações entre a arte de Böcklin e a arte de Richard Strauss... Mesma despreocupação por um desenho preconcebido, mesmo gosto para procurar a forma diretamente na cor, e tirar dessa mesma cor efeitos de pitoresco dramático. Desses dois mestres, o primeiro não poderá mais mudar seu estilo, pois já morreu; o segundo,

311 Por exemplo, Debussy dizia que depois de Beethoven a sinfonia como forma musical dava provas de sua inutilidade, e que os esforços de Schumann e Mendelssohn não passavam de respeitadas repetições da mesma forma, mas já com menos convicção. Dutilleux (1997, p. 73) afirma que para escrever sua *Première Symphonie* tinha em mente essa declaração de Debussy: “eu pensei na famosa declaração de Debussy no *Monseigneur Croche*: ‘me parece que, depois de Beethoven, é inútil fazer um sinfonia’”. Foi claro o ponto de vista de Debussy que, a propósito, finalmente escreveu uma sinfonia genial... *La Mer*”.

incontestavelmente vivo, evitaria cautelosamente mudar qualquer coisa no seu, já que espalha emoção pelas cinco partes do mundo – ou quase!

(...)

Mort et transfiguration, sem ter a faiscante segurança de *Till Eulenspiegel*, ou a apaixonada grandiloquência do *Don Juan*, contém, no entanto, fórmulas que permaneceram caras a Richard Strauss, se bem que as tenha melhorado depois disso (DEBUSSY, 1989, p. 190).

O embate entre diferentes pensamentos revela aqui um diálogo que não significa acordo, mas uma interação seja de aceitação, negação e contestação. Debussy também recebe suas críticas. Richard Strauss assiste (ao lado de Ravel) a *Pélléas et Mélisande*, mas seu posicionamento (vozes de autoridade) o impede de simpatizar com os ideais estéticos propostos pela obra de Debussy. Após o primeiro ato (as três primeiras cenas), Strauss (1968, p. 151) questiona: “É sempre assim?”, “Nada mais?... Não há nada... não há música... ela não se conecta... não mantém junto... sem frases musicais”. Embora seu interlocutor naquele momento (Romain Rolland) procure dissuadi-lo, sua posição foi rija:

Tanto quanto eu estou preocupado, eu sou um músico acima de tudo. Uma vez que há música em um trabalho, quero que ela seja o mestre, não quero que ela seja subordinada a qualquer outra coisa. Isso é muito humilde. Eu não digo que a poesia é inferior à música. Mas os verdadeiros dramas poéticos: Schiller, Goethe, Shakespeare, são auto-suficientes: eles não precisam de música. Onde há música, ela deve carregar tudo antes dela; não deve vir depois da poesia. No que me diz respeito, tenho o sistema wagneriano. Observe o *Tristão*. Não há música suficiente para mim nisso. As harmonias são muito sutis, tem bons efeitos orquestrais, é de muito bom gosto; mas isso não é nada, nada (STRAUSS, 1968, p. 151-152)³¹².

Strauss procurava as frases musicais em Debussy e não as encontrou segundo o modelo wagneriano³¹³. Se, à maneira de Strauss, adotarmos Wagner como a referência (“gramática”) de construção fraseológica musical, por certo, Debussy comete algum erro de “sintaxe”. As frases wagnerianas são mais bem-conformadas à métrica do compasso, de um modo geral, além de terem perfis de alturas mais sinuosos. Debussy ao querer em *Pélléas* aproximar o tratamento vocal da fala natural, trabalha de uma maneira mais livre em relação às barras de compasso, buscando uma rítmica mais prosódica, além de menores ondulações e curvas das alturas.

(...) as personagens desse drama procuram cantar como pessoas naturais e não numa língua arbitrária feita de tradições antiquadas. É daí que vem a censura feita ao que chamaram minha opção pela declamação monótona onde nunca aparece nada melódico... Para começar, isso é falso. Além disso, os sentimentos de uma personagem não podem ser expressos continuamente de forma melódica; depois, a melodia dramática tem de ser inteiramente diversa da melodia em geral (DEBUSSY, 1989, p. 61)

312 So far as I’m concerned, I’m a musician above everything else. Once there’s music in a work, I want it to be the master, I don’t want it to be subordinate to anything else. That’s too humble. I don’t say that poetry is inferior to music. But the true poetic dramas: Schiller, Goethe, Shakespeare, are self-sufficient: they don’t need music. Where there is music, it must carry all before it; it must not come after the poetry. So far as I’m concerned, I have the Wagnerian system. Look at *Tristan*. There’s not enough music for me in this. The harmonies are very subtle, there are good orchestral effects, it’s in very good taste; but that’s nothing, nothing at all (STRAUSS, 1968, p. 151-152).

313 Ainda devemos ressaltar as diferentes nacionalidade envolvidas, em um tempo onde o pensamento nacionalista se vigorava.

Para expandir as tramas deste texto e evidenciar as conexões dialógicas entre os compositores, vamos trazer Ligeti para esse diálogo. Ligeti tem relações interessantes com Strauss e Debussy, além de ser um compositor que nos deixou muitos textos com suas opiniões sobre outros compositores. É um compositor que se posiciona de forma dialógica em seus textos e em suas composições³¹⁴. Com respeito às relações métricas e estruturação rítmica, Ligeti coloca em linhas reveladoras um tipo de dialogismo que impulsiona a criação para diante. Isto é, sua interlocução aumenta, ele deixa de aderir às ideias de uns (o pensamento composicional de Bartók e da tradição húngara, por exemplo) e passa a “concordar” com outros (Boulez e Stockhausen):

Essas ideias, tais como as realizei mais tarde em *Atmosphères*, já eram claras para mim onze anos antes, mas não podia realizá-las. Ou seja, elas estavam presas na camisa de força da barra de compasso, da qual não podia ainda me soltar. (...) Meu desprendimento da métrica mensurada resultou, na realidade, da influência imediata e muito importante que Boulez e Stockhausen tiveram sobre mim, (...) e também do encontro pessoal com Stockhausen e meus primeiros anos em Colônia (LIGETI; HÄUSLER, 1974, p. 113-114).

A tradição (tradicionalismo) que envolvia o pensamento composicional de Ligeti, no que diz respeito à métrica, o aprisionava e dificultava a vazão das suas ideias. Foi somente no diálogo com outros compositores – com outros tipos de pensamento – que Ligeti pôde transpor esse obstáculo.

Ligeti coloca que, em sua adolescência, o compositor mais moderno que ele conhecia era Richard Strauss. “Aos dezesseis ele compôs uma peça orquestral inspirada em Strauss e Wagner”³¹⁵. Em outro momento compôs algo que ele chamou de mistura de Beethoven, Strauss e um pouco de atonalidade³¹⁶.

Ligeti faz uma retrospectiva do caminho da atonalidade, marcando seu início na parte final do *Pretissimo* da Sonata em Si bemol menor de Chopin. “Daí a Wagner há um só passo” (LIGETI, 2001, p. 6). Na concepção de Ligeti, Wagner utiliza em grandes proporções as dominantes secundárias que, apesar de estarem extremamente dentro do sistema tonal, fazem desaparecer uma estrutura tonal – “Wagner ainda seria tonal?” Ele pergunta. Os passos seguintes (as consequências disso) podem ser vistos em Reger, Richard Strauss, Scriabin e Schoenberg (idem).

Debussy também rompe com a tonalidade, mas de uma maneira oposta. Enquanto Wagner desvirtuava a tonalidade pelo acúmulo de cadências e encadeamentos, Debussy a minava pela escassez e ausência de direcionamentos com encadeamentos tonais. Para Ligeti (ibidem), o diálogo a que Debussy se propõe com a música do gamelão javanês e balinês (ou com a música de outras tradições asiáticas) lhe permitiu uma liberdade de criação (como as gravuras japonesas foram

314 Sobre dialogismo na obra de Ligeti, conferir dissertação de Furtado (2012): *Dialogismo no Percorso Composicional de György Ligeti*.

315 (BAIK, 2009, p. 10).

316 (TOOP, 1999, p. 17).

para Van Gogh). O exemplo mais radical disso seria *Jeux*: “o decurso da forma é ‘vegetativo’, ela ‘prolifera’ sem se desenvolver verdadeiramente”.

Ligeti revela que em sua juventude estava mais influenciado pela concepção formal beethoveniana de Bartók e “não tinha ouvidos para a forma de Debussy”:

Enquanto estudava composição, eu ainda pensava segundo as categorias clássicas de trabalho temático-motívico e desenvolvimento. Em Budapeste se interpretava Debussy com frequência (raras vezes Stravinsky), mas Debussy me parecia antiquado, e Bartók moderno, devido à acumulação de segundas menores (idem).

Algum tempo depois, aos vinte e sete, Ligeti transforma suas concepções musicais. Em 1950, era professor de harmonia e contraponto em Budapeste, quando começou a “rebelar-se” contra Bartók e o trabalho temático (tematismo):

Um modelo de música não-temática, “não-trabalhada”, era o Prelúdio de *Das Rheingold* de Wagner (até então não conhecia *Farben-Stück* de Schoenberg). O Prelúdio de *Das Rheingold* me levou, através de um rodeio por *Parsifal*, a compreender a modernidade das formas de Debussy (ibidem, p. 7).

Debussy e Wagner, opostos em um primeiro momento, trabalham juntos para uma nova concepção formal no percurso criativo de Ligeti. Wagner (também Strauss) levou Ligeti a compreender as formas de Debussy. Bakhtin diz que cada palavra (enunciado) tem seu significado aberto e espera novos contextos para estabelecer novas relações dialógicas. Boulez³¹⁷ também defende essa inter-relação histórica entre esses compositores. Ele coloca que Debussy foi preparado e condicionado por Wagner, seu vocabulário musical é impensável sem a evolução do cromatismo wagneriano, assim como sua estética só pode ser pensada como uma reação violenta contra Wagner. Em outro momento, Boulez identifica na postura de Debussy em relação a Wagner aquilo que para nós caracteriza um exemplo claro de dialogismo entre sujeitos:

Por um lado, Berg tinha um apego sentimental a Wagner, que quase podia ser chamado de místico, por mais irritado e até ultrajado que ele tenha sido pelo estreito conservadorismo de veneração wagneriana. Por outro lado, o ceticismo de Debussy e Stravinsky construiu uma atitude negativa em relação às tendências de Wagner. A razão no caso de Debussy foi clara o suficiente - ele sentiu um fascínio tanto pelo homem quanto por sua música com força suficiente para querer romper com ambos, e esquecê-los³¹⁸.

Desta maneira, Debussy seria o “verdadeiro herdeiro de Wagner e não os compositores que copiaram o *Anel*”³¹⁹. Boulez não esclarece quais seriam os compositores que “copiaram” o *Anel*. Certamente não se referia a Strauss. Talvez Strauss em um primeiro momento (primeiras

317 Em texto de 1961 “*L’esthétique et les fétiches*” (BOULEZ, 1986, p. 40).

318 Texto de Boulez para *Parsifal* (programa de concerto) em 1970: “*Chemin vers Parsifal*” (BOULEZ, 1986, p. 245): “On the one hand Berg had a sentimental attachment to Wagner that could almost be called mystical, however irritated and even outraged he may have been by the narrow conservatism of the wagnerian cult. On the other hand the scepticism of Debussy and Stravinsky made a negative attitude towards Wagner fashionable. The reason in Debussy’s case was clear enough – he has felt fascination of both the man and his music strongly enough to want to break with both, and forget them”.

319 (BOULEZ, 1986, p. 40).

obras) tenha mais processos similares a Wagner. Mas sua obra não é estática e as relações dialógicas evoluem em busca de novas ligações. Em 1916 ele teria escrito a Hofmannsthal: “Asseguro-lhe que definitivamente tirei a couraça musical de Wagner”³²⁰.

O posicionamento de Strauss, mesmo em relação a Wagner, não é retrógrado, mas de levar para diante, assim como é a postura de Debussy (de um modo diferente). Nessa mesma ótica, Manoury escreve que, apesar das diferenças estilísticas entre Debussy e Strauss, encontram-se procedimentos composicionais similares nos dois compositores:

Debussy-Strauss? Que curiosa conjunção! Este mesmo Debussy que não apreciava o estilo germânico de Strauss, e Richard Strauss surpreendeu-se que Pelléas "é só isso, não há mais música do que esses poucos acordes acompanhando recitativos melódicos, ...!" E, no entanto, além das divisões nacionais e estilísticas, a distância não nos impede de buscar mais, em um e em outro, uma estética vizinha, como a busca de uma imagem sonora comum. (MANOURY, 1998, p. 178)³²¹.

Isso acontece repetidas vezes na história, compositores com posicionamentos estéticos incompatíveis, ou personalidades opostas, se unem sob uma outra perspectiva dialógica, enunciados que em um primeiro momento parecem distantes se aproximam diante de um novo contexto *dialogizado*.

Dutilleux declara que o passado é cheio de incompatibilidades. Para isso, ele mesmo mostra alguma incompatibilidade sua em relação a Stockhausen (pessoa e obra).

Você³²² cita Stockhausen que é uma estrela, porque eu deveria sempre me posicionar em relação a músicos tão distantes de mim sobre o plano estético ou mesmo simplesmente pelo comportamento humano? Diz-se que os compositores, como outros artistas, pintores, autores, não estão sempre no melhor lugar para apreciar as obras dos outros. O passado se nutre de incompatibilidades: Brahms/Wagner, Moussorgsky/Tchaikovsky, Richard Strauss/Debussy, etc. Toda reaproximação à parte, se eu lhe digo que eu gostei de *Gruppen*, *Carré*, *Momento*, *Inori* e muito menos das obras mais recente, qual a importância? (DUTILLEUX, 1997, p. 167)³²³.

Embora Dutilleux defenda que seu posicionamento em relação a um compositor (ou pessoa) não tenha relevância, nós acreditamos que o estudo da música (musicologia, estética,

320 “Je vous assure que je me suis définitivement dépouillé de la cuirasse musicale de Wagner” (MANOURY, 1998, p. 175).

321 Debussy-Strauss? Quelle curieuse conjonction! Ce même Debussy qui ne devait pas goûter outre mesure le style empreint de germanisme de Strauss, et Richard Strauss s’étonnant que *Pelléas* “ne soit que cela”, n’y a-t-il pas plus musique que ces quelques accords accompagnant des récitatifs mélodiques, ...!” Et pourtant, au-delà des clivages nationaux et stylistiques, la distance ne nous interdit plus de chercher, chez l’un comme chez l’autre, une esthétique voisine, comme la quête d’une image sonore commune (MANOURY, 1998, p. 178).

322 Esta entrevista é concedida a Claude Glayman.

323 Vous citez Stockhausen qui une star, pourquoi devrais-je toujours me situer par rapport à des musiciens aussi éloignés de moi sur le plan esthétique ou même simplement par le comportement humain? Chacun sait que les compositeurs, comme d’autres artistes, peintres, auteurs, ne sont pas toujours les mieux placés pour apprécier les ouvrages des autres. Le passé est nourri de ces incompatibilités: Brahms/Wagner, Moussorgski/Tchaikovski, Richard Strauss/Debussy, etc. Tout rapprochement mis à part, si je vous dis que j’ai aimé *Gruppen*, *Carré*, *Momento*, *Inori* et beaucoup moins des oeuvres plus récentes, quelle importance? (DUTILLEUX, 1997, p. 167).

composição, análise) se beneficia em grandes proporções desses “diálogos”, faz aproximarmos do processo criativo individual ao colocar o compositor em relação a outrem.

Berio³²⁴ fala em “dialética da complementariedade”. Segundo ele, na cena norteamericana, por exemplo, há oposição e complementariedade entre Gershwin e Weill. Weill era um europeu que passeava com naturalidade na América. “Gershwin era o oposto. Era um americano de enorme inteligência e sensibilidade que desejava andar pela Europa”³²⁵. Outros casos levantados por Berio é complementariedade entre Stravinsky e Schoenberg³²⁶, ou, entre a música “erudita” e a “popular” (folclórica) conciliadas na música de Bartók:

No início do nosso século, simplificando muito as coisas, as polaridades essenciais eram Stravinsky e Schoenberg. Hoje é impensável um sem o outro. Como este século é impensável sem a presença de personalidades e sensibilidades como, por exemplo, Béla Bartók, que combinou certos aspectos da música popular de tradição oral com a cultura clássica. O dilema de Bartók era Beethoven e o folclore húngaro (BERIO, 2017, p. 450)³²⁷.

Bakhtin enaltece a presença alheia como formadora do “eu” e não a responsável pelo apagamento da voz individual. No percurso que forma a personalidade e o estilo dos compositores podemos observar claramente esse convívio. Bakhtin completa:

A eficácia do acontecimento não está na fusão de todos em um todo, mas na tensão da minha distância e da minha imiscibilidade, no uso do privilégio do meu lugar único fora dos outros indivíduos (BAKHTIN, 2011, p. 80).

É através desse lugar privilegiado do “eu” que passamos ao próximo capítulo. Seleccionamos algumas peças de autoria própria para exemplificar, do ponto de vista do compositor, algumas dimensões dialógicas na criação musical.

324 Em entrevista a François Burkhardt, no ano 2000 (BERIO, 2017, p. 385).

325 (BERIO, 2017, p. 385).

326 Berio (2006, p. 73) também levanta oposição e complementariedade entre Wagner e Verdi, e, Webern e Debussy. Stravinsky (1996) age em defesa da supremacia de Verdi em relação a Wagner, opinião que não é difícil encontrar quem discorde. Em nossa opinião, os dois compositores contribuem conjuntamente para o pensamento musical posterior, os reflexos disso podem ser vistos no próprio Berio (por exemplo em *La Vera Storia*).

327 All’inizio del nostro secolo, semplificando molto le cose, le polarità essenziali erano Stravinsky e Schoenberg. Oggi non è pensabile uno senza l’altro. Come questo secolo non è pensabile senza la presenza di personalità e sensibilità come quelle, ad esempio, di Béla Bartók che ha coniugato certi aspetti della musica popolare di tradizione orale con la cultura classica. Il dilemma di Bartók era Beethoven e il folclore ungherese (BERIO, 2017, p. 450).

4. DIMENSÃO DIALÓGICA NA CRIAÇÃO MUSICAL

Conscientes da posição única que ocupamos como compositores, vamos detalhar uma parte do processo criativo de algumas obras compostas no período do doutorado. Consideramos que “(...) se nós somos, se todo indivíduo é, a reapropriação singular do universo social e histórico que o rodeia, podemos conhecer o social a partir da especificidade irreduzível de uma práxis individual”³²⁸.

O intuito é estabelecer relações dialógicas entre obras de nossa³²⁹ autoria e obras alheias, e entre “mim” e outros compositores. Desta forma, a introspecção pode garantir um acesso privilegiado ao percurso de criação musical dessas obras. Dessa posição única, observamos como o pensamento criativo está envolto na rede de relações com outrem. O principal objetivo é evidenciar o dialogismo como uma maneira de se pensar a criação musical. Não nos debruçaremos em análises exaustivas, tão somente a obra enfocada será considerada em sua unicidade, e será utilizada como discussão e para levantamento de pontos de particularidades dialógicas. Por essa razão, para cada uma das peças apresentaremos enfoques particulares.

Contudo, um ponto comum a ser discutido é a relação dos títulos com o conteúdo musical. Os títulos evocam um contexto dialógico e compõem o enunciado musical. Hanslick (1989, pp. 148-151) coloca que o material musical não é afetado pelo título. Em termos de unidades do sistema, concordamos que as frases musicais não perdem sua sintaxe, mas, em termos de unidades de comunicação, isto é, como enunciados, os títulos agregam contextos dialógicos que atuam substancialmente sobre o significado.

Varèse disse que: “O título da composição, *Arcana*, e a epígrafe de Paracelso, não têm nada a ver com a composição concreta do trabalho. Meus títulos nunca são descritivos. No máximo, são para mim associações de fantasia”³³⁰. Mesmo que o compositor tente se esquivar de alguma interferência mútua entre título e música, o resultado final, o enunciado musical completo, será fruto dessa relação. Como explica Ribeiro (2016, p. 68):

Curiosamente, Varèse explica que o objetivo dessa epígrafe é funcionar como uma espécie de dedicatória, uma homenagem que o poema sinfônico do compositor faz ao alquimista, mas nem inspira a obra quanto faz qualquer comentário. Porém, embora seja legítima essa posição, não posso deixar de reconhecer uma pequena dose de ingenuidade do compositor nessa mesma posição pois, ao juntar uma epígrafe – que por sua natureza verbal a transforma em um enunciado – a uma obra musical cujo título (“*Arcana*”) carrega em si

328 (Ferrarotti, 1988).

329 Optamos por continuar falando na terceira pessoa, mesmo tratando-se de uma produção individual. Primeiramente por coerência com o restante do texto, mas também, diante do universo dialógico que apresentamos, uma voz jamais fala sozinha, o enunciado é construído em parceria coma alteridade.

330 Il titolo della composizione, *Arcana*, e l’epigrafe di Paracelso non hanno nulla a che fare con la concreta composizione del lavoro. I miei titoli non sono mai descrittivi. Tutt’al più, comportano per me delle associazioni di fantasia (VARÈSE, 1985, p. 59).

uma rede de significados e sentidos, poderá ocorrer um direcionamento do ouvinte para recuperar na matéria sonora da obra a intencionalidade (ou não intencionalidade) do autor. Concluo que a *quasi* negação de Varèse faz surtir o efeito oposto, pois gera uma busca ou expectativa de resposta.

As colocações de Ribeiro podem ser multiplicadas para muitos outros casos. Por exemplo, sobre Dutilleux:

Eu não desgosto das nomeações clássicas: sonata, sinfonia... é bom, às vezes, guiar o ouvinte para o mundo que você está tentando criar. Talvez eu, também, tenha sido inconscientemente influenciado pelo título do romance de Dostoiévski que eu estava lendo naquela época - o título apenas, porque não há relação entre esse romance e minha sinfonia. Além disso, se alguém evoca a ideia do duplo (*double*), as referências não faltam. Veja Musset: “uma criança pobre vestida de preto que se assemelhava a mim como um irmão”, ou Schubert e Heine em *Le Sosie*. De qualquer forma, meu título está relacionado não apenas à fórmula orquestral, mas ao espírito do trabalho (DUTILLEUX, 1997, p.99)³³¹.

A respeito das nomeações clássicas, podemos assumir que elas abrem um campo de diálogos, entre a expectativa formal sugerida pela tradição e a obra percebem-se réplicas, tréplicas, negação, conformação: as *Sonatas*, de Boulez, a *Sinfonia*, de Berio, a *Passacaglia*, da *Sinfonia nº 3*, de Penderecki, são alguns exemplos no século XX que dialogam através de suas nomeações.

Mesmo com seus aspectos verbais, o título é parte do enunciado musical. A escolha do título demanda do compositor um processo de tomada de decisão da mesma amplitude daquelas feitas sobre o material musical. Voltando a Dutilleux, observamos a busca do compositor para encontrar um título ideal. Falando sobre o processo composicional de *Métaboles*, ele coloca: “Eu procurei por muito tempo um título verdadeiramente apropriado à forma adotada. Como na natureza – o mundo dos insetos, por exemplo – um dado elemento sofre uma sucessão de transformações”³³².

Assim, partimos para comentários de algumas obras: *Les Tombeaux Vides* (2015), para orquestra; *Quando o Sol se Detém para Ouvir as Canções de Guerra* (2017), para orquestra; *Cântico das Crianças Corrompidas* (2019), acusmática; *Sermões em Palimpsestos* (2019), para flauta e sons eletrônicos; e, *Cada Ano Sem Debussy: Dez versos sobre seu nome* (2019), para orquestra.

331 Je n'aime guère les appellations classiques : sonate, symphonie... il est bon, parfois, d'orienter l'auditeur vers le monde que vous cherchez à créer. Peut-être aussi ai-je été inconsciemment influencé par le titre du roman de Dostoïevski que je lisais à ce moment-là – le titre seulement, car il n'y a aucune relation entre ce roman et ma symphonie. D'ailleurs, si l'on évoque l'idée de double, les références ne manquent pas. Voyez Musset : « un pauvre enfant vêtu de noir qui me ressemblait comme un frère », ou bien Schubert et Heine dans *Le Sosie*. En tout cas, mon titre est en relation non seulement avec la formule orchestrale, mais avec l'esprit de l'œuvre (DUTILLEUX, 1997, p. 99)

332 J'ai cherché longtemps un titre vraiment approprié à la forme adoptée. Comme dans la nature – le monde des insectes, par exemple – un élément donné subit une succession de transformations... (DUTILLEUX, 1997, p. 111).

4.1. LES TOMBEAUX VIDES

O primeiro ponto que ressaltamos em *Les Tombeaux* é a dimensão dialógica como passaporte que nos permite adentrar os diversos mundos e emigrar dos mesmos. Nessa mesma direção, Berio declara:

Como me acontece frequentemente, quando tenho encontros importantes, reagi a Dallapiccola com quatro trabalhos: *Due Pezzi* para violino e piano, *Variazzioni* para piano (baseadas sobre a célula melódica de três notas – *Fratello* – do *Prigioniero*), *Chamber music* (J. Joyce) e *Variazzoni* para orquestra de câmara. Com esses trabalhos entrei no mundo “melódico” de Dallapiccola mas eles me permitiram sair (BERIO, 1988, p. 45).

Essa reação advém da possibilidade de resposta que um enunciado carrega. Os encontros que julgamos importantes adentram o ser, e “ser é comunicar-se”, ou seja, proporcionam que novos enunciados sejam produzidos. Berio destaca a relevância de Dallapiccola para si e para “toda a música italiana”. Segundo ele: “Dallapiccola era um ponto de referência não só musical mas também espiritual, moral e cultural no sentido mais amplo do termo”.

Muito da harmonia de *Les Tombeaux Vides* está relacionada aos conjuntos do opus 11, nº 2, de Schoenberg. Esta peça apresenta uma recorrência dos conjuntos de forma prima (0146) e (0157), incluindo seus subconjuntos e superconjuntos. O encadeamento entre esses dois conjuntos na peça de Schoenberg chama a atenção, a exemplo da prática do tonalismo, por intercambiarem funções mantendo notas comuns, o que cria uma sonoridade harmônica peculiar para esse trecho.

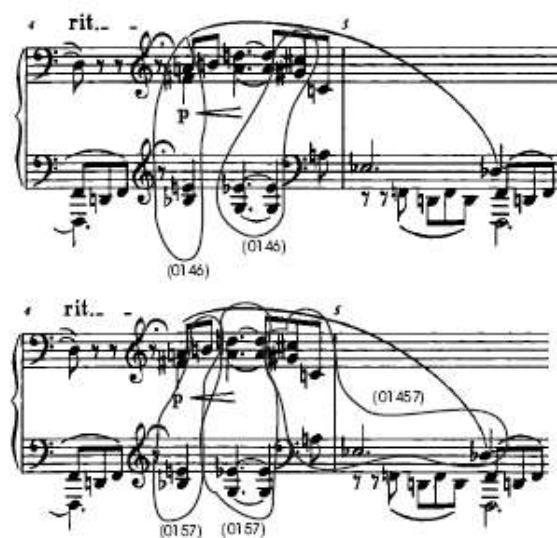


Figura 15: Encadeamento dos conjuntos do Op.11, número 2.

O conjunto (0146) possui a particularidade de um vetor intervalar que engloba todas as classes de intervalos [1 1 1 1 1 1], vetor esse compartilhado (relação Z) com o conjunto (0137). Este último conjunto também é explorado em *Les Tombeaux Vides*. A exploração desses conjuntos se dá com relativa liberdade, mas eles ainda são as bases da construção harmônica. Em peças anteriores eles foram utilizados de modo mais sistemático³³³. Do ponto de vista da trajetória composicional pessoal, *Les Tombeaux* permitiu “sair” da “cor harmônica” desses conjuntos em peças posteriores. Esta obra “exorciza”³³⁴ a predominância desses conjuntos no pensamento harmônico.

Figura 16: Trecho de *Les Tombeaux Vides* (compassos [52-62]). Uso dos mesmos conjuntos do op.11, nº 2, de Schoenberg.

Este exemplo mostra como, além da disposição simultâneas das alturas, os conjuntos podem apresentar-se de maneira melódica. No opus 11, número 2, esses conjuntos também podem ser observados linearmente:

Figura 17: Início do op. 11, nº 2, de Schoenberg. Uso dos conjuntos melodicamente.

333 p. ex. *Poesias Nórdicas* (2009), *Requiem aos Imortais* (2009), *No Tempo em que os Reis Saem à Guerra* (2011), *Dimensões Entrelaçadas* (2013).

334 Para falar como Berio.

Acordes dispostos de forma linear foram recorrentes, principalmente durante o Classicismo e Romantismo, integrando temas conhecidos como o da *Apassionata*, de Beethoven. Diether de la Motte (2007, p. 279) identifica esse procedimento em Messiaen (em *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*) e o localiza como técnica essencial do dodecafonismo.

Outra via pela qual podemos percorrer em busca de relações dialógicas provém do título. *Les Tombeaux Vides* dialoga com [o] *Le Tombeau* francês, gênero de obras compostas em homenagem a um falecido ilustre (como *Le Tombeau de Couperin*, de Ravel, *Pour le Tombeau de Paul Dukas*, de De Falla, ou *Pièce pour le Tombeau de Paul Dukas*, de Messiaen).

No caso de *Les Tombeaux Vides*, os túmulos se encontram vazios³³⁵, ou seja, os homenageados se encontram (de alguma forma) vivos. Existem dois sentidos evocados nessa consideração: o primeiro diz respeito à narrativa do Evangelho segundo São Mateus, relatando que após a morte de Cristo alguns santos ressuscitaram:

E Jesus, clamando outra vez com grande voz, rendeu o espírito. E eis que o véu do templo se rasgou em dois, de alto a baixo; e tremeu a terra, e fenderam-se as pedras; E abriram-se os sepulcros, e muitos corpos de santos que dormiam foram ressuscitados; E, saindo dos sepulcros, depois de sua ressurreição, entraram na cidade santa, e apareceram a muitos³³⁶.

Esta cena espantosa e bela acompanhou o processo criativo. Espantosamente bela é essa passagem na *Paixão Segundo Mateus*, de Bach.



Figura 18: Trecho da *Paixão Segundo Mateus*, de Bach, referente à narrativa de Mateus 27:50-53.

Nessa obra, os mortos ressuscitam através de *tremulos* nos graves, um movimento melódico cromático ascendente, de uma oitava, e uma linha melódica não muito usual na época (observando o segundo compasso do segundo sistema do exemplo acima) – Lá bemol, Fá, Lá bemol, Dó, Fá, Lá natural.

335 Além da tradução de *Les Tombeaux Vides* ser “os túmulos vazios”, a pronúncia francesa de *vides* se aproxima da palavra “vida” em português.

336 (Mateus 27:50-53).

Em *Les Tombeaux Vides* existe um diálogo com essas características. O *tremulo* nas cordas graves é recorrente ao longo de toda peça.

Figura 19: Exemplo de tremulo nas cordas graves (compasso 151 de *Les Tombeaux Vides*).

Em diálogo com a de Bach, em um contexto onde mortos são ressuscitados, arpejos em *tremulo* nas cordas, cujo encadeamento dos acordes percorre o total cromático, procura uma nova reflexão sobre a mesma cena.

Figura 20: Arpejos sobre as cordas em *Les Tombeaux Vides*.

O outro ponto aludido pelo título desta peça é justamente a noção de dialogismo (campo desta pesquisa que estava em fase inicial naquele momento), principalmente a concepção de que nenhum enunciado está absolutamente morto. Alguns compositores mortos são, de certa forma, reavivados, pois estão presentes no pensamento composicional de *Les Tombeaux Vides*: Dutilleux, Varèse, Ravel são alguns deles.

Além destes, a peça ainda dialoga com outro compositor: Oiliam Lanna, este incontestavelmente vivo. Muitos momentos em *Les Tombeaux Vides* buscam evocar, nas cordas, uma atmosfera que se relacione ao passado, assim como acontece em *Rituais do Tempo: memória... cortejo...*³³⁷, de Lanna:

Figura 21: trecho de cordas em *Rituais do Tempo*, de Lanna.

O encadeamento em textura coral e com manutenção de notas comuns entre os acordes, como chamamos atenção na peça de Schoenberg, acontece em *Rituais* e em *Les Tombeaux* (por exemplo, no compasso [58], observável na figura 15). Esses trechos também se relacionam pela parte aguda (que normalmente se destaca), ambos são descendentes e formados uma segunda seguida de uma terça (terça menor em *Rituais* e terça maior em *Les Tombeaux*³³⁸). *Rituais do Tempo* lida com um cortejo, isto é, uma homenagem póstuma (a peça é dedicada ao compositor belga *Arthur Bosmans*). Em *Dimensões Entrelaçadas: Cortejo a Walter Smetak* (2013)³³⁹, obra anterior ao

337 Segundo confissões do próprio compositor (orientador desta tese).

338 No compasso [88], por exemplo, essa atmosfera é novamente evoca, ali os intervalos são segunda maior e trítono.

339 (cf. VASCONCELOS, 2014).

período do doutorado já existe um diálogo com *Rituais* – através do ataque (*quasi sino*³⁴⁰) no piano, por exemplo. Existem vestígios desse piano em *Les Tombeaux*, por exemplo, nos compassos [46] e [53-54].

Figura 22: Trecho de *Rituais do Tempo*, de Lanna. Piano *quasi sino*.

4.2. “QUANDO O SOL SE DETÉM PARA OUVIR AS CANÇÕES DE GUERRA”

Durante seu processo de criação desta peça, houve a intenção de conduzir, de forma dialógica, o discurso musical. Neste caso, as impressões musicais de outras obras adentram o processo composicional sem, contudo, caírem, necessariamente, no discurso alheio nitidamente demarcado (citações). As ideias musicais de outrem deveriam integrar-se de modo natural aos novos materiais, como se elas fossem transmitidas através do discurso indireto ou do discurso indireto livre³⁴¹.

Quando o Sol se Detém se caracteriza como uma peça enérgica e movida (predominantemente). A “energia” e “vigor” são reflexos de *Arcana*, de Varèse. Coincidentemente, o que Varèse fala sobre sua peça foi também a meta para *Quando o Sol*: “Nunca escrevi uma música tão sólida, tão alegre – tão plena de força, de vida, de sol”³⁴². Ela deveria ser plena de “força” e “vida”, sobre a qual “o sol” brilhasse o tempo todo.

O título faz alusão à narrativa bíblica a respeito de uma das batalhas do profeta Josué (liderando o povo hebreu). Nesse episódio, Josué vem em auxílio a uma nação aliada que estava sob ataque. Ele pede a Deus para “deter o sol”, assim a investida poderia continuar até a vitória completa, uma vez que seu exército já prevalecia.

Então Josué falou ao Senhor, no dia em que o Senhor deu os amorreus nas mãos dos filhos de Israel, e disse na presença dos israelitas: Sol, detém-te em Gibeom, e tu, lua, no vale de Ajalom. E o sol se deteve, e a lua parou, até que o povo se vingou de seus inimigos. Isto

340 Cf. compasso [51] de *Rituais do tempo*.

341 Lembremos da fala de Ligeti sobre “falsas citações”: “você pensa que é Haydn, e é Ligeti”.

342 Non ho mai scritto una musica tanto solida, tanto gioiosa – tanto piena de forza, di vita, de sole” (VARÈSE, 1985, p. 58).

não está escrito no livro de Jasher? O sol, pois, se deteve no meio do céu, e não se apressou a pôr-se, quase um dia inteiro (BÍBLIA SAGRADA, Josué 10:12-13).

Além de encontrar nesse texto um episódio inteiramente iluminado pelo sol, os astros imóveis e a maneira como a história está descrita desafia a percepção natural do tempo. Naquele dia, houve a sensação do tempo passar sem que se passasse da maneira como o medimos (em minutos, horas, dias... que são procedentes da rotação da Terra)... uma sobreposição de tempos.

Esse clima de guerra (inimigos, alianças, vitórias, derrotas...) está em diálogo nesta peça, e contribui para a construção dos caracteres evocados. Os recursos composicionais estão aliados às ideias de outros compositores e dão suporte à criação. Seleccionamos alguns deles para discorrer a respeito.

Destacamos um diálogo com o início de *Arcana*: uma melodia “contundente” com um ritmo bem definido sobre uma configuração aparentemente simples de semínimas e colcheias, que resulta em ataques quase percussivos, onde Varèse faz uma orquestração densa, com dobramento de oitavas e quintas. Além disso, poucas notas são utilizadas em cada estrato, isto é, um conjunto linear de três notas sobreposto a outro homorrítmicamente. Esse tema que aparece e reaparece em *Arcana* deu origem ao tema que percorre por *Quando o Sol se Detém*:



Figura 23: Redução do início de *Arcana*.



Figura 24: “Tema” de *Quando o Sol se Detém* (compassos [12] ao [15]).

Nos primeiros compassos de *Quando o Sol se Detém*, já existe uma elaboração desse “tema”:



Figura 25: Elaboração do tema inicial de *Arcana* em *Quando o Sol se Detém*. Compassos 1 e 2.

Em oposição ao ataque contundente do começo, é introduzido, nos clarinetes e fagotes, um trecho mais ameno. As notas do Clarinete 1 são as mesmas encontradas no agudo dos sopros no

início de *Métaboles*, de Dutilleux. O ritmo original dessas notas é transformado arbitrariamente, como se fosse tocado *ad libitum*. Da mesma forma, a harmonia foi transformada.



Figura 26: Melodia do início da *Métaboles* (Dutilleux).

Deste trecho (apresentado na figura acima), foram selecionadas as notas do terceiro compasso, ao Ré do quinto compasso. A textura coral na harmonização é mantida. Contudo, acontecem intervenções simultâneas nas outras partes da orquestra, diferentemente do tratamento original de Dutilleux.

Figura 27: Melodia de Dutilleux retrabalhada e re-hamonizada em *Quando o Sol se Detém*.

Esse “coral” em *Métaboles* é constantemente pontuado por um ataque duplo em fusas. Nos violinos, esse ataque consiste na primeira nota tocada com arco e a segunda por “*pizzicato* de mão esquerda”. Essa técnica aparece nos compassos [5] a [9] de *Quando o Sol se Detém*. Porém, nesta peça, os ataques não estão sincronizados com o “coral” e sim dispersos, provocando diferentes consequências, nesse novo contexto.

A articulação estabelecida entre *Arcana* e *Métaboles* no início é retomada a partir do compasso [12]: primeiro, o tema relacionado com a peça de Varèse, é seguido pelas cordas que se relacionam com a peça de Dutilleux. Nesse momento (compassos [15-20]), o trecho apropriado corresponde às cordas de *Métaboles*. Novamente, o ritmo é reescrito “*ad libitum*”, porém, desta vez, se mantém a harmonia mais próxima da original de Dutilleux. Nos dois casos, a orquestração é entregue às cordas, mas em *Quando o Sol se Detém* elas estão em *tremulo*.

Figura 28: Excerto: coral de cordas em *Métaboles*.

Figura 29: Trecho das cordas de *Quando o Sol se Detém*. Compassos [10-19].

Sobre essa base de cordas, flautas (1 e 2) e clarinetes (1 e 2) fazem uma descida escalar em *frullato*, com a qual eu busquei semelhanças com alguns momentos da *Sagração*, de Stravinsky (ver compasso [15] de *Quando o Sol se Detém*). Essa “descida” permeia tanto a *Sagração* como *Quando o Sol se Detém* (ver também compassos [24], [32-34], [95], [160], [193-194], por exemplo).

Figura 30: “Descida” escalar cromática na *Sagração*, de Stravinsky.

A partir do compasso [22] há outro procedimento baseado em *Arcana*. Na orquestração, principalmente dos sopros, Varèse simula o pedal de sustentação do piano, isto é, as alturas se mantêm, à medida que aparecem. Mais complexo que o efeito no piano, o timbre da orquestra pode se modificar à medida que o movimento melódico avança. Esse procedimento acontece repetidamente em *Quando o Sol se Detém*, principalmente na escrita dos grupos de sopros, o que podemos ver, por exemplo, nos compassos [27-30], [51-53], [65-66], [136-137] (nos quatro violoncelos *solis*), [139] ao [140]...

Figura 31: Redução da melodia orquestrada com ressonâncias a cada nota. Compasso [22] de *Quando o Sol se Detém*.

Arcana

Edgard Varèse

J = 132

The musical score for the beginning of 'Arcana' by Edgard Varèse is shown. It features a large orchestra with the following parts: Piccolos (1, 2, 3), Flutes (1, 2), Oboes (1, 2, 3), English Horn (1, 2, 3), Heckelphone (1, 2, 3), Clarinets in Bb (1, 2), Clarinets in Eb (1, 2), Bassoon (1, 2, 3), Contrabassoon (1, 2), Horns in F (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8), and Trumpets in C (1, 2, 3, 4, 5). The tempo is marked *J = 132*. The score shows the first few measures of the piece, with various dynamics and articulations.

Figura 32: Início de *Arcana*. Orquestração com sustentação das alturas à medida em que aparecem (compasso [3]).

Em um seminário de composição, por ocasião do “Festival Tinta Fresca (2017)³⁴³”, surgiram questionamentos sobre o porquê do emprego de “tantos” *divisis* nas cordas, principalmente nos violoncelos. Esse procedimento orquestral ocorre a partir do diálogo que Dutilleux explora para essa família. Desse compositor também advêm algumas possibilidades harmônicas/sonoras no naipe dos violoncelos, sobretudo, estampadas em seu *Timbres, Espace, Mouvement*, peça em que são suprimidos os violinos e as violas da formação tradicional de orquestra.

³⁴³ Concurso nacional de composição realizado pela Orquestra filarmônica de Minas Gerais. *Quando o Sol se Detém* foi selecionada como finalista. 2017 foi a oitava edição do “Tinta Fresca”. Esse seminário consiste em discussões musicais/composicionais entre os finalistas do concurso e a banca examinadora. A banca dessa edição contava com os compositores Ronaldo Miranda, João Guilherme Ripper e Cláudio de Freitas.

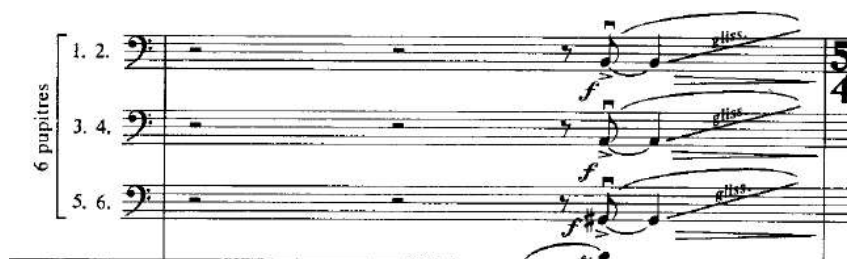


Figura 33: Exemplo de *divisi* dos violoncelos em *Timbres, Espace, Mouvement*.

Dutilleux procura dialogar também. Como músico francês, formado na mais alta admiração por Debussy, ele mostra que sua música considera – responde, através da admiração – o enunciado do compatriota.

O mais belo exemplo de violoncelos tratados como massa homogênea na orquestra sinfônica pode ser encontrado em *La Mer* quando eles intervêm repentinamente no primeiro episódio. Neste lugar particular da partitura, Debussy, curiosamente, especificou “dezesseis violoncelos”, embora as orquestras disponham de no máximo doze! Durante uma recente turnê de uma orquestra francesa no exterior, que tinha em seu programa “*Timbres, Espace, Mouvement*”, perguntaram-me se eu não poderia me contentar com dez violoncelos em vez de doze, embora eles às vezes sejam escritos em doze partes reais! ... (DUTILLEUX, 1997, 215)³⁴⁴

Por ocasião do título, interessava-nos, também, uma sobreposição de tempos, isto é, de andamentos e agógicas. O trecho em torno da letra de ensaio “K” é um bom exemplo disso. No compasso [161] observa-se um estrato de flauta 3, oboé 1 e trompete 1 (com surdina Harmon) em um desacelerando, enquanto um segundo estrato – violoncelos, clarone e contrafagote – está em um acelerando. Antes que esses estratos se concluam, um terceiro estrato se inicia. Este, a partir compassos [163] (letra “K”), é feito por violinos 1, violinos 2 (*divisi*) e violas (*divisi*). São empregadas estritamente colcheias. Isso não deixa de fazer referência à passagem da *Sagração – Dança das Adolescentes* –, onde, através de acentos sobre determinadas notas, Stravinsky cria um novo ritmo sobre a base fixa de colcheias regulares (Figura 33). Em *Quando o Sol se Detém*, esse ritmo resultante surge das mudanças de alturas (Figura 35). Essa passagem pode estabelecer conexões dialógicas também com um trecho de *Métaboles* (Figura 34).

³⁴⁴ Le plus bel exemple de violoncelles traités em masse homogène dans l'orchestre symphonique, on le trouve dans *La Mer* lorsqu'ils interviennent soudainement dans le premier épisode. A cet endroit précis de la partiton, Debussy a curieusement précisé « seize violoncelles » bien qu'on n'en dispose que de douze au maximum dans les orchestres ! Lors d'une récente tournée à l'étranger d'un orchestre français ayant à son programme *Timbres, Espace, Mouvement* l'on m'a demandé si je ne pourrais pas me contenter de dix violoncelles au lieu de douze, bien qu'ils soient parfois écrits em douze parties réelles!... (DUTILLEUX, 1997, p. 215).

16 **ВЕСЕННІЯ ГАДАНІЯ.** **LES AUGURES PRINTANIERES.**
ПЛЯСКИ ЩЕГОЛИХЪ. **DANSES DES ADOLESCENTES.**

Tempo giusto. $\text{♩} = 56$

Figura 34: Passagem da *Sagração* de Stravinsky. Alternância de métricas sobre uma figura rítmica regular.

Figura 35: : Passagem de *Métaboles*: Alternância de métricas, através da alturas, sobre uma figura rítmica regular.

Figura 36: Passagem de *Quando o Sol se Detém*. Alternância de métricas, através da alturas, sobre uma figura rítmica regular

Esse trecho também não estaria muito longe de uma passagem de *Arcana*, embora isso não tenha sido intencional. Mas, uma vez que *Arcana* faz parte do diálogo com *Quando o Sol se Detém*, as relações entre as duas peças se estreitam.



Figura 37: Trecho de *Arcana*. Alternância de métricas, através da alturas, sobre uma figura rítmica regular.

Na letra de ensaio “D”, há uma citação (discurso objetivado) de *Sobrevivente de Varsóvia*, de Schoenberg.



Figura 38: Início de *O Sobrevivente de Varsóvia*, de Schoenberg.

O trompete assume um caráter militar desde o início de *Quando o Sol se Detém*. No compasso [8], os três trompetes já anunciam essa atmosfera. Nesse trecho, eles sobressaem não só pela intensidade sonora, mas por sua configuração rítmica particular, criando ali seu próprio tempo e agógica.

As cordas, em alguns momentos, estampam uma relação dialógica com a música do passado, sobretudo quando se aproximam do *estilo imitativo*. Nesse momento, não há uma referência específica a um compositor, mas a uma estratégia composicional recorrente na música antiga, ou mesmo em obras recentes. Podemos ver alguns exemplos como nos compassos [40] e [41], [114-117].

Como último comentário sobre essa peça, observamos como o final de *Métaboles* serviu para conduzir à cadência final de *Quando o Sol se Detém*. Os fragmentos de escalas ascendentes e descendentes, as quais, por vezes, se detêm em *trinados*, e, principalmente, a conclusão sobre a nota Mi (observando os violinos e viola que fazem Fá – Mi em *pizzicato* - *arco*, intervalo de nona que Dutilleux também utiliza).

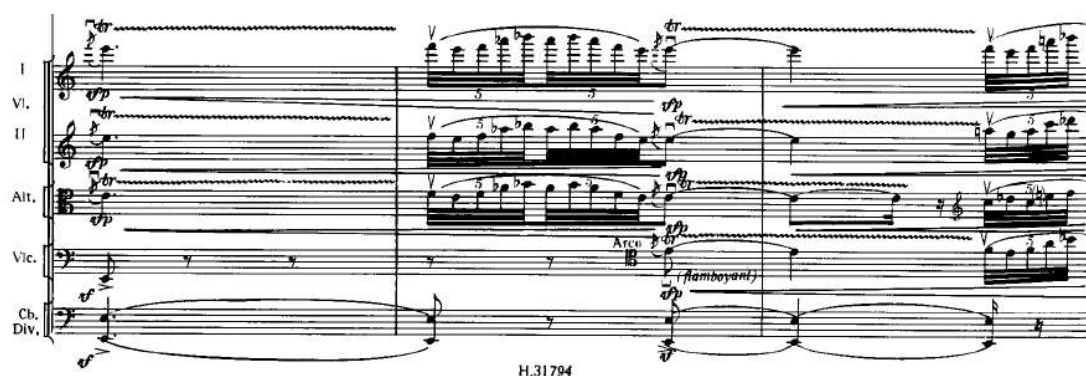


Figura 39: Extrato das cordas em *Métaboles*. Movimentos ascendentes e descendentes seguidos de trinado.



Figura 40: Extrato das cordas em *Métaboles*. Cadência final.

4.3. CÂNTICO DAS CRIANÇAS CORROMPIDAS

Cântico das crianças corrompidas é uma obra acusmática que busca trabalhar com a ideia (proposta por Berio) da música como comentário e análise de outras músicas, estendendo suas conexões em várias direções e visando um percurso polifônico, no sentido discursivo-musical.

O primeiro contato dialógico já se dá através do título. Ele remete imediatamente ao *Cântico dos Adolescentes* (*Gesang der Jünglinge*), de Stockhausen. De fato, a peça de Stockhausen é utilizada como fio condutor, semelhantemente ao uso que Berio faz do *Scherzo* de Mahler em sua *Sinfonia*. Berio realiza uma homenagem a Mahler. Para o compositor italiano, no *Scherzo* Mahleriano está colada toda a História da Música até aquele momento. A peça de Stockhausen também remete à concentração de manifestações musicais importantes na História, não somente como peça representativa da união entre as escolas francesa e alemã de *tape music* (música

concreta e música eletrônica, respectivamente), mas como emblema da nova consciência musical que se firmava a partir de 1945.

O texto verbal utilizado por Stockhausen é baseado nos versículos (considerados apócrifos) do capítulo 3 do livro de Daniel que narram a oração em forma de cântico dos jovens que seriam executados em uma fornalha por serem fiéis a seus princípios. Eles se recusaram a adorar uma estátua como a Deus, dando um exemplo de integridade. O rei do império babilônico, Nabucodonosor, oferece uma segunda chance aos jovens:

Agora, pois, se estais prontos, quando ouvirdes o som da buzina, da flauta, da harpa, da sambuca, do saltério, da gaita de foles, e de toda a espécie de música, para vos prostrardes e adorardes a estátua que fiz, bom é; mas, se não a adorardes, sereis lançados, na mesma hora, dentro da fornalha de fogo ardente. E quem é o Deus que vos poderá livrar das minhas mãos?

Responderam Sadraque, Mesaque e Abednego, e disseram ao rei Nabucodonosor: Não necessitamos de te responder sobre este negócio. Eis que o nosso Deus, a quem nós servimos, é que nos pode livrar; ele nos livrará da fornalha de fogo ardente, e da tua mão, ó rei E, se não, fica sabendo ó rei, que não serviremos a teus deuses nem adoraremos a estátua de ouro que levantaste (Daniel 3:15-18).

Evidentemente, os jovens foram lançados na fornalha, contudo não sofreram danos. De dentro da fornalha eles cantam (o texto do *Gesang der Jünglinge*) e são retirados ilesos.

Já a ideia inicial de compor o *Cântico das Crianças Corrompidas* veio da leitura de *Os Irmãos Karamázov*, onde é apresentado um outro tipo de jovens que, desde idades mais tenras, são explorados e forçados pelos caminhos do despudor e da desonestidade:

Vi em fábricas até crianças de dez anos: fracas, estioladas, encurvadas e já depravadas. Ambiente abafado, máquinas batendo, todo o dia trabalhando, palavras obscenas e vinho, vinho; é disso que precisa a alma de uma criança ainda tão pequena?³⁴⁵

A temática da criança é recorrente em *Os Irmãos Karamázov*, e é sobre ela que se funda também o *Cântico das Crianças Corrompidas*. O discurso desta peça é tecido polifonicamente, não se posiciona em favor ou desfavor de alguma ideologia, expõe as “personagens” e as deixa falarem por si. No mesmo sentido dos romances polifônicos, o *Cântico das Crianças Corrompidas* tem um final suspenso (*inconclusibilidade*). Contrapondo ao *Cântico dos Adolescentes* sempre presente, estão alguns enunciados verbo-musicais: as crianças de *Shadows of Time* (Dutilleux) perguntam “por que nós?”, crianças da última cena de *Wozzeck* (Berg) brincam, gargalhadas desaforadas e irônicas, crianças pronunciam frases chulas... recorrentemente se misturam cômico e sério, drama e bufonaria.

Esta peça pode ser considerada uma colagem, tão próxima ao sentido que Berio qualifica uma brincadeira infantil: “um exercício de relativização e de ‘descontextualização’ das

345 (DOSTOIÉVSKI, 2012, pp. 427-428).

imagens, ou seja um exercício elementar de cinismo sadio que, afinal de contas, sempre faz bem”. O exercício de recortes é bastante convidativo na música eletroacústica, uma vez que uma das atividades do compositor desse gênero musical reside justamente na ação de cortes, recortes e colagem dos materiais sonoros que ele seleciona. Cântico das Crianças Corrompidas é construída quase inteiramente de recortes de outras obras do repertório³⁴⁶, também algo próximo da *Musique pour le Soupe du Roi Ubu*, de Zimmermann, ou do *Votre Faust*, de Pousseur. Esses recortes variam entre peças acústicas e eletroacústicas:

346 Peças importantes para mim e minha formação dentro da música eletroacústica.

CÂNTICO DAS CRIANÇAS CORROMPIDAS

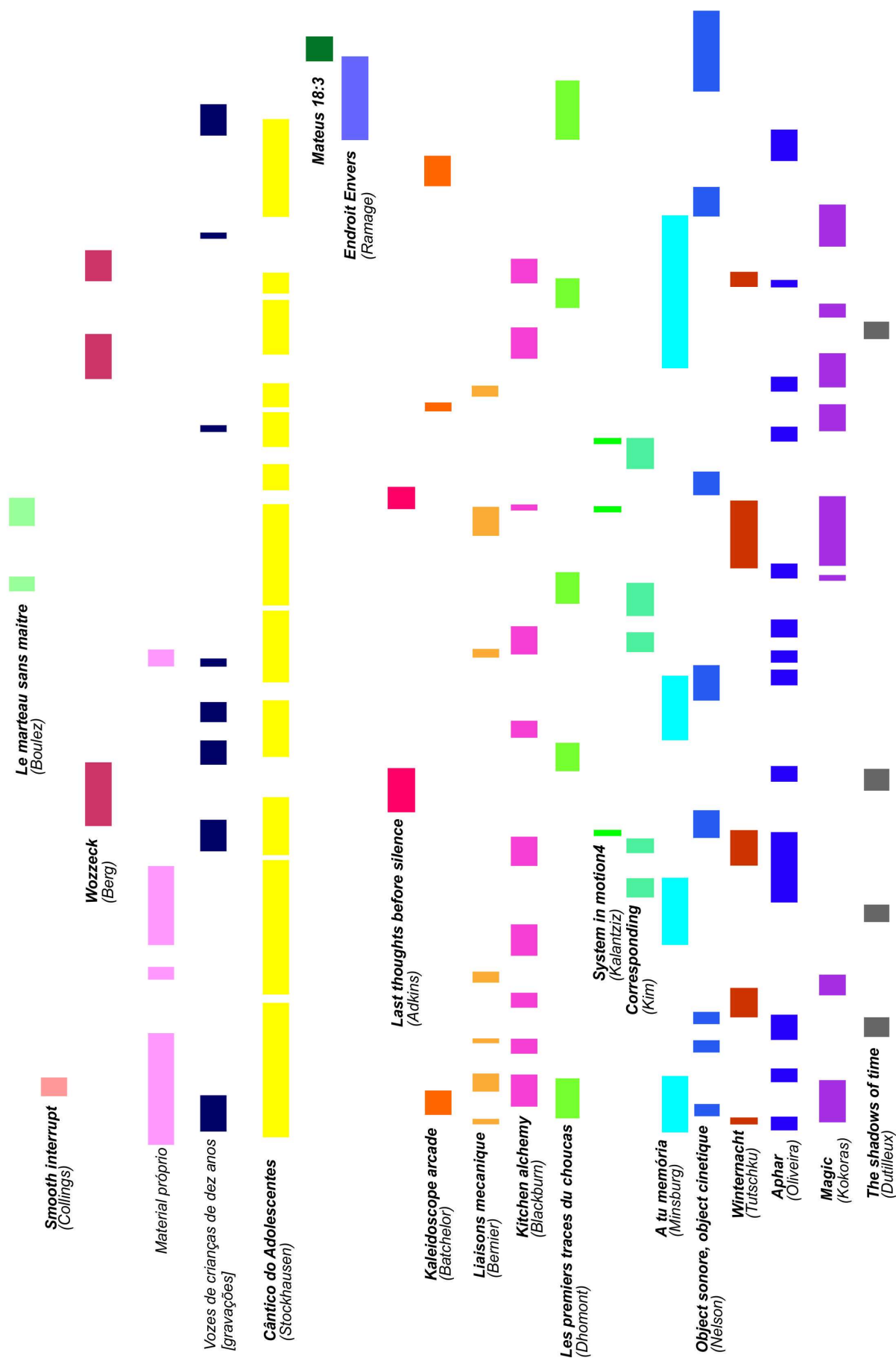


Figura 41: Vozes presentes no *Cântico das Crianças Corrompidas*.

Embora esteja repleta de citações explicitadas, seus encadeamentos criam um discurso internamente dialogizado. Isto é, o dialogismo mostrado se apresenta em suas duas formas: os discursos alheios estão nitidamente demarcados, mas o contexto inusitado no qual estão inseridos cria relações que podem evocar novas perspectivas sobre eles, estende as relações dialógicas e pode agregar novos sentidos, em alguns casos, sentidos contraditórios.

Os sentidos agregados nem sempre correspondem às crenças do autor, seja no campo da semântica ou da ideologia composicional. Isto é algo que transparece em Dostoiévski em alguns momentos. O poema do *Grande Inquisidor*³⁴⁷, por exemplo, representa uma argumentação muito concisa de que o Cristo fez mal em vencer suas tentações no deserto e fez pior em vir à Terra uma segunda vez. A narrativa se passa em Sevilha, no século XVI, “no mais terrível tempo da inquisição, quando, pela glória de Deus, as fogueiras ardiam diariamente no país”. Nesse contexto, o Cristo reaparece de modo semelhante à narração evangélica, é recebido com festa, fala de amor e realiza milagres, mas é novamente rechaçado pela cúpula religiosa dominante que o acaba condenando à morte: “se alguém merece nossa fogueira mais do que todos, esse alguém és tu. Amanhã te queimarei. *Dixi*”. Dostoiévski era um cristão, mas fornece uma linha de questionamentos coerentes com discurso ateu. Assim como “Bakhtin era um cristão sincero, mas podia analisar apropriadamente a Páscoa ortodoxa como mais um ritual popular” (CLARK & HOLQUIST, 2008, p. 132).

A exemplo de Dostoiévski, em *Cântico das Crianças Corrompidas* é dada importância também a vozes que contrariam a própria alma do autor. A diversidade de vozes culmina na seção final com uma criança de dez anos que diz: “crianças como você devem queimar no inferno”. Esta frase pertence ao jogo de computador (RPG eletrônico) *Undertale*, que essa criança³⁴⁸ aprecia. Na sequência, uma voz feminina (do google) recita um texto do Evangelho em grego: “Eu lhes asseguro que, a não ser que vocês se convertam e se tornem como crianças, jamais entrarão no Reino dos céus”³⁴⁹.

4.4. SERMÕES EM PALIMPSESTOS

Sermões em Palimpsestos traz em sua epígrafe um trecho de *Os Irmãos Karamázov*. É um excerto dos sermões do *starietz* Zossima, de acordo com as anotações de Alíocha, outro personagem, sobre o qual já comentamos neste trabalho. Da leitura desse trecho surgiram as principais ideias composicionais desta peça.

347 (DOSTOIÉVSKI, 2012, pp. 341-360).

348 Essa criança era minha aluna quando a gravei declamando essa frase.

349 (Mateus 18:3, NVI).

A imagem de palimpsestos é muito atrativa como ilustração para aqueles que investigam as relações dialógicas. Em certo sentido, os palimpsestos se opõe à *tabula rasa*, ideia cara aos compositores da *avant-garde* de meados do século XX.

Tabula rasa, palavra de origem latina, significa “tábua raspada”. A expressão, historicamente, refere-se a um processo de escrita na Roma antiga, ou melhor, à forma de apagamento da escrita. Pequenas tábuas de madeira cobertas de cera eram amarradas por cordões umas às outras formando um tipo de livro (“livros de cera”). Por meio de incisões com um tipo de estilete, os romanos grafavam seus textos ou faziam cálculos matemáticos (entre outras coisas) sobre a fina camada de cera. Através do processo de raspagem da cera, aqueles textos podiam ser completamente removidos para a reutilização das tábuas para novos textos.

Com os palimpsestos acontecia algo semelhante. Os palimpsestos eram manuscritos em pergaminhos ou papiros que, após serem raspados, polidos ou mesmo lavados, eram reaproveitados para abrigar um novo texto. Essa palavra de origem grega significa “aquilo que se raspa para escrever de novo”. Muitos textos, como normas jurídicas ultrapassadas e textos de pensadores gregos da era pré-cristã, se perderam através desse processo de reutilização dos pergaminhos. No entanto, há alguns anos, com o avanço tecnológico, a recuperação dos textos “apagados” tem sido possível. Cada palimpsesto pode conter dois ou mais textos em um mesmo pergaminho; textos de assuntos diferentes, semelhantes ou opostos, às vezes em idiomas ou dialetos distintos.

No contexto musical³⁵⁰, a *tabula rasa* representou um movimento específico do pensamento composicional, uma maneira nova de pensar a criação.

Estabelecendo uma analogia com o contexto musical do pós-guerra, a *tabula rasa* na Música significa o abandono de toda a bagagem cultural existente até então, recomeçando o processo de produção cultural sem nenhuma influência do passado (CERQUEIRA & ASSIS, 2012, p. 66).

Sobretudo após a década de 1945, “começar do zero”, tomar uma “folha em branco”, apagar o passado, ou seja, evitar ao máximo maiores relação com a música precedente era uma postura importante para diversos compositores. Parte dessa geração pós-weberniana (como Boulez, Stockhausen e Barraquè) primava pelo evitamento de procedimentos tradicionais como repetição, periodicidade, métrica explícita, além das relações melódicas dos modelos convencionais. Em Boulez, “toda referência a outras músicas é excluída na medida do possível”, declarou Griffiths (2011, p. 127).

³⁵⁰Além do contexto musical, a *tabula rasa* também foi aproveitada como ilustração por pensadores que difundiam a ideia de ausência de qualquer conhecimento inato ao ser humano. O filósofo John Locke (1632-1704) é uma das principais referências.

Boulez afirma: “A *tabula rasa* foi uma coisa da minha geração”. Em outro momento, Boulez coloca: “Ah! Como seria bom acordar e ter esquecido tudo, absolutamente tudo”; a geração jovem na Segunda Grande Guerra e consequente Guerra Fria, segundo ele, não buscou a *tabula rasa* por prazer, mas por necessidade. De acordo com Boulez, foi preciso certo ímpeto na colocação de suas ideias: “Nós fomos radicais no sentido de estabelecer um novo caminho do pensamento. Nós não tivemos sucesso o tempo todo – mas nos era importante começar do zero”³⁵¹. Tal ardor na colocação de suas ideias, por exemplo, podemos observar no badalado texto “*Schoenberg est mort*” (1952).

De um ponto de vista dialógico, esquivar-se por completo de toda música anterior é uma tarefa impossível. Bakhtin (2016, p. 115) coloca que “a alma do compreendedor não é uma *tabula rasa*, a palavra luta com ela e a reorganiza”. Berio (1988, p. 57) afirma que há “predisposto em nós um rumor de história e experiências musicais, uma virtualidade de escolhas, de onde continuamos a extrair, precisando-os e inclusive também transformando-os, funções e processos musicais”. Além disso, Berio declara:

(...) a *tabula rasa*, especialmente em Música, não pode existir. Mas essa tendência a trabalhar com a história, na extração e transformação consciente de “minérios” históricos e sua absorção em processos e materiais musicais não historicizados, reflete a necessidade – que trago dentro de mim há muito tempo – de inserir organicamente “verdades” musicais, para poder abrir o desenvolvimento musical em graus diferentes de familiaridade, para ampliar seu desenho expressivo e seus níveis perceptivos (idem).

Sermões em Palimpsestos caminha nessa direção. Trabalha com a História, como se a parte de flauta estivesse escrita sobre um palimpsesto sonoro, eletroacústico, que outrora abrigava um *Ave Verum*, de William Byrd. As referências ao *Ave Verum* ora surgem nítidas, às vezes como uma imagem distorcida.

A ideia de palimpsesto já foi explorada por outros compositores como Xenakis e Dalbavie. *Palimpseste* (2002), de Dalbavie evidencia, a meu ver, uma polifonia discursivo-musical adequada àquilo que já foi exposto nesta tese. Dalbavie relata que a sua concepção de *Palimpseste* lhe veio por ocasião da leitura de uma biografia fragmentária do *Kappellmeister* Johannes Kreisler em *Odd Sheets of Waste Paper* (1820-22), juntamente à leitura do romance *Reflexões do Gato Murr* (*Lebensansichten des Katers Murr*), de E.T.A. Hoffman. O gato de Kreisler decide escrever suas memórias, mas, como não tem papel, ele usa as páginas de um livro já existente. O livro ao qual estas páginas pertencem é uma biografia de Kreisler. O romance de Hoffman oscila entre os dois textos sobre a mesma pessoa. *Palimpseste* é construída sobre um madrigal de Gesualdo. As ideias musicais de Dalbavie e Gesualdo se sobrepõem e se transformam³⁵². A peça de Dalbavie, no

351 Excertos da matéria sobre Boulez, jornal *Independent*, Londres (2012), disponível no sítio eletrônico: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/classical/features/pierre-boulez-a-very-modern-maestro-8095947.html>

352 Segundo as notas de programa do próprio compositor: <https://www.bcmg.org.uk/palimpseste>

contexto deste trabalho, evidencia o dialogismo mostrado e é um exemplo de polifonia discursivo-musical.

Partindo de ideias semelhantes, *Sermões em Palimpsestos* tece um contraponto de realidades musicais distintas. Por detrás da flauta solista e sua sombra eletroacústica, fragmentos do *Ave Verum* interpõem uma atmosfera religiosa da polifonia renascentista³⁵³. Como o texto da epígrafe prescreve – “a verdadeira garantia da pessoa não está em seu esforço pessoal isolado, mas na unidade geral dos homens” – esta peça promove a união.

Em *Sermões em Palimpsestos* ocorrem algumas manifestações polifônicas. A primeira delas é entre a flauta e a parte eletrônica, das quais decorrem processos imitativos e de livre contraponto com “roupagem” característica do contexto de enunciação da obra. Em outro momento, em torno do compasso [120], o *Ave Verum* é sobreposto a si mesmo, em tempo defasado e/ou com transposição de alturas. Em seguida, no compasso [121], é a primeira vez que o *Ave Verum* tem uma continuidade e forma uma espécie de *cantus firmus* sobre o qual se realiza o contraponto da flauta e da parte eletroacústica. O *Ave Verum*, neste momento, assume plenamente sua identidade original, é o discurso alheio nitidamente demarcado. E, aqui, a flauta e estrato eletroacústico deixam em evidência essa identidade, dialoga com ela. As diferentes realidades convivem no mesmo espaço sem que uma suplante a outra, um texto sobre outro.

Em algumas passagens, a flauta evoca o terceiro movimento do *Le Marteau sans Maître*, de Boulez, mas não há o discurso objetivado. Já a flauta de *Density 21.5*, de Varèse, é citada, uma falsa citação, um tipo de discurso indireto livre.

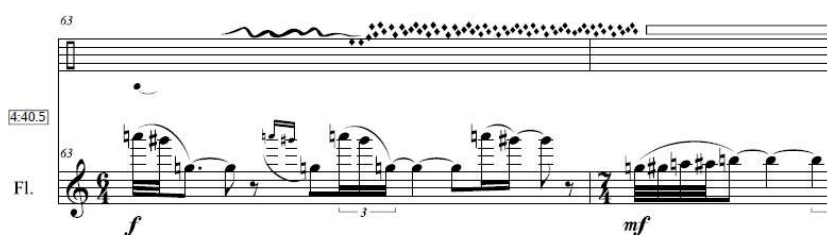


Figura 42: diálogo com a melodia de *Density 21.5*, de Varèse.



Figura 43: trecho de *Density 21.5*.

353 Não estamos afirmando que toda música polifônica renascentista é religiosa.

Outra citação aparece na parte eletrônica. Através do multifônico da flauta, decanta um trecho da *Segunda Cantata*, de Webern, que logo se dissipa no *Ave Verum*:

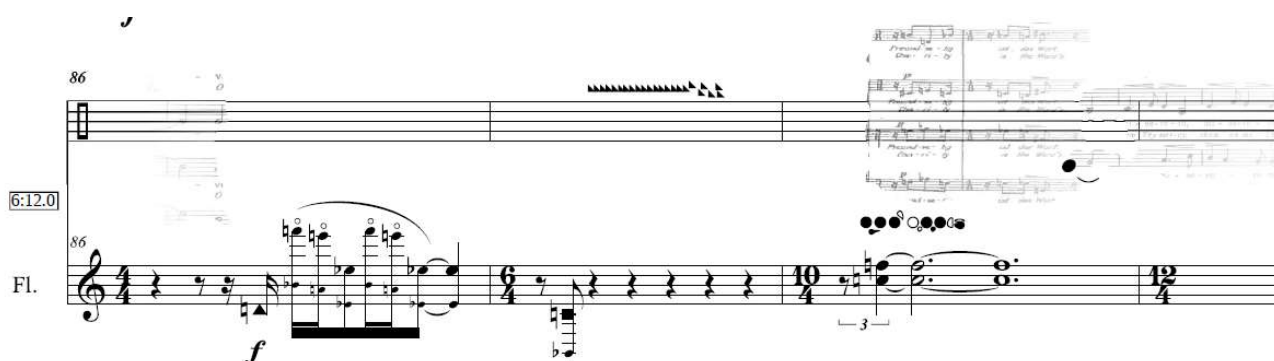


Figura 44: trecho de *Sermões em Palimpsestos*. Citação, internamente dialogizada, da *Segunda Cantata*, de Webern.

4.5. CADA ANO SEM DEBUSSY: DEZ VERSOS SOBRE SEU NOME

Cada Ano Sem Debussy: Dez Versos Sobre seu Nome (2018-2019) entra no rol de peças que prestam homenagem. Esta peça foi iniciada em 2018³⁵⁴, ano em que se comemorou o centenário de morte do compositor francês.

Além do título trazer, à presença, Debussy, o tema melódico e algumas harmonias são estruturados a partir de seu nome. Em uma mistura das nomenclaturas alemã e francesa das notas, temos:

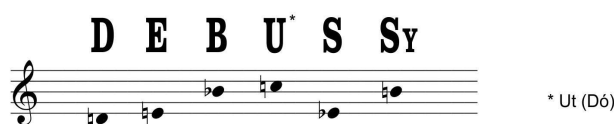


Figura 45: Hexacorde sobre o nome de Debussy

Esse tipo de tributo que faz do nome do homenageado uma melodia, é também recorrente no repertório. Talvez o exemplo mais difundido seja o tetracorde sobre o nome Bach. Como declara Ana Madalena Bach (1938, p. 158), Johann Sebastian tinha orgulho de ser um Bach:

Meu marido consagrava parte dos seus lazares a reunir aquilo que chamava “os arquivos dos Bach”; era uma espécie de árvore genealógica, uma coleção de escritos e composições dos diferentes membros da sua família. Um Bach não era para ele semelhante aos outros homens, mas um ser ao qual os invisíveis laços da ascendência comum e dos gostos semelhantes o ligavam. Um Bach, com efeito, era sempre um musicista. As próprias letras do nome formam uma melodia, conforme Sebastian não deixava de fazer notar com satisfação.

³⁵⁴ Em 2018 ela estava concluída, mas decidi reabrir o processo criativo o que levou a sua conclusão mais recente em 2019, com algumas alterações.



Figura 46: Tetracorde sobre o nome de Bach

Além do próprio Bach, outros compositores, nitidamente demonstrando apressos pela obra do grande gênio da música, utilizaram seu nome: Liszt, Rimsky-Korsakov, Webern, Dallapiccola, são alguns deles. Se Bach tinha orgulho da sua ancestralidade, Debussy (1989, p. 92) chama Bach de “o pai de todos nós”.

Em *Hommage à Haydn*, Debussy também realizou esse tipo de homenagem:



Figura 47: Sequência melódica sobre o nome de Haydn. Em *Hommage a Haydn*, de Debussy.

Outro exemplo são as doze obras em homenagem a Paul Sacher³⁵⁵ encomendadas por Rostropovich em comemoração aos setenta anos do maestro suíço. Elas utilizam o hexacorde decorrente do nome de Sacher:



Figura 48: Hexacorde sobre o nome de Sacher.

Esses nomes estão presentes em *Cada ano sem Debussy*, além do nome do principal homenageado.



Figura 49: B-A-C-H em *Cada Ano Sem Debussy*. Compasso [128].

355 As obras foram encomendadas para o ano de 1976 – Sacher (1906-1999). Os compositores convidados foram Berio, Beck, Boulez, Britten, Dutilleux, Fortner, Gisinater, Halffter, Henze, Hollinger, Huber e Lutoslawsky.



Figura 50: H-A-Y-D-N em *Cada ano sem Debussy*. Compasso [132].



Figura 51: S-A-C-H-E-R em *Cada ano sem Debussy*. Compassos [124-125].

A peça é dividida em dez partes, como seu subtítulo indica. Em cada uma, o hexacorde D-E-B-U-S-Sy aparece pelo menos uma vez, seja na forma melódica ou harmônica (p.ex. compassos [19-21]), de forma mais ou menos evidente. Um dos exemplos mais evidentes aparece no compasso [113].

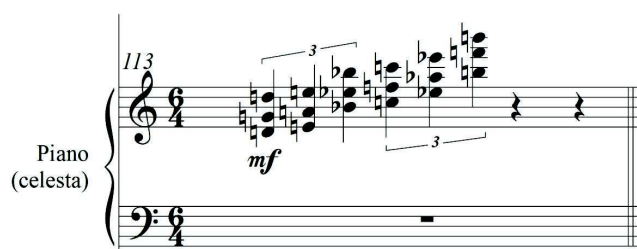


Figura 52: Exemplo do hexacorde D-E-B-U-S-Sy em *Cada ano sem Debussy*.

O trecho do exemplo acima, além de portar o nome D-E-B-U-S-Sy, evidencia uma outra característica da obra: o dialogismo mostrado. Esse compasso [113] remete ao começo do Prelúdio *La cathédrale engloutie*.



Figura 53: Início de *La cathédrale engloutie*, Debussy.

O movimento ascendente de quartas/quintas e oitavas paralelas, em *Cada ano*, evoca, simultaneamente, a música pré-renascentista, e, coincidentemente, inicia-se da mesma forma que o Prelúdio. Em *Cada ano sem Debussy*, há também um ataque sobre a nota sol³⁵⁶ que antecede (último tempo do compasso [112]) esse movimento. A peça de Debussy não está identicamente replicada, mas, em minha opinião, seu discurso está nitidamente demarcado (de forma indireta).

Outras obras-enunciados de Debussy são citadas. *La Mer*, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Rhapsodie para clarinete e orquestra*, *Nocturnes* para orquestra, *Pelléas et Mélisande*, *Syrinx*...



Figura 54: Diálogo entre *Cada ano sem Debussy* (compasso [30]) e *Nuages*, de Debussy.

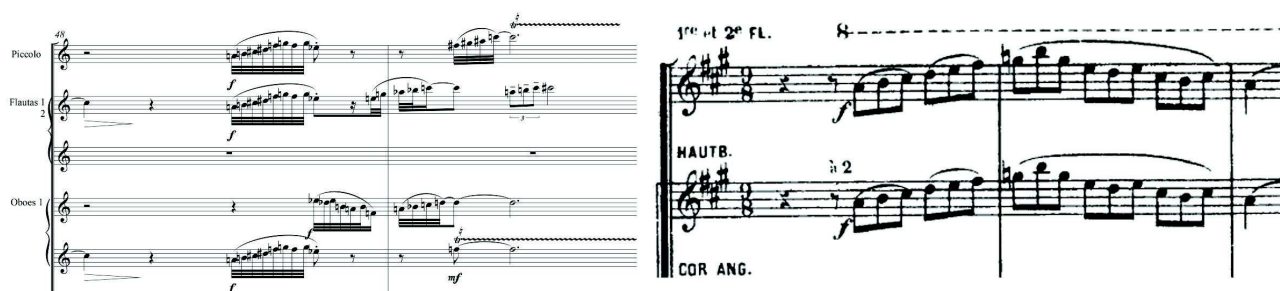


Figura 55: Diálogo entre *Cada ano sem Debussy* e *Fêtes*, de Debussy.



Figura 56: Diálogo entre *Cada ano sem Debussy* e *La Mer*, de Debussy.

356 Sol-Ré no Prelúdio debussista, mas Sol-Dó em *Cada ano sem Debussy*.



Figura 57: Diálogo entre *Cada ano sem Debussy* e *Pelléas et Mélisande*, de Debussy.

Não é somente com Debussy que essa peça dialoga. Já foram mencionamos os usos das melodias formadas pelas letras dos nomes de compositores, mas outros mais são aproximados de Debussy nessa peça. É inegável a influência que ele exerceu sobre a geração do início do século XX. Messiaen, com certeza, foi um dos influenciados³⁵⁷. Muitos autores, como Guigue (2011, p. 30), o colocam como sucessor do aporte debussista. A voz de Messiaen é invocada nos compassos [43-45]. Também, ali, não se trata de uma citação *ipsis litteris*. O enunciado de Messiaen é apropriado e retrabalho de uma maneira que seja reconhecível e assimilável.



Figura 58: Diálogo em *Cada ano sem Debussy* com *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*, do *Quatour pour la fin du temps*, de Messiaen.

Cada ano também aproxima *Density 21.5*, de Varèse, e *Syrinx*, de Debussy, ambas para flauta solo. São peças emblemáticas do repertório para o instrumento. *Density* parece possuir algumas raízes constitutivas em *Syrinx*. A figura inicial das duas obras apresenta semelhança evidente.



Figura 59: Figura inicial de *Density 21.5* e figura inicial de *Syrinx*.

357 Messiaen em várias ocasiões ressalta a presença de Debussy em sua obra. Em seu *Technique de mon langage musical*, ele evidência algumas das vozes constitutivas de seu trabalho: “os pássaros, a música russa, o genial ‘*Pelléas et Mélisande*’ de Claude Debussy, o cantochão, a rítmica hindu, as montanhas do *Dauphiné*, e enfim tudo o que é vitral e arco-íris” (MESSIAEN, 1944, p. 4).

Nos compassos [86-88] de *Cada ano*, as duas peças se complementam. A flauta em proeminência demarca o enunciado de Varèse que é seguido pelo enunciado de Debussy:

Figura 60: Complementaridade entre *Density 21.5* e *Syrinx* em *Cada ano sem Debussy*.

Essa passagem prenuncia as atividades da flauta na seção seguinte. Nele, há proeminência da flauta, violas e harpa, o que rapidamente alude à *Sonata para flauta, viola e harpa*, de Debussy. O gesto (enunciado) inicial da *Sonata* é ligeiramente modificado em *Cada ano sem Debussy*.

Figura 61: trecho de *Cada ano sem Debussy* e início da *Sonata para flauta, viola e harpa*.

Sobre o fundo das violas e pontuações da harpa, a flauta faz mais um imbricamento entre passagens musicais de Boulez, em *L'artisanat* (do *Le marteau*), e de Yun, em *Garak*.

Figura 62: combinação de melodias alheias em *Cada ano sem Debussy*.

Como último exemplo dessas “aventuras dialógicas”, destacamos o uso do tema inicial do *Preludio*, de *Tristão e Isolda*, de Wagner.

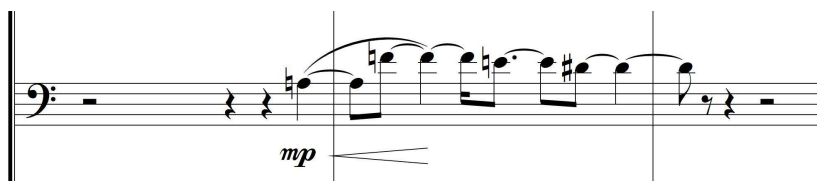


Figura 63: Motivo inicial do Prelúdio de *Tristão e Isolda*, ou sua apropriação na *Golliwogg's Cakewalk*, de Debussy, em *Cada Ano sem Debussy*.

Este trecho que caracteriza o “*motivo do desejo*” é articulado com o “*acorde de Tristão*” em sua orquestração original, mas também com *Golliwogg's Cakewalk*. Não é possível distinguir onde acaba a voz de Wagner e onde começa a de Debussy, ou a nossa.

5. REFLEXÕES FINAIS

Esta tese se une ao grupo de trabalhos que objetivam articular as ideias Bakhtin à Música e teve como foco principal a dimensão criativa nesta linguagem. Procuramos esclarecer o conceito de enunciado musical, tendo como base o enunciado verbal segundo Bakhtin. Relacionamos as ideias-força sobre as quais se debruça a Análise do Discurso frente as propostas analíticas de Nattiez sobre a peça *Tombeau de Socrate*. Em seguida verificamos como esses enunciados se relacionam e se encontram unidos em uma cadeia dialógica. “O discurso mais monológico, mais centrado em seu objeto (distanciado ao máximo de qualquer caráter retórico), acaba tendo harmônicos dialógicos” (BAKHTIN, 2016, p. 149).

Enquanto modelos analíticos voltados às estruturas musicais se mostram insuficientes diante do universo heterogêneo do fazer musical, o pensamento dialógico de Bakhtin tem ganhado força ao se investigar a criação em música. Sem nos desfazer das conquistas desses modelos analíticos, investimos em observar o estado relacional entre obras e compositores ponderados pelas ideias do dialogismo bakhtiniano.

Observamos, neste trabalho, que o enunciado musical alheio pode ser incorporado e mostrado de duas maneiras diferentes: uma em que esse enunciado é nitidamente demarcado, e outra em que o enunciado alheio encontra-se internamente dialogizado, sem uma separação evidente entre as vozes do autor citado e o citante.

Parafraseando Machado (2013, p.158), a composição pode ser vista como elo de uma cadeia que não apenas une como também dinamiza a relação entre pessoas ou sistemas de linguagem, e não apenas entre interlocutor e receptor. Na fala de Schoenberg (1950, p.71) podemos apreender um exemplo desse dinamismo:

As pessoas que olham de forma incrédula para mim, pensando que fiz uma brincadeira de mal gosto, agora entenderão por que eu me denominava um “pupilo de Mozart”, agora precisam entender minhas razões. Isso não vai ajudá-los a apreciar a minha música, mas a entender Mozart. E vai ensinar os jovens compositores quais são coisas essenciais que se tem para aprender com o mestre e a maneira de como se pode aplicar essas lições sem perder a personalidade.

De acordo as propostas desta tese, as revelações de Schoenberg demonstram a vivacidade do enunciado mozartiano capaz de ainda ser ressignificado a partir de novos enunciados. Claro que Schoenberg está de certo modo³⁵⁸ provocando seus interlocutores (aqueles que não apreciam sua música) considerando que eles não conhecem verdadeiramente (nem mesmo) Mozart. De fato eles não tinham a visão de Schoenberg sobre Mozart, podiam conhecer a fundo o gênio da era clássica

358 Através de um enunciado internamente dialogizado, uma *polêmica velada* (cf. Fiorin, 2016, p. 45) que toma a voz alheia para debater com ela.

sob certas perspectivas, mas, a partir dos enunciados (musicais e verbais) de Schoenberg, Mozart pode ser repensado diante de novas relações dialógicas.

Desta forma, em coerência com o que foi apresentado neste trabalho, não existe primeira nem última palavra. Bakhtin, em relação ao enunciado, encerra sob um só golpe o nascimento original e a morte eterna. Os sentidos do passado podem ser transformados, renovados a cada contexto novo³⁵⁹, e, normalmente assim acontece. A consciência dialógica na criação musical, portanto, traz a perspectiva da união entre obras e entre compositores e possui a habilidade de levar o pensamento composicional para diante considerando a rede que se prolonga para o passado e para o futuro.

Os enunciados de Schoenberg não vão mudar as estruturas imanentes de alguma obra anterior, também não desvelarão novas estratégias da *poiética* de Morzat. Mas a obra de Schoenberg acrescenta um fundo aperceptivo musical novo, sobre o qual a música precedente estabelece relações inéditas. Schoenberg procurou conscientemente o diálogo com a tradição. Ele declara³⁶⁰ ter aprendido de Bach, de Beethoven, e, em mais um exemplo de concílio entre ideias composicionais opostas em um primeiro momento, de Wagner e Brahms também³⁶¹. De Mozart, Schoenberg declara ter aprendido “a desigualdade do comprimento das frases, o agrupamento de caracteres heterogêneos numa só entidade temática, a arte da formação de ideias secundárias, a arte da introdução e da transição”. Por isso defendemos neste trabalho um processo criativo que lance o olhar sobre esse fundo de relações e diálogos.

A consciência da presença dialógica de enunciados alheios, seja em forma de um dialogismo constitutivo ou mostrado, enriquece o pensamento criativo em música. Não somente isso. Meyer comenta as consequências desse processo de uso do material alheio na música do presente. Segundo nossa concepção, seu comentário ressalta uma visão dialógica de cunho fortemente bakhtiniano:

Se os estilos e obras de arte anteriores se tornassem fontes viáveis de ideias e procedimentos, idiomas e modelos, então o pluralismo do presente não só seria enriquecido, como o caráter e o significado do passado seriam substancialmente modificados. (...) Não só o passado será iluminado pelo presente, mas poderá, num sentido significativo, tornar-se parte do presente (MEYER, 1994, pp. 191-192)³⁶².

359 (cf. BAKHTIN, 2011, p. 410).

360 Depoimento de 24/11/1931.

361 Schoenberg ainda declara uma visão coerente ao pensamento dialógico estudado aqui: “Também aprendi muito com Schubert, e também com Mahler, Strauss e Reger. Nunca me senti diminuído, por ninguém, e posso, assim, dizer de mim mesmo: minha originalidade vem do fato de que eu sempre imitei, tão logo quanto pude, todo o ‘bem’ que eu tenha percebido. Mesmo quando eu o percebi primeiro em mim. E tenho o direito de dizer que, inclusive, muitas vezes isso ocorreu. Além disso, nunca parei simplesmente no que vi: eu o adquiri a fim de possuí-lo, e isto me levou a fazer o ‘novo’. Eu sei que algum dia alguém reconhecerá nesta novidade o quanto ela se encontra intimamente ligada ao que de melhor nos foi legado como exemplo. Meu mérito foi ter escrito uma música verdadeiramente nova, que, assim como foi construída a partir de uma tradição, está destinada a tornar-se uma tradição”.

Isso implica que, na investigação dos processos criativos em música, existe uma dimensão dialógica que se encontra além dos rudimentos da preocupação exclusiva com estruturas materiais inerentes à composição. Também pode estar muito adiante das estratégias de produção de um autor ou das possibilidades de recepção de um ouvinte. Berio coloca que o modelo triparte da Semiologia da música não aborda com eficácia a criação musical por se debruçar sobre a obra pronta e não em seu processo de construção. Além disso, Berio declara:

Eu não vejo como a experiência musical pode ser contida, hoje, dentro deste tipo de visão tripartida. Dado o mundo bastante diversificado, heterogêneo e glossolálico em que atuamos, devemos tentar fornecer, com nosso próprio trabalho - ou seja, com nossos instrumentos heurísticos - a possibilidade de analisar e assimilar as diversidades (BERIO, 2006, p. 135)³⁶³.

Nesse sentido, o meio mais efetivo de “falar” sobre música é através da própria música. Vendo pela mesma direção, o trabalho pessoal contido nesta tese é uma porta de entrada para a investigação da dimensão criativa em música, e o dialogismo bakhtiniano é a chave para uma compreensão mais aprofundada do pensamento composicional. Ainda nesses termos, Berio fala que *Agon*, de Stravinsky, não se submete à história, ele a reconta de várias maneiras diferentes: “*Agon* é um documentário musical”³⁶⁴.

De acordo com as propostas desta tese, *Agon* é também uma manifestação da polifonia discursivo-musical:

Em *Agon* há um pouco de tudo: peças diatônicas, cromáticas, atonais, canônicas, tonais, seriais, politonais, peças neo-barrocas, referências ao Concerto de Webern. 24, e também música de câmara espalhadas em uma grande orquestra sinfônica onde nunca tocam todos juntos. Mas há também real desenvolvimentos e proliferações do material (...) eles se propagam, em outras palavras, além dos perímetros de peças individuais, colocando as simetrias e as repetições sob uma luz sempre nova, e nem sempre de um modo educado [*polite*] (BERIO, 2006, pp. 75-76)³⁶⁵.

Berio coloca que Stravinsky utiliza fragmentos da história ora como paródia ora como “forma em movimento”. O percurso composicional de Stravinsky é um “admirável ato de ‘exorcismo’³⁶⁶ onde o passado é apropriado não como uma antiguidade nem como um objeto

362 Should earlier styles and art works become viable sources of ideas and procedures, idioms and models, then not only will the pluralism of the present be enriched, but the character and significance of the past will be substantially modified. (...) not only will the past be illuminated by the present, but it may, in a significant sense, become part of the present (MEYER, 1994, pp. 191-192).

363 I don't see how musical experience can be contained, today, within this kind of tripartite vision. Given the rather diversified, heterogeneous, and glossolalic world in which we operate, we should try to provide, with our own work – that is, with our heuristic instruments – the possibility of analyzing and assimilating diversities (BERIO, 2006, p. 135).

364 (BERIO, 2006, pp. 77-78).

365 In *Agon* there's little bit of everything: diatonic pieces, chromatic, atonal canonic, tonal, serial, polytonal, neo-Baroque pieces, references to Webern's *Concerto* op. 24, and also chamber music scattered in a large symphony orchestra that never plays all together. But there are also real developments and proliferations of the material (...) they spread out, in other words, beyond the perimeters of individual pieces, placing the symmetries and the repetitions in a ever-new light, and not always a polite one (BERIO, 2006, pp. 75-76).

366 Berio refere-se várias vezes a atitude de Stravinsky lidando com o passado como um ato de exorcismo, isto é, um meio de expurgar certas características de um pensamento ultrapassado, superado.

colecionável, e onde cada personagem fala com a voz do outro”³⁶⁷. Em uma maneira diferente de dizer, um dos pontos apresentados neste trabalho, e ansiados por este autor, é que a composição nova dialoga e agrega sentidos a outros enunciados musicais.

Invocando o conceito de dialogismo entre sujeitos, percebemos que Berio salienta nas ações de Stravinsky seu próprio anseio para a música, da mesma forma como acontece quando ele fala sobre Mahler.

As sementes dessa relação conflitante com memórias e diversidades também estão presentes em Mahler. Quebrando códigos estilísticos convencionais, ele desenvolveu solitariamente em si mesmo um discurso musical feito de força contrastante, mas complementar, onde, ao mesmo tempo, interage sinais de melodias banais e ideias atraentes, embora “institucionalmente” incompatíveis entre si. Mahler transcende memórias musicais e anedóticas em dimensões visionárias que nunca haviam sido ouvidas antes (BERIO, 2006, pp. 73-74)³⁶⁸.

Certos de que muitos conceitos de Bakhtin ficaram fora das reflexões deste trabalho, conceitos com os quais a música pode beneficiar-se amplamente, nos detemos no dialogismo por considerá-lo central no pensamento bakhtiniano e a partir de uma discussão mais aprofundada desse conceito desejamos contribuir para a investigação musical que almeja transpor os dogmas de teorias centradas unicamente na materialidade obra ou no indivíduo isolados.

Exploramos as concepções dialógicas dando prioridade às falas dos compositores. Verificamos que eles se posicionam, normalmente, como um fio da rede musical, estando unidos na trama com diversos outros compositores. Estamos conscientes (e pesarosos também) de que muitos compositores não foram mencionados, ou não tiveram uma menção merecida, neste trabalho. Contudo, deixamos as portas abertas para investigações futuras.

Para concluir, entendemos que fazemos parte dessa cadeia dialógica. Desta forma, damos acabamento a este enunciado/tese através de uma voz “alheia”. Remetendo-nos à epígrafe desta tese, identifico-me com “essa voz alheia, que me chega de fora e organiza minha vida interior”. Lembramos, aqui, de Stravinsky (1996, p. 126) ao se referir a Oscar Wilde quando este afirma que o autor sempre pinta seu próprio retrato: “o que eu observo nos outros, deve, da mesma maneira, ser observável em mim”.

“A música”, diz o sábio chinês Tchen-ma-tsen em suas memórias, “é o que unifica”. Esse laço de unidade nunca é obtido sem uma árdua busca. Mas a necessidade de criar deve eliminar todos os obstáculos. Penso, nesse contexto, na parábola do Evangelho que fala da mulher em trabalho de parto, “sofrendo porque sua hora chegou; mas assim que está livre da criança, ela já não se lembra da angústia, pela alegria de ter posto no mundo uma nova

367 (Cf. BERIO, 2006, p. 74).

368 The seeds of this conflicting relationship with memories and diversities are also present in Mahler. Breaking conventional stylistic codes, he solitarily developed within himself a musical discourse made of contrasting yet complementary force where, in the same breath, trite melodic signals and compelling ideas, though “institutionally” incompatible with each other, interact. Mahler transcends musical, anecdotal memories in visionary dimensions that had never been heard before (BERIO, 2006, pp. 73-74).

criatura”. Como deixar de sucumbir à necessidade irresistível de partilhar com os nossos semelhantes essa alegria que sentimos quando vemos nascer algo que tomou forma através da nossa própria ação?

Pois a unidade da obra tem uma ressonância todo própria. Seu eco, captado pela nossa alma, soa cada vez mais próximo. E assim a obra acabada flui para ser comunicada até, mais adiante, refluir para sua fonte. O ciclo se fecha. E, assim a música revela-se como uma forma de comunhão com nossos semelhantes – e com o Ser Supremo (STRAVINSKY, 1996, pp. 126-127).

6. REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2009.
- BACH, Ana Madalena. *Memórias Íntimas*. São Paulo: Cultura Brasileira, 1938.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 6ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. [tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira]. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. 7ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2014. 7ed. 439p.
- _____. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 5ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BARBOSA, Rogério Vasconcelos. Sobre a Composição Musical: metamorfoses entre escuta e escritura. In: NASCIMENTO, Guilherme et al. (org.). *A Música dos Séculos 20 e 21*. Barbacena: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2014. pp. 111-120.
- BARENBOIM, Daniel. *A Música Desperta o Tempo*. São Paulo: Martins, 2009.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às Teorias do Texto e do Discurso. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. 4ed. Curitiba: Editora UFPR, 2007. pp. 21-38.
- BEETHOVEN, Ludwig Van. *Cartas, Diários, Cadernos de Conversação e Reminiscências de Contemporâneos*. São Paulo: Editora Veradas, 2006.
- BERG, Alban. *Pro Mundo – Pro Domo: the writings of Alban Berg*. New York: Oxford University Press, 2014.
- BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a Música Contemporânea (realizada por Rossana Dalmonte)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- _____. *Remembering The Future*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2006.
- _____. *Interviste e Colloqui*. Torino: Einaudi, 2017.
- BEZERRA, Paulo. Uma Obra a Prova do Tempo. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 5ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. pp. V - XXII.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de um Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Orientations*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- BRAHMS, Johannes. *Life and Letters*. (Seleção e anotações: AVINS, Styra). New York: Oxford University Press, 2004.

BRAIT, Beth. A Natureza Dialógica da Linguagem: Formas e Graus de Representação dessa Dimensão Constitutiva. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. 4ed. Curitiba: Editora UFPR, 2007. pp. 61-80.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. Enunciado/Enunciado Concreto/Enunciação. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2013. pp. 61-78.

BUENO, Marco A. S. Shnittke: Música para Todos os Tempo. São Paulo: Algor, 2007.

CARTER, Elliott. Entretiens avec Elliott Carter: por EDWARDS, Allen; ROSEN, Charles; HOLLINGER, Heinz. Genève: Contrechamps, 1992.

CASSOTTI, Rosa S. Ressonância musical no Círculo de Bakhtin: Ivan I. Sollertinsky intérprete de Mozart. In: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa. (Orgs.). *Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis*. 2v. (tradução de Adail Sobral e revisão musical de Cristiane Fonseca da Conceição). Campinas: Mercado de Letras, 2010, p.149-164.

_____. Music, Answerability, and Interpretation in Bakhtin's Circle: reading together M.M.Bakhtin, I. I. Sollertinsky, and M. V. Yudina. In: *Festschrift for Nikolay Pan'kov*. 2011. Disponível em <http://nevmenandr.net/scientia/festschrift/cassotti.pdf>

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. Dicionário de Análise do Discurso. São Paulo: Editora Contexto, 2014. 3ed. 555p.

CHAVES, Celso Loureiro. Por uma pedagogia da composição musical. In: Freire, Vanda Bellard (org.). *Horizonte da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. pp. 82-95.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. Mikhail Bakhtin. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COOKE, Deryck. *The Language of the Music*. Nova York: Oxford University Press, 1989, 289 p.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COPE, David. *Computer Models of Musical Creativity*. Massachusetts: MIT Press, 2005. 462p.

_____. *Techniques of the Contemporary Composer*. Boston: Cengage Learning, 1997.

CORRÊA, Leda Pires; OLIVEIRA, Luiz Eduardo. *Produção e Recepção de Texto I*. Sergipe: CESAD, 2007.

DALLAPICCOLA, Luigi. *Appunti, Incontri, Meditazioni*. Milano: Suvini Zerboni, 1970.

DE BONIS, Maurício Funcia. *O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira: "aporia" e "apodíctica"*. São Paulo: Annablume, 2010.

DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche: e outros ensaios sobre música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

DI PIETRO, Rocco. *Dialogue with Boulez*. Boston: Scarecrow Press, 2001.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Irmão Karamázov*. 2Vols. 3ed. São Paulo: Editora34, 2012.

DUTILLEUX, Henri. *Mystère et Mémoire des Sons. (Entretiens avec Claude Glayman)*. Paris: Actes Sud, 1997.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e Diálogo: As Ideias Linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.

FERRAROTTI, Franco. Sobre a autonomia do método biográfico. In: Nóvoa, António; Finger, Mathias. *O método (auto)biográfico e a formação*. Lisboa: MS/DRHS/CFAP, 1988.

FERREIRA, Thayane de Oliveira. *Dialogismo no percurso composicional de György Ligeti*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2012

FIORIN, José Luiz. O Romance e a Representação da Heterogeneidade Constitutiva. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. 4ed. Curitiba: Editora UFPR, 2007. pp. 109-140.

_____. *Introdução ao Pensamento de Bakhtin*. 2ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FORTE, Allen. *The Struture of Atonal Music*. Yale: Yale University Press: New Haven and London, 1973.

GARCIA, Jose Alejos. A Dialogic Perspective on Oral Tradiction. *Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli*, , v.1, n.2, dez. 2012, pp. 223-235.

GOUNOD, Charles. *O Dom Giovanni de Mozart*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

GRAS, Germán Enrique. *Aspectos Dialógicos da Composição Musical: Pontos de Partida*. 2014. 266f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da UFRGS. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

GRIFFTHS, Paul. *A Música Moderna: Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez*. 2ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GUBAIDULINA, Sofia. An Interview With Dorothea Redepenning. In: SCHWARTZ, Elliott; CHILDS, Barney. *Contemporary Composer on Contemporary Music*. EUA: Da Capo Press, 1998. pp. 448-454.

GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade: A Herança de Debussy na Música para Piano do Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. 2ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

HARTMANN, Ernesto. *Música, Apropriação e Citacionismo*. Revista Concertista. Belo Horizonte, Ano 1, nº1, Mai/Jun de 2018. pp. 8-11.

HÄUSLER, Josef. An interview with Josef Häusler. In: SCHUWARTZ, E.; CHILDS, B. (Eds.). *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York: Da Capo Press, 1998.

- HEPOKOSKI, James. Sonata Theory and Dialogic Form. In: CAPLIN, William E.; HEPOKOSKI, James; WEBSTER, James. *Musical Form, Forms Formenlehre*. Leuven: Leuven University Press, 2009.
- HODEIR, André. As Formas da Música. Lisboa: Arcádia, 1970.
- KANDINSKY, Wassily. Do Espiritual na Arte. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- KERST, Friedrich; KREHBIEL, Edward. Mozart : The Man and the Artist, as Revealed in his own Words. Oxford: Project Gutenberg Literary Archive Foundation, 2003. Ebook: <http://gutenberg.net>.
- KORSYN, Kevin. Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 2001.
- KOSTKA, Stefan. Materials and Techniques of 20th Century Music. 3ed. New Jersey: Pearson, 2006.
- JOHNSON, Julian. Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies. New York: Oxford Press, 2009.
- LANNA, Oiliam. Aventuras Dialógicas. In: NASCIMENTO, Guilherme et al. (org.). *A Música dos Séculos 20 e 21*. Barbacena: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2014. pp. 13-19.
- _____. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. 2005. 178 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- _____. Expressões da paródia: polifonia em Carmina Burana. In: MACHADO, I. L. et all. *Ensaio em análise do discurso*. Belo Horizonte: FALÉ/ UFMG: 2002.
- LARUE, Jan. Análises del Estilo Musical. Madrid: Mundi Musica, 2009.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge: MIT press, 1983.
- LIBERMAN, Arnaldo. Gustav Mahler: um Coração Angustiado. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- LIGETI, György. *Neuf Essais sur la Musique*. Genève: Contrechamps, 2001.
- _____. States, Events, Transformations. *Perspectives of New Music*, v. 31, n. 1, p. 164–170, 1993.
- LISZT, Franz. Letters of Franz Liszt: From Paris to Rome: Years of Travel as a Virtuoso. 10ed. Oxford: Project Gutenberg Literary Archive Foundation, 2003. Ebook: <http://gutenberg.net>.
- MACHADO, Irene A. Os Gêneros e a Ciência Dialógica do Texto. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. 4ed. Curitiba: Editora UFPR, 2007. pp. 193-230.
- MAHLER, Alma. Gustav Mahler: Letters to his Wife. London: Faber and Faber, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique. Discurso e Análise do Discurso. São Paulo: Parábola, 2015.

- MANOURY, Philippe. *La Note et le Son: Écrits et Entretiens 1981-1998*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- MENEZES, Florivaldo (filho). *Apoteose de Schoenberg: Ensaio sobre os Arquétipos da Harmonia Contemporânea*, Agosto de 1984-Dezembro de 1985. São Paulo: Nova Stella: EDUSP, 1987.
- _____. *Matemática dos Afetos: Tratado de (Re)composição Musical*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2013.
- MEYER, Leonard B. *Music, the Art, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University Chicago Press, 1994.
- MICHEL, Pierre. *György Ligeti: compositeur d'aujourd'hui*. Paris: Minerve, 1985.
- MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2013. pp. 167-176.
- MOTTE, Diether de la. *Armonía*. Madrid: Mundi Música Ediciones, 2007.
- MONTEVERDI, Claudio. *Cartas de Claudio Monteverdi*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- NASCIMENTO, Guilherme. *Os Sapatos Floridos não Voam: Processos Criativos Compartilhados entre Música, Literatura e Pintura*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2012.
- NATTIEZ, Jean-Jaques. *Music and Discourse: toward a semiology of music*. Princeton, Princeton University Press, 1990.
- _____. Modelos Lingüísticos e Análise das Estruturas Musicais. *PerMusí*, Belo Horizonte, v.9, jan-jun 2004, pp. 05-46.
- _____. Harmonia. In: *ENCICLOPÉDIA Einaudi*. v. 3. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp.245-271.
- _____. *O Combate Entre Cronos e Orfeu: Ensaio de Semiologia Musical Aplicada*. São Paulo: Via Lettera, 2005.
- PETRACCA, Ricardo. *Música e Alteridade: uma Abordagem Bakhtiniana*. Curitiba: Appris, 2018.
- PIRES, Vera Lucia. Dialogismo e Alteridade ou a Teoria da Enunciação em Bakhtin. *Organon*, Porto Alegre, Rev. do Inst. Letras/UFRGS, v. 16, n. 32-33, 2002
- PONZIO, Augusto. Problemas de Sintaxe para uma Linguística da Escuta. In: VOLOCHÍNOV, Valentin; BAKHTIN, Mikhail. *Palavra Própria e Palavra Outra na Sintaxe da Enunciação*. São Carlos: Pedro & João, 2011.
- RIBEIRO, Antônio Celso. *A Teia e o Labirinto*. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música UFMG. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.
- ROSEN, Charles. *Music and Sentiment*. Yale: Yale University Press, 2011.
- SABBE, Herman. Illusions and allusions. *Interface*, Vol. 8, p. 11-34, 1978.
- SAID, Edward W. *Estilo Tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. 6ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. *Redes da Criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2014.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Nova York: Philosophical Library, 1950.

_____. *Exercícios Preliminares em Contraponto*. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SCHROEDER, Silvia C. N.; SCHROEDER, Jorge L. *Música como Discurso: Uma Perspectiva a Partir da Filosofia do Círculo de Bakhtin*. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v.4, n.2, 2011, pp. 127-153.

SEINCMAN, Eduardo. *Estética da Comunicação Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

SHOSTAKOVICH, Dmitri. *Music and the Time*. In: SCHWARTZ, Elliott; CHILDS, Barney. *Contemporary Composer on Contemporary Music*. EUA: Da Capo Press, 1998. pp. 106-110.

SOLLERTINSKY, Dmitri; SOLLERTINSKY, Ludmilla. *Pages from the Life of Dmitri Shostakovich*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ática, 2000.

STEUERNAGEL, Marcell Silva. *O Gesto na composição musical*. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.3, n.1, 2015, pp.146-158.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em Seis Lições*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

STRAUSS, Richard; ROLLAND, Romain, *Richard Strauss and Romain Rolland Correspondence Diary and Essay*. California: University of California Press, 1968.

SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

TEZZA, Cristóvão. *Sobre o Autor e o Herói – Um Roteiro de Leitura*. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. 4ed. Curitiba: Editora UFPR, 2007. pp. 231-256.

TOOP, Richard. *György Ligeti*. Michigan: Phaidon Press, 1999.

VARESE, Edgard. *Il Suono Organizzato: Scritti Sulla Musica*. Milano: Ricordi: Unicopli, 1985.

VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. *A Construção da Enunciação e Outros Ensaios*. São Carlos: Pedro & João, 2013.

WAGNER, Richard. *Escritos y Confesiones*. Barcelona: Labor, 1975.

WEBER, Anton. *O Caminho para a Música Nova*. 2ed. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. 4ed. Barcelona: Labor, 1979.