

## [Meta]polifonia em *Cântico das Crianças Corrompidas*: uma visão ampliada da polifonia musical a partir das propostas de Mikhail Bakhtin

*[Meta]polyphony in Cântico das crianças corrompidas: an expanded view  
of musical polyphony based on Mikhail Bakhtin's proposals*

**Felipe de Vasconcelos**

*Universidade Federal de Minas Gerais*

**Resumo:** Mikhail Bakhtin, no início do século XX, apropria-se de terminologias musicais para elaborar uma visão analítica dos romances do escritor russo Fiodor Dostoiévski. Dessa perspectiva ele cunha o termo *romance polifônico*. Este artigo procura trazer para o estudo musical as reflexões de Bakhtin sobre a noção de polifonia. Esse novo olhar sobre a polifonia é denominado aqui como *[meta]polifonia*. Características dessa *[meta]polifonia* são observadas na obra eletroacústica *Cântico das crianças corrompidas*.

**Palavras-chave:** Dialogismo. Polifonia. Composição musical. *[Meta]polifonia*.

**Abstract:** Mikhail Bakhtin, at the early 20<sup>th</sup> century, incorporated musical terminology to develop an analytical view of the novels of Russian writer Fiodor Dostoevsky. From this perspective, he coins the term *polyphonic novel*. This paper aims to bring Bakhtin's reflections on the notion of polyphony to the musical realm. This new look at polyphony is referred here as *[meta]polyphony*. Characteristics of this *[meta]polyphony* are observed in the electroacoustic work *Cântico das crianças corrompidas* (*Song of the corrupted youths*).

**Keywords:** Dialogism. Polyphony. Musical composition. *[Meta]polyphony*.



## 1. Polifonia na música e polifonia no romance

Na acepção musical, polifonia – *grosso modo* – é um termo que designa a sobreposição de duas ou mais linhas melódicas (também chamadas vozes ou partes) que, embora estejam comprometidas umas com as outras sob o aspecto harmônico que gere a obra globalmente, podem se conservar independentes e autônomas quanto aos seus perfis, tamanhos, ritmos e direções. A técnica musical de concatenar e elaborar uma (ou mais) melodia(s) em relação a outra(s) melodia(s) é chamada Contraponto.

Na História da Música Ocidental, já se encontra exemplos de polifonia por volta do século XII, mas é a partir do século XIV que ela será mais elaborada e se tornará a principal metodologia composicional até o final do século XVIII. Nas eras anteriores a esse período (isto é, antes do século XII) prevalecem as composições monofônicas<sup>1</sup>, nos anos subsequentes (pós século XVIII), as homofônicas. As peças musicais monofônicas são constituídas por uma única linha melódica, bem representadas pelos cantos gregorianos e outros cantos da liturgia católica da Idade Média, executados em uníssono. Nas peças homofônicas, embora possam ter mais vozes, existe uma estratificação clara das partes do tipo funcional como: voz principal, vozes secundárias, melodia principal, acompanhamento, contracanto entre outras. Não obstante, uma mesma obra musical pode conter momentos específicos de monofonia, polifonia e homofonia.

Mikhail Bakhtin, já no início do século XX, cunhou, na análise literária, o termo romance polifônico utilizando-o principalmente para referenciar-se à escrita de Fiódor Dostoiévski, “o criador do romance polifônico” (Bakhtin 2013, p. 5). Valendo-se dos termos musicais, Bakhtin formula 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)” (Bakhtin 2013, p. 6). Bakhtin (2013, p. 24) expõe que a adoção do vocabulário musical foi a solução mais adequada que ele encontrou, mas “o que não se deve esquecer é a origem metafórica do termo”. Ele ressalva que as matérias da música e do romance são diferentes demais para que se possa falar de algo superior à analogia figurada.

---

<sup>1</sup> Isso tendo em vista a história da música Ocidental chamada *erudita*, isto é, a partir da invenção da notação musical.

O pensador russo analisa o emprego do termo “polifonia” em trabalhos anteriores de outros teóricos da literatura (como Vassily Komaróvitch e Leonid Grossman) e, a partir daí, elabora sua própria concepção.

Komaróvitch, por exemplo, em sua análise, relaciona a condução das vozes de uma *fuga*<sup>2</sup> musical à maneira como Dostoiévski conduz suas personagens concluindo que seu romance (precisamente *O Adolescente*, no caso) foi construído segundo um tipo de ato volitivo individual. Segundo Bakhtin, isso é uma maneira monológica de analisar o romance de Dostoiévski e não condizente com o que ele percebe ao investigar a obra do escritor (Bakhtin 2013, p. 22–23). Na sua proposta, as personagens de Dostoiévski não se submetem passivamente a uma “vontade individual”, pelo contrário, para ele, é na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (Bakhtin 2013, p. 23). Por essa razão, Bakhtin vincula o monologismo à homofonia enquanto na polifonia prevalece o dialogismo, isto é, nos romances monológicos é possível perceber exemplos da onisciência do autor ou narrador, do “autoritarismo”, da confluência e da estratificação das funções (uma voz principal, um ponto de vista predominante); já pelo lado do romance polifônico prevalecem a realidade em formação, a plenivalência das vozes, a polêmica e a *inconclusibilidade*.

Eis uma razão pela qual é preciso cautela na comparação com a técnica musical: embora as linhas melódicas de uma fuga sejam independentes quanto às suas orientações fraseológicas, elas estão submetidas a um contexto harmônico comum, que rege a interação polifônica, e caminham para um desfecho comum, uma cadência conclusiva. Por outro lado, as vozes que permeiam o romance polifônico não se sujeitam a uma ordem superior, nem caminham para um desfecho apaziguador ou para o término absoluto, pelo contrário, suas características marcantes são os diálogos inacabados e a emancipação das personagens dotadas de vontades próprias.

Para Bakhtin, o romance polifônico trouxe para a literatura as relações dialógicas presentes na vida real. O mundo plural e diversificado em que vivemos, com suas contradições, controvérsias e multiplicidade de opiniões, é,

---

<sup>2</sup> Fuga é uma estratégia composicional tipicamente polifônica. Embora a fuga não seja um processo exclusivo da música tonal, as referências a ela, por Bakhtin e os outros autores do início do século XX, pressupõem tal premissa e estão relacionadas principalmente às obras dos períodos Barroco e Clássico na música.

de certa maneira, orquestrado<sup>3</sup> na obra que o espelha; o autor não cria um mundo *ex nihilo*, parece não poder interferir na trama e sua voz é apenas uma entre outras.

Grossman também relaciona certos procedimentos de Dostoiévski às técnicas de estruturação musical, como o contraponto, a modulação entre tonalidades e transição entre temas. Ele replica o aforismo do compositor Mikhail Glinka (1804–1857) (um dos preferidos de Dostoiévski) para enriquecer sua argumentação. Este que foi considerado o pai da música erudita russa escreve em suas memórias<sup>4</sup>: “tudo na vida é contraponto, isto é, contraposição”. Bakhtin observa com interesse as descrições de Grossman acerca da natureza musical das construções *dostoiévskianas* e reelabora o ditado de Glinka para sua própria percepção:

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 (Bakhtin 2013, p. 49, grifos do autor).

Na visão *bakhtiniana*, toda comunicação, de modo geral, é dialógica e o monologismo absoluto não é possível. Todo enunciado orienta-se para outros enunciados respondendo ou esperando ser respondido. Dentro dessa concepção, Bakhtin (2016, p. 149) separa dois tipos de dialogismo: um em que essa orientação pode manifestar-se de forma direta no enunciado (exposição de opiniões alheias, citações e referências, polêmica, paródia, paráfrase etc.), que podemos denominar dialogismo mostrado; e outro em que as vozes de outrem não são tão evidentes, chamemos dialogismo constitutivo. Neste segundo caso, “sempre existem harmônicos dialógicos, ainda que seja difícil captá-los” (Bakhtin 2016, p. 149). Ao criar essa metáfora com a realidade acústica dos sons (mais uma vez se aproximando da música), Bakhtin (e aqueles que seguiram suas propostas) advoga que os enunciados que se mostram monológicos o são apenas exteriormente, sua essência é dialógica (Volochínov 2013, p. 163). Por isso, o

<sup>3</sup> Orquestração é outro termo musical que, à semelhança da “polifonia”, foi recorrente nos escritos de Bakhtin.

<sup>4</sup> Grossman refere-se ao *Zapiski (Memórias)* escrito por Glinka e publicado pela primeira vez em São Petersburgo, 1887.

monologismo não significa ausência absoluta de dialogismo. Acontece que enunciados ou obras ditas monológicas diluem tanto sua dimensão dialógica de modo que a voz do autor impera e torna-se virtualmente a única dentro do discurso. Por isso, quando falamos de uma obra dialógica a ênfase recai sobre o dialogismo mostrado, isto é, a obra deixa transparecer os diversos enunciados que compõe a comunicação humana, dá voz a outrem.

Esse dialogismo é o pilar fundamental do romance polifônico. Consequentemente, nos apoiaremos nas relações dialógicas da música para desenvolver um estudo sobre a polifonia nos domínios musicais a partir das ideias desenvolvidas por Bakhtin no campo da linguagem. Podemos concordar com o maestro e compositor Oiliam Lanna (2005, p. 62) quando ele conclui que, “embora o termo polifonia tenha sido importado da musicologia pela pesquisa linguístico-discursiva, as manifestações polifônicas, no domínio de origem, ficaram restritas à ocorrência da superposição de melodias”. O que será discutido aqui propõe uma outra abordagem da polifonia nos domínios musicais e ampliação dos seus domínios.

## 2. Polifonia e dialogismo musical

A tese *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*, de Lanna (2005), é um trabalho pioneiro ao repatriar o termo polifonia dos estudos literários de volta à música e trazer as novas propostas elaboradas nos domínios da linguagem verbal para uma discussão musicológica. Lanna foca em como a música contribui para o discurso no universo operístico. Abordando principalmente a relação texto/música, o autor evidencia como a música se envolve com a narrativa, sendo ela uma ferramenta eminente para aclarar momentos dialógicos presentes no texto. Não somente isso, a música nesse contexto pode dizer junto, confirmar ou contrariar uma situação ou falas de personagens. Nessa abordagem, Lanna cria o termo polifonia discursivo-musical cuja designação primeira está relacionada ao tratamento musical que o compositor confere aos discursos produzidos e reportados em um libreto de ópera.

Sob tal horizonte, Lanna (2005, p. 50) exemplifica como uma música monofônica pode ser polifônica no sentido discursivo-musical. O canto gregoriano (tipicamente monofônico) *Tenebrae factae sunt* – parte do Ofício de

Trevas da Semana Santa –, por exemplo, narra o episódio evangélico da crucificação do Cristo. Enquanto são narrados os acontecimentos o canto permanece no registro médio-grave, porém, ao apresentar a voz do Cristo como discurso reportado – “*Deus meus, ut quid me dereliquist?*” –, o coro passa a cantar em registro agudo (o que também concorre para uma mudança na intensidade sonora). Existe, portanto, uma separação musical entre as vozes do discurso: a voz do evangelista (registro médio-grave) e o brado do Cristo (registro agudo). Além disso, observamos que ambos os discursos são apresentados por um terceiro que conta à sua maneira os momentos finais da execução de Jesus, pois o texto não corresponde palavra-por-palavra ao texto da Vulgata. É interessante notar que o próprio Cristo faz uma citação do Antigo Testamento, contida no livro dos Salmos, capítulo 22, verso primeiro: “Deus meu, Deus meu, por que me desamparastes?” – que os evangelistas cuidaram em escrever em hebraico<sup>5</sup>, idioma do Cristo e do Antigo Testamento. O salmo foi composto pelo rei Davi e, por estar contido no livro sagrado, para os fiéis é também a palavra de Deus. Esse cântico (o Salmo 22) está previsto como parte da missa tridentina para ser executado na Quinta-feira Santa. Desta forma, pode-se perceber nesse pequeno exemplo, monofônico quanto à textura musical, uma grande quantidade de vozes, algumas delas demarcadas pela música.

A polifonia que Lanna explora está mais relacionada com os estudos da Análise do Discurso. A Análise do Discurso partiu das questões levantadas por Bakhtin a respeito do dialogismo e polifonia para criar uma nova área de estudos da linguagem desenvolvendo assim uma abordagem própria desses termos. Nessa vertente de estudos da linguagem, em acordo com as propostas iniciais do linguísta Oswald Ducrot e desdobramentos apresentados pela Escola de Genebra, é comum adotar o termo “polifonia” como sinônimo de “dialogismo mostrado”, ou seja, como fenômeno do discurso em que é possível perceber (de modo explícito) mais de uma voz em um enunciado. Algumas vezes os escritos de Bakhtin permitem essa extensão, mas, em geral, sua visão a respeito da polifonia é mais restrita e ele emprega o termo principalmente para referir-se a um tipo específico de romance (ou ao tipo específico de relações dialógicas contidas nessa forma literária). O texto do *Tenebrae factae sunt* apresenta certamente um dialogismo mostrado, mas não é polifônico na acepção

---

<sup>5</sup> “*Eloí, Eloí, lamá sabactâni*” (A Bíblia, Marcos 15:33).

*bakhtiniana* (apesar de sê-lo para a Análise do Discurso). Bakhtin destaca que no romance polifônico encontram-se não somente um universo de muitas vozes, mas um universo em que essas vozes, mesmo contraditórias e controversas, são equipolentes.

Levando isso em consideração – isto é, as diferentes abordagens entre a Análise do Discurso e os escritos *bakhtinianos* –, o termo *polifonia discursivo-musical* é bastante útil para referenciar essa demarcação musical de um texto. Este conceito também pode ser estendido à música puramente instrumental ao evocar textos/enunciados dissimulados ou semi-dissimulados: o título da obra, um programa, epígrafes da partitura, relações com outras obras, relações com músicas de outras culturas ou estilos, um texto do autor desvinculado da obra, relações agregadas por um analista... e tudo que aponta para o convívio de discursos, nos facultando observar como a música reage dialogicamente à presença da voz alheia.

Lanna (2005, p. 66) também dá alguns exemplos possíveis da polifonia discursivo-musical (para nós, dialogismo mostrado) incidir sobre uma música puramente instrumental, como no prelúdio *La Cathédrale Engloutie*, de Claude-Achille Debussy. Nessa peça não há texto, mas ela tem como pano de fundo uma lenda medieval que relata uma misteriosa catedral que, em certos momentos, emerge das profundezas na costa da cidade de Ys. Os elementos de uma catedral medieval e de sua música estão caracterizados: sinos, harmonias, corais, o *fauxbourdon*... tudo está edificado sobre um movimento de notas graves, condutoras, à semelhança de um *cantus firmus*. O prelúdio, em uma relação polifônica discursivo-musical, “transcende a mera descrição para se transformar em uma paráfrase e homenagem ao *organum* melismático da Escola de *Notre Dame*” (Lanna 2005, p. 66). Nesse ponto temos música fazendo referência a um texto (a lenda), mas também música fazendo referência a outra música (a medieval, a música litúrgica da igreja antiga), portanto esse enunciado musical (o prelúdio *La Cathédrale*) está impregnado de vozes além da voz do compositor.

Para nós, *Alfred, Alfred* – ópera cômica em sete cenas e seis *intermezzi* –, de Franco Donatoni, também apresenta bons exemplos de dialogismo mostrado e polifonia discursivo-musical, neste caso, através do uso recorrente da citação textual e musical de compositores (menciona e inclui excertos de obras de outros compositores: Vivaldi, Mozart, Bellini, Verdi...). A peça se passa em um quarto do Hospital Alfred em Melbourne, na Austrália, e o próprio Donatoni é uma das

personagens da trama<sup>6</sup>. No *Intermezzo IV*, por exemplo, 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...”<sup>7</sup>. Esse trecho é destinado a voz (baixo profundo) e fagote e começa com uma citação musical do tema inicial da *Sagração da Primavera* (onde o fagote é protagonista), de Igor Stravinsky. Também são tocados excertos de *As Quatro Estações*. O dialogismo mostrado traz para a cena uma interação de vários compositores, várias vozes, várias consciências. A música comenta e completa o enunciado verbal. Sendo assim, não há apenas o contraponto a duas vozes entre a voz cantada e o fagote, existe uma polifonia – isto é, outras vozes – além da relação entre melodias atuais.

O dialogismo mostrado ou a utilização de materiais preexistentes tem sido amplamente estudada nos meios musicais: Leonard Meyer (1967), J. Peter Burkholder (2001), David Cope (1997; 2005), Stefan Kostka (2006) são apenas alguns dos autores que se detiveram sobre esse tema. Meyer interessou-se em como a música do passado pode penetrar na nova, denominando esse fenômeno como *intra-artístico* (Meyer 1967, p. 194). Ele distingue quatro maneiras de como a música de outras épocas pode ser usada no presente: paráfrase (*paraphrase*), empréstimo (*borrowing*), simulação (*simulation*) e modelação (*modeling*). Burkholder escreve cuidadosamente o verbete “empréstimo” (*borrowing*) para o *Dicionário Grove de Música*, alocando sob esse termo diversos casos de incorporação da música alheia (e própria) ao longo da história (descritos pelos próprios compositores ou estudados e denominados por pesquisadores posteriores), como o pastiche, paródias, paráfrases, citações, o *quidlibet*, *incatenatura*, *centonization* etc. Kostka dedica um capítulo de seu *Materials and Techniques of 20<sup>th</sup>-Century Music* para descrever os processos composicionais mais recentes (século XX) que lidam diretamente com um enunciado musical preexistente. A esse capítulo ele denominou “importações e alusões” (*imports and allusions*). O autor reconhece esses termos como “influências externas que têm efeitos sobre a música do século XX”. Segundo o autor, tais influências podem

<sup>6</sup> O compositor de fato esteve internado nesse hospital e, de acordo com o libreto, cada evento da ópera aconteceu realmente durante o mês de novembro de 1992, somente os nomes são inventados.

<sup>7</sup> “Si, ero un bon fagottista: suonavo anche le ‘Stagioni’ de Vivaldi. Devo rimettermi a studiare, ma no ho mai tempo...”

vir do passado (neoclassicismo, citações), do presente (música folclórica, jazz) e da música “não-familiar” (músicas de outras culturas) (Kostka 2006, p. 157). Cope (2005) também abriga sob o termo “alusão” um conjunto de procedimentos: citações (*quotations*), paráfrases (*paraphrases*), semelhanças (*likenesses*), “estruturalidades” (*frameworks*) e características em comum (*commonalities*). Esse autor, em outro momento – em *Techniques of the Contemporary Composer* (1997) – aponta para outros tipos de relações entre materiais de diferentes procedências como recurso composicional, ou seja, peças que podem conter, ao mesmo tempo, linhas seriais, atonais, tonais, etc.

Alguns compositores também dão atenção especial para o trabalho criativo sobre uma obra preexistente, seja em um processo composicional propriamente dito ou em algum tipo de reelaboração (orquestração, adaptação, arranjo..., comuns aos estudos da composição musical, artisticamente bastante ricos e que revelam também aspectos dialógicos essenciais). Compositores como Luciano Berio, Salvatore Sciarrino e Silvio Ferraz desenvolveram conceitos importantes em torno do assunto: Berio (2006) fala em *transcrição*, Sciarrino (2001) em *elaboração*, Ferraz (2008) em *reescritura*. A transcrição para Berio tem uma aceção bastante ampla e aborda desde uma forma musical (como a giga, ele cita) – que estabelece certos preceitos com os quais os compositores dialogam e remetem-se, inevitavelmente, ao trabalho alheio (a outras gigas, por exemplo) – até suas próprias obras, como os *Chemins*, o terceiro movimento da Sinfonia, *Rendering*, “*points on the curves to find...*”, entre outras. Sciarrino tem ideias próximas de Berio, mas prefere o termo “*elaboração*”, principalmente quando se volta para trabalhos de adaptações e transposições instrumentais. Na visão do compositor, o original deve permanecer absolutamente reconhecível, ao mesmo tempo, ter uma nova fisionomia, uma nova vida, um novo corpo: “*não uma roupa moderna, mas um corpo moderno*” (Curinga 2008, p. 348). Já para Ferraz (2008) (que elabora muito das suas ideias a partir das obras e pensamentos de Jürg Stenzl, Sciarrino e Berio) a noção de reescritura envolve a criação a partir de músicas preexistentes. Ele declara que, de modo geral,

a reescritura é “*simplesmente tomar um trecho de música de outro compositor, uma frase, uma sequência harmônica, um timbre, e copiá-la de modo irregular, arrastando as notas para lugares errados, fazendo pequenos ou grande retardos e antecipações, esticando algumas passagens*” (Ferraz 2008, p. 50).

Nessa pequena seleção de musicólogos e compositores percebemos o fio dialógico que os une, tanto na discussão teórica como na relação entre obras musicais. Contudo, nós não vamos nos aprofundar nas especificidades que cada autor propõe diante da presença patente de vozes agregadas à voz do compositor em uma criação musical. Utilizaremos, por nossa vez, dialogismo musical como um termo adequado e abrangente o suficiente para reunir essas diversas práticas criativas em música que lidam de alguma forma com o discurso alheio (outras músicas, partes de músicas, textos, outras artes, culturas etc).

Do lado da linguagem verbal, reafirmamos que o dialogismo, como elemento composicional, tornou-se o fundamento para o romance polifônico – “o romance polifônico é inteiramente dialógico”, disse Bakhtin (2013, p. 47). O autor de um romance polifônico dialoga com muitas vozes, mas não as subjuga, senão se posiciona lado a lado, não privilegia uma em detrimento de outra, mesmo se tratando da relação entre sua própria voz e a de uma personagem. O romance polifônico permanece permeável aos vários discursos (político, religioso, filosófico etc), não se fecha no autoritarismo da última palavra sobre qualquer assunto. Sendo assim, investigaremos como certas características do romance polifônico podem estar presentes na criação musical e como elas se agregam para uma definição mais ampla de polifonia no seio da Música.

### 3. Desenvolvimento histórico da polifonia

“Dostoiévski é o criador do romance polifônico”, mas isso não quer dizer que não aconteceram manifestações polifônicas em literaturas anteriores ao escritor, ainda que elas sejam apenas um vislumbre da construção composicional inaugurada por ele. A sátira menipeia, por exemplo, “é dialógica, cheia de paródias e travestizações, dotada de numerosos estilos” e que “não teme nem mesmo os elementos do bilinguismo”, e, segundo Bakhtin (2014, p. 416), essa forma textual permite uma “reflexão socialmente multiforme e polifônica da sua época”. Porém, seguindo o pensamento *bakhtiniano*, essas manifestações polifônicas são apenas os rudimentos daquilo será desenvolvido na escrita de Dostoiévski:

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 polifônico (Bakhtin 2013, p. 178).

Pensando na relação da linguagem verbal com a música para caracterizar o romance polifônico, Artur Roman (1993) procura diferenciar que, enquanto as analogias de Komaróvich e Grossman referem-se à polifonia tonal barroca (própria dos séculos XVII–XVIII), Bakhtin evoca a polifonia modal (dos séculos XIV–XVI). Nesse período modal, como evidencia Roman, encontram-se exemplos de composições com grande número de vozes, muitas vezes politextuais, o que torna muito atrativa a comparação com a concepção *bakhtiniana*. No entanto, as características musicais dessa época não são totalmente equivalentes ao pensamento plural e dialógico explorado no romance polifônico, também são ainda os primórdios do que se desenvolverá na escritura musical polifônica em anos posteriores.

A peça de Thomas Tallis (1505–1585), *Spem in Alium* (a quarenta vozes), ou *Deo Gratias* (a trinta e seis vozes), de Johannes Ockeghem (c. 1420–1497), por exemplo, diante da quantidade notável de partes, são certamente polifônicas sob a ótica da textura musical, mas tornam-se obras de tendências monológicas uma vez que as vozes dos coros dizem a mesma coisa, musicalmente e discursivamente. Desta forma, as belíssimas sonoridades resultantes dessas peças têm, por fim, uma única consciência, apesar de tantas linhas melódicas.

As obras politextuais pré-renascentistas ou renascentistas – muito atrativas do ponto de vista do discurso, pois dois ou mais textos eram cantados ao mesmo tempo em vozes diferentes – não apresentam um material musical (estilo, estrutura, fraseologia, harmonia) tão distinto das obras da mesma época com um texto só. A discrepância (ou individualidade) que podia haver entre os textos de uma peça politextual (um texto sacro cantado junto a um profano, um texto em latim com outro em francês, por exemplo) não é refletida musicalmente, ainda se percebe um controle monológico do compositor.

Contudo, é desde esse período da música ocidental que se pode observar as fontes do tipo de polifonia que vamos tratar aqui, uma polifonia com características próximas do romance polifônico apregoado por Bakhtin na literatura. Trata-se de uma estratégia especial de composição que se estabelece ao dar preferência à alteridade, ao discurso reportado, à referencialidade, ao

contraditório, à polêmica... isto é, às relações dialógicas explícitas desenvolvidas musicalmente. Desse ponto de vista, teremos como referência músicas de Gustav Mahler, Charles Ives, Alban Berg, Igor Stravinsky, Dmitri Shostakovitch, Alfred Schnittke, Henri Pousseur, Luciano Berio entre outras, mas, neste texto, nos concentraremos mais especificamente na peça eletroacústica *Cântico das Crianças Corrompidas*, de nossa autoria. Vamos, em primeiro lugar, traçar a linha de desenvolvimento do dialogismo musical da qual resultará essa polifonia multidimensional, a que chamaremos *[meta]polifonia*. Uma vez que o vocábulo “polifonia” nos parece sobrecarregado – “polifonia musical”, “polifonia discursiva” (Análise do discurso, Ducrot), “polifonia literária” ou “romance polifônico” (Bakhtin), “polifonia discursivo-musical” (Lanna) –, o prefixo “meta” pode ser adequado para distinguir quando falarmos da reapropriação conceitual do termo da literatura para a música, ou seja, aclarar que estamos nos referindo a um fenômeno (um contraponto) “além do” conceito tradicional vigente na música. A [meta]polifonia como consequência de um trabalho com alto teor dialógico em que o compositor lida com vozes imiscíveis e/ou contraditórias, mas equipolentes, sem deixar sua própria voz sobressair.

Na Renascença, estratégias composicionais como a “*missa à teneur*” ou a “*missa paráfrase*” apresentam um dialogismo detectável, isto é, um tipo de dialogismo mostrado em música. Na primeira, as vozes musicais eram estruturadas em torno de um tema melódico preexistente, geralmente extraído de um canto gregoriano, que aparecia como *cantus firmus* no *tenor* (voz de sustentação) de cada seção (Sadie 1994); na segunda, dava-se a apropriação de melodias populares (sobre temas variados, inclusive profanos). É possível ouvir nesses exemplos a convivência de elementos díspares (o canto gregoriano com as linhas melódicas renascentistas, a melodia popular com a sacra). Nesse contexto, tais eram as apropriações de melodias e textos profanos na cena musical eclesiástica católica da renascença que os líderes da igreja decidiram legislar, no Concílio de Trento (o “Concílio da Contra-reforma”, que durou de 1545 a 1563), proibindo esse tipo de processo composicional com materiais estranhos às regras de fé da instituição.

Pelo lado da Reforma, seguindo as propostas luteranas de popularização dos ensinamentos bíblicos, alguns compositores (além de compor hinos no vernáculo, como o próprio Martinho Lutero), trocavam os textos de canções seculares adaptando-as para serem cantadas pelos fiéis na prestação do culto

(processo conhecido como *contrafactum*) (Mendonça 2017). Johann Sebastian Bach (1685–1750) utilizou muitas dessas melodias em suas obras, principalmente em cantatas. A época de Bach assistiu à consolidação do sistema tonal, em substituição ao modalismo. Portanto, algumas das melodias antigas, caracteristicamente modais, recebem nas mãos do compositor uma harmonização tonal, e, em decorrência disso, uma coabitação entre esses dois sistemas.

A melodia *Une jeune fillette de grand' valeur*, de compositor desconhecido (composta antes de 1557, pois já aparece em publicação desse ano), de caráter tipicamente modal, passou algumas vezes pelo *contrafactum*, recebendo textos adaptados para o louvor sacro (*Von Gott will ich nicht lassen* é a versão mais conhecida), além de adquirir uma roupagem tonal (principalmente através da forma de coral luterano). Bach a utiliza repetidas vezes, como ao final da cantata *Herr, wie du willst, so schicks mit mir* (BWV 73) ou no início da cantata *Was willst du dich betrüben* (BWV 107). Outros compositores também trabalharam sobre o hino *Von Gott will ich nicht lassen*, como Heinrich Schütz (SWV 366) e Dietrich Buxtehude (BuxWV 221), a quem Bach admirava. Em tudo isso vê-se que as raízes dialógico-musicais dessas obras atingem a relação sacro/secular, modal/tonal, coral/polifonia e a relação entre compositores, assim, apresentam um princípio polifônico além do contraponto entre notas.

Permanecendo no universo *bachiano*, consideremos um outro germe da [meta]polifonia, o *quodlibet*: criação, “geralmente ligeira ou bem-humorada, em que trechos de melodias e textos conhecidos aparecem em combinações sucessivas ou simultâneas” (Sadie 1994). O prestigiado biógrafo de Bach, Johann Forkel (1749–1818), relata que a família Bach – formada quase inteiramente de músicos – tinha encontros anuais nos quais uma das principais atividades era a improvisação de um *quodlibet*. Nessas reuniões, a primeira ação era cantar um coral sacro, dolente, para, em seguida, fazer brincadeiras musicais em torno desse coral, improvisando e enxertando canções populares reconhecíveis (alegres ou tristes) na harmonia, o que causava grande divertimento e gargalhadas dos presentes (Forkel 1998, p. 424).

Talvez com esse mesmo espírito jocosos, Bach escreve o *Quodlibet* da trigésima e última variação das *Variações de Goldberg*. Ali, o compositor intercrucza duas canções populares conhecidas com a linha de baixo originária da *Ária* inicial. Essa linha de baixo é a principal ligação entre as variações, mas também

há indícios de ser um tema recorrente entre compositores do Barroco – pelo menos os oito primeiros compassos, que aparecem também em obras de G. Handel, H. Purcell e F. Couperin (Jank 1988). Os textos das canções utilizadas na derradeira variação, em tradução livre, dizem: “estou há muito tempo longe de você” e “repolhos e nabos me afastaram”. Isso sugere, de um ponto de vista da polifonia discursivo-musical e com certa dose de humor, que as “muitas” variações deixaram “longe” a ária inicial e que ficou certa “saudade” dela, assim, após esta última variação, a *Ária* retorna *da capo* concluindo a peça.

Na obra catalogada como BWV 524, Bach utiliza um outro modelo de *quodlibet*, mas igualmente rico para nossa discussão. Essa obra, já inteiramente cômica e irônica, justapõe textos e músicas de procedências variadas. É possível ouvir canções populares, salmodias, antifonia, coral, hino... tudo em uma divertida gozação com estilos musicais em voga na época. Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) também compôs um *quodlibet* instrumental com ideias semelhantes: *Galimathias musicum (Quodlibet)* (K. 32), obra ainda de sua infância. Mozart encadeia pequenas peças de caracteres e procedências distintas (possivelmente baseadas em peças de outros compositores contemporâneos) formando um conjunto heterogêneo e de viés humorístico.

Todavia, obras cômicas normalmente têm por detrás uma consciência sobressalente (que critica, polemiza, satiriza etc.) enquanto em uma [meta]polifonia (assim como no romance polifônico) vozes contraditórias (sérias e cômicas, por exemplo) encontram-se em pé de igualdade. Nesse sentido, uma outra obra *mozartiana* vai ao encontro de nossa argumentação. Enquanto compunha a ópera *Don Giovanni*, Mozart procurou fazer conviver elementos díspares, algo não usual no gênero em sua época. Ele busca na literatura as bases para suas propostas:

Shakespeare nos ensinou a aceitar uma infusão do elemento cômico em peças de um assunto 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 (Mozart, In: Kerst 1905, p. 27–28)<sup>8</sup>.

Essas ideias heterogêneas levaram o compositor a definir *Don Giovanni* como *Drama giocoso*. Um trecho nos chama particularmente a atenção nessa obra: uma passagem do *finale* do primeiro ato. Ali, as três orquestras sobre o palco tocam para as três camadas da sociedade dançarem enquanto o Don Giovanni canta um hino pseudo-revolucionário. Em 1882, o compositor Charles Gounod (1991, 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 [...].

A combinação polimétrica das diferentes danças, as múltiplas personalidades, as referências aos extratos sociais, ou ainda, o contraponto musical, a polifonia discursivo-musical e os enunciados musicais com certo teor de alteridade estão amalgamados em um redemoinho dialógico que é a base do pensamento composicional [meta]polifônico.

Trafegando momentaneamente de volta aos estudos literários pela ótica do pensamento *bakhtiniano*, observamos que Shakespeare, em quem Mozart se inspirou, ainda que tenha contruído um mundo artístico com múltiplas personagens (personalidades), ele não o faz como acontece no romance polifônico. Segundo Bakhtin (2013, p. 38), o dramaturgo inglês 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. 38–39) dá três razões pelas quais ele não considera Shakespeare um autor polifônico: 1) no drama *shakespeariano* há uma multiplicidade de planos, mas não uma multiplicidade de mundos; admite apenas um, e não vários sistemas de referências; 2) há em cada drama apenas uma voz plenivalente do herói, ao passo que a polifonia pressupõe a multiplicidade de vozes plenivalentes

---

<sup>8</sup> Carta ao pai, Leopold Mozart. Viena, 16 de junho de 1781.

nos limites de uma obra; e 3) as vozes em Shakespeare não são pontos de vista acerca do mundo no grau em que o são em Dostoiévski.

Isso também nos leva a refletir que, apesar das manifestações de princípios da [meta]polifonia em músicas anteriores, é somente por volta do século XX que ela pode manifestar-se de maneira plena e, nesse sentido, ser coroada, em nossa opinião, por Mahler. Berio (2017, p. 290) destaca que com a obra de Mahler ingressamos num novo tipo de narratividade em música, é um ponto de referência de “uma narrativa musical de memórias e de coexistências inesperadas, de diálogos e de referências dialéticas entre materiais heterogêneos e formação de um senso musical organicamente profundo”. O compositor italiano define a música de Mahler como um tipo de meta-narratividade pois parece narrar a si própria, seu próprio interior, assim como certas obras literárias (de James Joyce e Robert Musil, por exemplo) que ele define como “polifônicas” (com conceitos próximos aos de Bakhtin), “linguagem de linguagens” (Berio 2017, p. 290). As composições *mahlerianas* admitem vários mundos e vários sistemas de referencialidades (o clássico, o banal, o popular, o erudito, o sério, o cômico, o antigo, o novo...), várias visões de mundo que concorrem em uma pluralidade de vozes equipolentes.

A referencialidade deflagrada na música de Mahler é um dos fatores que motiva Berio a compor o terceiro movimento da sua Sinfonia – no qual o *Scherzo* da *Segunda Sinfonia* do compositor vienense serve de esqueleto para sustentar uma série de citações musicais de outros compositores. Berio (1988, p. 94) descreve que esse esqueleto ora surge nitidamente, ora desaparece e torna a aparecer e nunca está sozinho: “acompanha-o a história da música que ele próprio desperta em mim”, ele diz. O compositor ressalta que já há no *Scherzo* de Mahler toda uma pluralidade de níveis e abundância de referências e considera que no terceiro movimento da *Sinfonia*, junto às outras citações, muitas vezes coexistem simultaneamente até quatro referências diferentes. Esse conglomerado de exemplos de dialogismo musical entra em contraponto, revelando múltiplas vozes além daquelas percebidas à primeira vista na partitura.

A polifonia *dostoiévskiana* traz para a narrativa a pluralidade do mundo real, com todas as suas contradições e diversidade de opiniões construídas ao longo da história. Essa realidade multivocal externa, através do olhar artístico, se transforma em obras musicais, romances, pinturas etc. com tendências [meta]polifônicas. Nesse sentido, Berio (2017, p. 450) declara:

A história por sua natureza é uma polifonia, é um ponto de encontro de muitas coisas diversas. É esta multiplicidade de aspectos e sobretudo esta complementariedade de funções musicais e intelectuais que me interessa muito e que, particularmente, tem caracterizado o nosso século.

Esse tipo de interlocução entre elementos de diversas procedências e a consequente abertura para a voz alheia são marcantes em algumas obras do século XX. No universo operístico, por exemplo, surgem traços importantes dessa [meta]polifonia: *Wozzeck*, de Berg, é notável nesse sentido, mas também Lulu, obras que tanto musical como textualmente apresentam um discurso povoado por muitas vozes – flertes com o tonalismo, com formas antigas, com a música popular...; *The Rake's progress*, de Stravinsky, que aproxima o recitativo barroco a estruturas modernas numa trama que traz elementos do Fausto ou de *Don Giovanni*; e *A Vida com um idiota*, de Schnittke, que entre enredo, personagens e enunciados musicais encontram-se elementos que apontam em várias direções: o belo, o cômico, o triste, o repugnante, o cinismo, a alteridade são elementos de igual importância nessa obra.

Ferraz e Teixeira (2019), em torno do conceito de reescritura, fazem uma revisão panorâmica concluindo que a expressão de alteridade talvez seja um novo tipo de relação musical que o repertório atual esteja propondo. Ao longo da história, a composição musical, após a sujeição a uma igreja, a uma corte, a um espírito genial ou a uma visão turva do gosto da massa, torna-se uma relação de sujeição mútua ao outro (Ferraz; Teixeira 2019, p. 266). Nesse sentido, o compositor dá voz e fala através da voz alheia.

#### 4. *Cântico das crianças corrompidas*

Diante dessa perspectiva interacional proposta pela modernidade e através do estudo da obra *bakhtiniana* e *dostoievskiana* surgiram as primeiras ideias para a composição de *Cântico das crianças corrompidas*, obra eletroacústica acusmática composta no ano de 2019.

Nesse universo dialógico em que constantemente recorre-se à voz alheia para expressar a si próprio, encontramos nas palavras de Pousseur (2009) interesse semelhante ao que nos guiou no projeto composicional de *Cântico das crianças corrompidas*:

Frequentemente pensei que só estaria satisfeito com minha linguagem musical no dia em que sentisse capaz de nela inserir elementos antigos de

uma maneira tão orgânica quanto um J.S. Bach ao integrar o coral protestante – e, por meio dele, ecos de certa maneira reconhecíveis na modalidade gregoriana – em sua textura polifônica tipicamente tonal (Pousseur 2009, p. 193).

Nessa ocasião, Pousseur estava em processo de composição de sua ópera em dois atos, *Votre Faust* (1967), uma obra eletroacústica mista. A maneira como Bach incorpora vozes alheias – uma melodia modal revestida da harmonia tonal, fragmentação de corais para uma construção polifônica etc. –, teve influência sobre a composição de Pousseur que é praticamente feita só de citações, mais ou menos extensas, mais ou menos deformadas ou desenvolvidas e conseqüentemente mais ou menos reconhecíveis (Pousseur 2009, p. 193) (o que também não fica longe de algum tipo moderno de *quodlibet*). Outra influência importante para a concepção de Pousseur veio da literatura: “Michel Butor havia feito um abundante e belíssimo uso de citações literárias” e isso o levou a vislumbrar a integração paralela de citações musicais (Pousseur 2009, p. 193). Assim como em *Votre Faust*, *Cântico das crianças corrompidas* é feita quase que inteiramente de citações (mais ou menos modificadas), isto é, o dialogismo mostrado é a fonte da estruturação composicional (ver Fig. 1).

Francis Dhomont, acerca de *Frankenstein Symphony* (1997), obra também com inspiração literária (em *Frankenstein ou o Prometeu moderno* de Mary Shelley), descreve-a como um “monstro acusmático”, criado a partir de “fragmentos das obras de 22 compositores e amigos” (dos quais muitos foram seus alunos) (Dhomont 1997). Em *Cântico das crianças corrompidas* as citações musicais são de obras que julgamos importantes para nossa formação na composição eletroacústica, ou seja, não recorro a obras de alunos (ao contrário de Dhomont), mas a obras de mestres (dentre os quais está o próprio Dhomont).

CÂNTICO DAS CRIANÇAS CORROMPIDAS

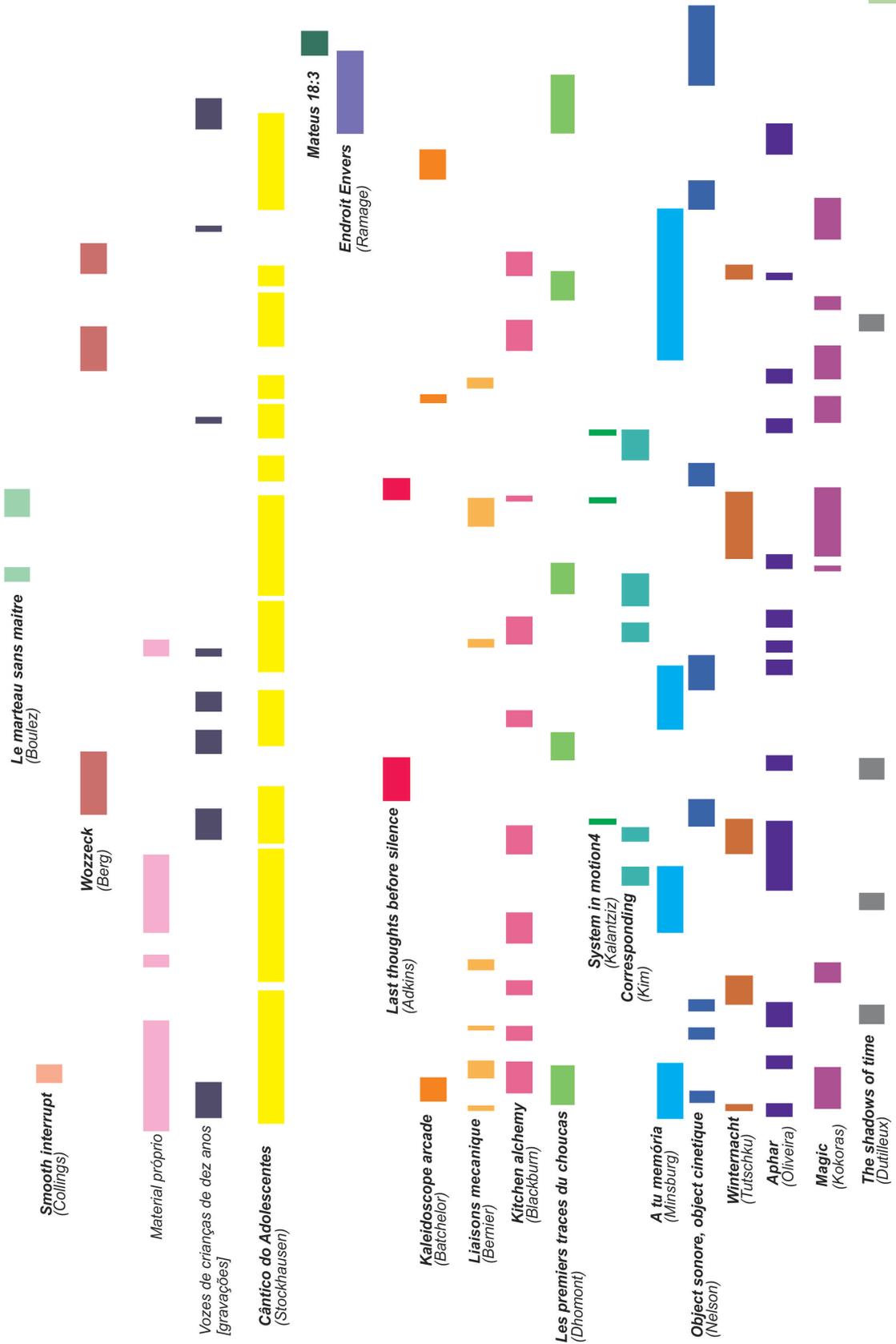


Figura 1: Gráfico de obras citadas em *Cântico das crianças corrompidas*.

Outro contato dialógico evidente em *Cântico das crianças corrompidas* se manifesta no título, que remete imediatamente ao *Cântico dos adolescentes* (*Gesang der Jünglinge*, 1956), de Stockhausen. De fato, a peça de Stockhausen é utilizada como espinha dorsal, uso semelhantemente ao que faz Berio do *Scherzo* de Mahler em sua *Sinfonia* (portanto, o compositor italiano é outro interlocutor de destaque). Assim como Bach na trigésima variação (*quodlibet*) das *Variações de Goldberg* mantém a base da ária inicial (recorta-a, modifica-a) e sobre ela traz materiais reconhecíveis (que também sofrem modificações) criando um contraponto entre materiais próprios e alheios, em *Cântico das crianças corrompidas* pretende-se explorar aos extremos essa apropriação dos enunciados de outrem e reelaborá-los em um novo contexto, como assim o faz o grande gênio do barroco, resultando em uma polifonia plena de alteridade.

Para Berio, no “*Scherzo*” *mahleriano* está colada toda a História da Música até aquele momento. A peça de Stockhausen, por sua vez, também revela uma concentração de manifestações musicais historicamente importantes, 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, seja pela afirmação dos meios eletroacústicos ainda em tenro desenvolvimento ou pelo pensamento filosófico da música que passava a lidar com novos paradigmas (ausência da escrita musical, o *continuum* sonoro, a ausência de um intérprete ao vivo etc.). Stockhausen também entra no bojo dialógico de compositores que trabalharam uma composição eletroacústica altamente munido de enunciados musicais alheios, que é o caso da peça *Hymnen* (1967) (que também tem versões em eletroacústica mista). *Hymnen*, ou hinos, reúne recortes de quarenta hinos nacionais, dos quais alguns tem claramente maiores proeminências e são unificadores e centrais para a escuta, ou melhor, também servem de esqueleto para a estrutura, mas que não fazem calar os demais hinos senão envolvem-se conjuntamente em um discurso musical [meta]polifônico.

Ao lado de *Cântico dos adolescentes*, *Os Irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, tem forte influência sobre a concepção de *Cântico das crianças corrompidas*. As três obras tangem, em seus conteúdos semânticos, questões que versam sobre a religiosidade, sobre a temática da criança e, principalmente, sobre o relacionamento humano.

No livro de Dostoiévski, a existência de Deus é questionada por Ivan Karamázov diante de relatos sobre tratamentos brutais a que crianças eram submetidas na Rússia. Em outro momento do romance, o monge Zossima narra e evidencia jovens que, desde as menores idades, 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? (Dostoiévski 2012, pp. 427–428).

Mal ainda atual, crianças que foram corrompidas, abandonadas, se tornaram torpes, mal-educadas e até cruéis é um fato verossímil em qualquer parte do mundo. Zossima também discursa – com várias referências bíblicas – que o isolamento do homem é semelhante ao suicídio e sua essência é o amor fraternal e a vida em união.

Já em *Cântico dos adolescentes*, o texto literário utilizado por Stockhausen é baseado em uma passagem bíblica – nos versículos (considerados apócrifos) do capítulo 3 do livro de Daniel – que narra a oração (em forma de cântico) dos jovens judeus 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 (A Bíblia, Daniel 3:15–18).

Evidentemente, os jovens foram castigados, contudo não sofreram danos. De dentro da fornalha eles cantam (o texto do *Gesang der Jünglinge*) e, após algum tempo, são retirados ilesos.

O encontro ao redor da estátua erguida por Nabucodonosor é marcado pela orquestra babilônica que reúne “toda espécie de música”, pelo concílio das

diversas nações dominadas, pelo encontro de diferentes culturas e idiomas. Na tradição judaico-cristã, a origem do império babilônico tem suas raízes no mito da Torre de Babel, tanto que *Babel* é a tradução hebraica para Babilônia e cuja raiz etimológica designa “confusão”. No episódio da construção da torre, Deus teria criado os diferentes idiomas: “e o Senhor disse: eis que o povo é um, e todos têm uma mesma língua [...]. Eia, desçamos e confundamos ali a sua língua, para que não entenda um a língua do outro” (A Bíblia, Gênesis 11:6–7). Alguns dicionários da nossa língua trazem Babel como um figurativo para “confusão de línguas, vozeria confusa, algazarra, balbúrdia”, mas também “diversidade, multiplicidade, variedade” ou “ruído ou interferência decorrente de um número excessivo de canais de simultâneos de informação” (Michaeles 2021). É nesse sentido que a referência à Babel pode ser adaptada bastante bem para uma descrição de *Cântico das crianças corrompidas* e, ainda melhor, quando falamos em [meta]polifonia; neste caso, a significar não um quadro incompreensível de enunciados musicais desconexos, mas a autonomia, diversidade e independência dos materiais utilizados e suas combinações (simultâneas ou justapostas) que, nesse sentido, põem a dialogar muitos idiomas (isto é, estilos) próprios de cada compositor citado.

Literalmente um pouco mais próximos do episódio relatado no Gênesis, destacamos em *Cântico das crianças corrompidas* a presença de algumas línguas, como alemão, francês, português, latim e grego, o que traz, de certo ponto de vista e em menor escala, a universalidade anunciada pelo compositor de *Hymnen* que com processo semelhante reúne muitos idiomas, mas com ideias que, ao invés de espalhar como em Babel, pretendem união.

Outro momento específico que destacaremos aqui é a utilização de uma citação da citação em meios estritamente musicais. *Magic*, de Panayiotis Kokoras, é uma das peças das quais são retirados os materiais que integram o *Cântico das crianças corrompidas*. Nessa obra o compositor grego explora sons de piano dentre os quais, em dado momento, surge uma citação do início da *Sonata op. 53 (Waldstein)*, de Beethoven. Esse trecho é replicado em *Cântico das crianças corrompidas*. O conteúdo semântico da citação de Kokoras citando Beethoven é ambíguo. Mais uma vez recorrendo à voz alheia para tentar descrever procedimentos composicionais pessoais, citamos Bakhtin que, ao investigar as formas textuais do helenismo clássico, diz:

Eram infinitamente diversificadas as formas de citação evidente, semidissimulada e dissimulada, as formas de seu enquadramento dentro de um contexto, as formas da sua entonação, e os graus de alienação e assimilação citados do discurso de outrem. E aqui não raro surge o problema de saber se o autor faz uma citação respeitosa ou, ao contrário, cita com ironia e escárnio. A ambiguidade na atitude para com o discurso de outrem era frequentemente proposital (Bakhtin 2014, p. 385).

O jogo dialógico que conduziu nosso processo composicional trouxe essa ideia de citação da citação tendo em vista o diálogo com a obra *Offertorium*, de Sofia Gubaidulina. Nessa obra para violino e orquestra a compositora russa utiliza o tema da Oferenda musical, de Bach, e já pelo título percebe-se a conexão entre obras. O tema é atribuído ao rei Frederico II que entra como mais uma voz alheia. Gubaidulina orchestra o “Tema do rei” como melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*), procedimento que Anton Webern já havia feito para o *Ricercare* a seis vozes da Oferenda. Deste modo, a ideia da compositora promove interlocução entre ela, Webern, Bach e o rei Frederico. Em *Offertorium* coabitam tonalismo e atonalismo, além da ênfase no timbre característica do século XX e XXI.

A temática da criança recorrente em *Os Irmãos Karamázov*, é o fio condutor de *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. Contrapondo ao *Cântico dos adolescentes* como espinha dorsal sempre presente em *Cântico das crianças corrompidas* estão alguns enunciados verbo-musicais. Destes, três são tirados de obras acústicas: 1) as crianças de *Shadows of time* (de Henri Dutilleux) perguntam “*pourquoi nous? Pourquoi l'étoile?*” – “por que nós? Por que a estrela”. Publicada em 1997, trata-se de uma meditação acerca do sofrimento das crianças judias durante a Segunda Guerra e a seção central é dedicada a Anne Frank, a seu diário e a todas as crianças que morreram nos cinquenta anos subsequentes ao fim da barbárie (1945–1995); 2) as crianças da última cena de *Wozzeck* (de Alban Berg) brincam, cantam, ficam sabendo da morte de Marie e contam para seu filho que brinca despreocupado: “*Du! Dien Muther ist tot!*” – “Você! Sua mãe está morta!”. A criança, agora órfã, parece não entender bem a situação, continua a brincar, e, após hesitar, segue as outras crianças que correram para o local onde o cadáver foi encontrado; 3) um verso do poema surrealista de René Char musicado por

Pierre Boulez em *Le Marteau sans maître*: “*Enfant la jetée promenade sauvage*” – “Criança o píer passeio selvagem” (tradução nossa)<sup>9</sup>.

Algumas gravações de crianças também se destacam. No entanto, essas salientam um aspecto negativo das crianças: gargalhadas desaforadas e irônicas, frases chulas e cheias de maldade (“merda”, “... só no meu enterro, filho de uma puta”, são exemplos). Na seção final, uma criança de dez anos diz: “crianças como você deveriam queimar no inferno”. Esta frase pertence ao jogo de computador (RPG eletrônico) *Undertale*, que essa criança apreciava na época da gravação. Na sequência, após sons de crianças rindo, sofrendo e alegrando-se em um parque, uma voz feminina (do *Google*) recita um texto do Evangelho em grego em que o próprio Cristo diz: “Eu lhes asseguro que, a não ser que vocês se convertam e se tornem como crianças, jamais entrarão no Reino dos Céus” (A Bíblia, Mateus 18:3). Com essa frase termina *Cântico das crianças corrompidas*.

## 5. Considerações finais

A polifonia musical apresenta uma evolução detectável, não somente quanto aos aspectos harmônicos que se desenvolveram tornando-se mais complexos à medida que se emancipavam dissonâncias ou diante do alargamento das possibilidades de combinações rítmicas, mas principalmente através da permeabilidade às vozes alheias, na translucidez do dialogismo através do qual o compositor abre mão do monologismo para dar lugar a outras vozes, isto é, para outras consciências penetrarem seu universo criativo.

Voltado à linguagem verbal, Bakhtin (2016, p. 86) diz que, depois de Dostoiévski, a polifonia cresce de forma imperiosa em toda literatura universal. Contudo, ele não expandiu essa ideia e toda sua rede de exemplos de romances polifônicos recai exclusivamente sobre Dostoiévski (Faraco 2009, p. 78). Não é de se estranhar que alguns autores, como James Joyce e Michel Proust, ficaram de fora das considerações de Bakhtin uma vez que o pensador enfrentou o regime podador da Rússia durante a Guerra Fria (Clark; Holquist 2008, p. 331).

Para além dessa discussão, estamos interessados em uma polifonia que refletia 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

---

<sup>9</sup> Texto de difícil tradução, principalmente por tratar-se de poema surrealista

desacordo) entre seres humanos (indivíduos coletivos) e dos textos produzidos por eles que estabelecem relações dialógicas infindas. Se considerarmos a polifonia (e o dialogismo) como uma categoria filosófica, uma visão de mundo 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 (Faraco 2009). 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 interage com o mundo ao seu redor, um mundo plural, heterogêneo, multivocal. Quando o compositor se propõe a 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 e autônomas (mas de repercussão coletiva), ele se encontra nesse ambiente [meta]polifônico de criação.

Nesse grande colóquio com a alteridade, não é somente a evidência do dialogismo mostrado (citação, alusão, empréstimo etc.) que resultará inevitavelmente em [meta]polifonia. Em *Cântico das crianças corrompidas* recorrentemente mistura-se drama e bufonaria, cômico e sério, sacro e profano, tonalismo e atonalismo, obras acústicas e eletroacústicas etc., além de referências a outros compositores, embora não citados, mas, ainda assim, presentes através dos fios dialógicos que nos une. A exemplo da escrita de Dostoiévski, nessa peça é dada importância também às vozes que contrariam a própria alma do autor, seja no teor semântico ou no estilo composicional. Ao dar voz ao outro, neste contexto, o compositor evidencia a grande premissa de Bakhtin: a participação coletiva na formação de sentido do enunciado, todos nós estamos envolvidos.

## Referências

1. A Bíblia. Português. Bíblia Online. Tradução de João Ferreira de Almeida Revista e Corrigida. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/>>.
2. Bakhtin, Mikhail. 2013. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 5ed. Rio de Janeiro: Forense. Universitária.

3. \_\_\_\_\_. 2014. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. 7ed. São Paulo: Hucitec Editora.
4. \_\_\_\_\_. 2016. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Editora 34.
5. Berio, Luciano. 1988. *Entrevista sobre a Música Contemporânea* (realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
6. \_\_\_\_\_. 2006. *Remembering The Future*. Cambridge/London: Harvard University Press.
7. \_\_\_\_\_. 2017. *Interviste e Colloqui*. Torino: Einaudi.
8. Burkholder, J. Peter. 2001. Borrowing. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. London: Macmillan.
9. Clark, Katerina; Holquist, Michael. 2008. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva.
10. Cope, David. 1997. *Techniques of the Contemporary Composer*. Boston: Cengage Learning.
11. \_\_\_\_\_. 2005. *Computer Models of Musical Creativity*. Massachusetts: MIT Press.
12. Curinga, Luisa. 2008. Trascrizione O Trasfigurazione? Elaborazioni Di Salvatore Sciarrino Da Carlo Gesualdo. In: Curinga, Luisa (org.). *La Musica del principe: Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*. Potenza: Convegno Internazionale di Studi Venosa, Libreria Musicale Italiana.
13. Dhomont, Francis. 1997. *Frankenstein Symphony*. Encarte de CD. San Francisco: Asphodel. Disponível em: <[https://www.discogs.com/pt\\_BR/Francis-Dhomont-Frankenstein-Symphony/release/328192](https://www.discogs.com/pt_BR/Francis-Dhomont-Frankenstein-Symphony/release/328192)>.
14. Faraco, Carlos Alberto. 2009. *Linguagem e Diálogo: As Ideias Linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola.
15. Ferraz, Silvio. 2008. A Fórmula da reescritura. *Anais do III Seminário Música Ciência e Tecnologia*. São Paulo: USP. p. 47–58.
16. Ferraz, Silvio, Teixeira, William. 2019. Continuidade concreta: complicatio-explicatio-implicatio. *Revista Opus*, v. 4, n. 2, p. 242–268.
17. Forkel, Johann. 1998. On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works. In: David, Hans T.; Mendel, Arthur. (Eds). *The New Bach Reader: a life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*. p.415–482.
18. Gounod, Charles. 1991. *O Dom Giovanni de Mozart*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

19. Jank, Helena. 1988. *J.S. Bach Variações “Goldberg”: um guia para formação do homem completo*. 118 f. Tese (Doutorado em Artes). Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
20. Kerst, Friedrich (Ed). 1905. *Mozart: The Man and the artist, as revealed in his own words*. New York: B.W. Huebsch.
21. Kotska, Stefan. 2006. *Materials and Techniques of 20th Century Music*. 3ed. New Jersey: Pearson.
22. Lanna, Oiliam. 2005. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. 178 f. Tese (Doutorado em Linguística). Belo Horizonte: Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.
23. Mendonça, Joêzer (org.). 2017. *O Som da Reforma: a música no tempo dos primeiros protestantes*. Curitiba: Editora CVR.
24. Meyer, Leonard B. 1994. *Music, the Art, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University Chicago Press.
25. Michaelis. Dicionário da Língua Portuguesa. Michaelis online. Disponível em <<https://michaelis.uol.com.br/>>.
26. Pousseur, Henri. 2009. *Apoteose de Rameau: e outros ensaios*. São Paulo: Editora Unesp.
27. Sadie, Stanley (Ed). 1994. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
28. Volochínov, Valentin. 2013. *A Construção da Enunciação e Outros Ensaios*. São Carlos: Pedro & João.