

## O CONCEITO DO POLIFONIA: ENTRE A MÚSICA E A LITERATURA

### THE CONCEPT OF POLYPHONY: BETWEEN MUSIC AND LITERATURE

Juliana Araújo Gomes<sup>1</sup>

William Teixeira da Silva<sup>2</sup>

**RESUMO:** A polifonia é um conceito musical antigo, tendo seu início no final da Idade Média com o desenvolvimento do contraponto a partir do *organum paralelo*. Grout e Palisca (1988) definem como principais precursores da música que teria seu apogeu na renascença Léonin (1159-1201) e Pérotin (1170-1236), da Escola de Notre Dame. A principal diferença dos *organums* compostos por eles para os comumente compostos foi a independência vocal; isso porque, para que seja feito o *organum*, é necessário mais de uma voz. Inicialmente, os *organums* eram feitos com textura homofônica, de forma que a voz que fazia o organum dependia melodicamente da voz principal. Com a Escola de Notre Dame, houve uma diferença decisiva para o surgimento do contraponto e da polifonia: o *organum* não dependia mais da voz principal. As vozes se tornaram independentes e de igual importância. A polifonia foi utilizada originalmente com vozes humanas, desenvolvida para ser cantada em catedrais. O filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin utilizou o conceito de polifonia filtrando o cerne de sua definição, enxergando sua presença na obra literária de Dostoiévski, criando assim um conceito capaz de analisar a multiplicidade de vozes em um romance. Fazemos um caminho de volta: se formos até a polifonia literária, compreendermos sua proposta, e voltarmos para a música, enxergaríamos e aplicaríamos a polifonia musical da mesma forma? Neste trabalho, acredita-se que não. A partir do conceito de romance polifônico de Bakhtin, criado através da análise dos romances de Dostoiévski, realizamos uma análise comparativa entre os conceitos de polifonia na literatura e na música. O objetivo deste trabalho é, através do conceito literário de polifonia, expandir o conceito e a prática da polifonia musical, aumentando as possibilidades artísticas do performer e criando subsídios teóricos para se inventar e pensar outros caminhos para a própria criação.

**PALAVRA-CHAVE:** George Orwell. Opressão. Ideologia. Literatura. Cinema.

**ABSTRACT:** Polyphony is an ancient musical concept, having its beginnings in the late Middle Ages with the development of counterpoint from the *parallel organum*. Grout and Palisca (1988) define Léonin (1159-1201) and Pérotin (1170-1236), from the School of Notre Dame, as the main precursors of the music that would reach its apogee in the Renaissance. The main difference between the *organums* composed by them and those commonly composed was vocal independence; this is because, in order to make the *organum*, more than one voice is needed. Initially, *organums* were made with homophonic

<sup>1</sup> Pesquisadora e Graduanda do curso de Licenciatura em Educação Musical pela UFMS. E-mail: juliana.araujo@ufms.br

<sup>2</sup> Orientador do projeto, docente do curso de Licenciatura em Educação Musical na UFMS. E-mail: william.teixeira@ufms.br

texture, so that the voice making the *organum* depended melodically on the main voice. With the School of Notre Dame, there was a decisive difference for the emergence of counterpoint and polyphony: the *organum* no longer depended on the main voice. The voices became independent and of equal importance. Polyphony was originally used with human voices, developed to be sung in cathedrals. Language philosopher Mikhail Bakhtin used the concept of polyphony by filtering the core of its definition, seeing its presence in Dostoevsky's literary work, thus creating a concept capable of analyzing the multiplicity of voices in a novel. Let's take a trip back: if we go to literary polyphony, understand its proposal, and return to music, would we see and apply musical polyphony in the same way? In this work, it is believed that we would not. Based on Bakhtin's concept of polyphonic novel, created through the analysis of Dostoevsky's novels, we carry out a comparative analysis between the concepts of polyphony in literature and in music. The objective of this work is, through the literary concept of polyphony, to expand the concept and practice of musical polyphony, increasing the artistic possibilities of the performer and creating theoretical subsidies to invent and think other ways for one's own creation.

**KEYWORDS:** George Orwell. Oppression. Ideology. Literature. Film.

## 1. INTRODUÇÃO

Este artigo é se trata de uma parte do projeto de iniciação científica *Possibilidades polifônicas na performance vocal solo*, sendo a parte introdutória conceitual para o desenrolar da ideia principal. O objetivo do projeto é conceituar e demonstrar três possíveis vieses para a polifonia vocal solo, sendo eles a multiplicidade de papéis, a politextualidade e a multiplicidade de sons/ações. Sendo assim, o objetivo desse artigo é conceituar a polifonia musical, a polifonia literária e relacioná-las, demonstrando que a polifonia musical pode ser reinterpretada através da ótica de Mikhail Bakhtin, principal referência deste texto.

## 2. A POLIFONIA NA MÚSICA

A polifonia na música ocidental - é muito provável que já existisse polifonia na música não litúrgica e em povos de culturas não ocidentais, mas, para este projeto, utilizarei como base a história documentada da música ocidental - começou no final da idade média com o desenvolvimento do *organum* dentro das igrejas. A música "mais séria" da época acontecia dentro das igrejas.

Na idade média, a música que prevalecia era o que conhecemos como cantochão ou canto gregoriano, que era uma monodia - ou seja, uma única melodia

- cantada por várias vozes ou por um solista, sempre sobre textos religiosos, dificilmente acompanhadas por instrumentos e baseada em modos já pré-definidos (o desenvolvimento dos modos é o que conhecemos como harmonia nos dias de hoje). No caminho pro final da idade média, aproximadamente no ano de 1100, um novo estilo de música começou a surgir dentro da igreja: os *organums*. De acordo com o Dicionário de Música de Harvard (APEL, 1974, p. 626), o *organum* pode ser definido como “nome para os primeiros tipos de música polifônica, do século 9 até os anos 1200”; ou ainda como “uma composição que consiste em um tenor litúrgico ao qual uma ou mais partes contrapontísticas (*duplum, triplum, quadruplum*) são adicionadas”.

Grout e Palisca (1994, p. 98) definem o *organum* como sendo

[...] uma melodia de cantochão interpretada por uma voz, a vox principalis, é duplicada à quinta ou à quarta inferior por uma segunda voz, a vox organalis; qualquer das vozes, ou as duas, podem ainda ser duplicadas à oitava.

Sendo assim, o princípio da polifonia começou com a inserção de mais vozes ao cantochão; com mais vozes, foram inseridas mais melodias, embora, no início, o ritmo continuava sendo o mesmo.

Com o desenvolvimento dos *organums*, foram surgindo diversas ramificações deste estilo, como o *organum paralelo*, *organum livre e oposito*, *organum melismático* e *organum medido*. Sendo assim, o *organum* foi se desenvolvendo lentamente, ainda nos moldes do cantochão, sem tanta liberdade e independência vocal - principalmente pela abertura vocal em intervalos de quarta, quinta e oitava, considerados perfeitos, que são difíceis de serem afinados. Essa prática primária de polifonia ficou conhecida como *Ars Antiqua*.

Foi no período de transição entre a idade média e o renascimento, em Notre Dame, com duas figuras principais, que os *organums* se desenvolveram de forma surpreendente. Esse período transitório ficou conhecido como *Ars Nova* e teve como protagonistas Leonin e Perotin, mestre e aprendiz. Os dois desenvolveram novos estilos polifônicos, dentre eles o *motete* e o *conductus*. O número de vozes foi aumentando, com novas melodias e ritmos diferentes da voz principal. Existem

*motetes*, inclusive, onde as vozes cantavam em línguas diferentes, configurando um tipo de politextualidade musical. Tudo isso foi possível devido ao desenvolvimento do contraponto, instrumento de engrenagem da polifonia.

De acordo com o Dicionário de Música de Harvard (APEL, 1974, p. 208), o contraponto pode ser definido como “‘Nota contra nota’ ou, também, ‘melodia contra melodia’, denota música que consiste em duas ou mais linhas que soam simultaneamente”. O Dicionário ainda detalha: “as melodias ou fios individuais de uma composição contrapontística constituem o elemento horizontal de sua textura, enquanto os intervalos que ocorrem entre elas representam o elemento vertical”.

Em poucas palavras, o contraponto é um conjunto de regras que determinam melodia e ritmo, numa montagem lógica e criativa de um quebra-cabeças. A “horizontalidade” citada pela definição enfatiza a importância melódica que cada linha foi ganhando com o desenvolvimento do contraponto. A verticalidade continuou tendo importância, pois ela denota pontos primordiais da música. Mas, na polifonia, a horizontalidade ganhou ênfase.

A imagem se trata do recorte de um madrigal de Claudio Monteverdi, *Sfogava com le stelle*, presente em seu quarto livro de madrigais, lançado em 1603. Não é preciso entender de leitura de partitura para entendermos a ideia de verticalidade e horizontalidade. Quando falamos em verticalidade, estamos nos referindo aos “blocos” que se formam em algumas partes da peça. Já a horizontalidade se trata dos trechos onde esses blocos não são formados ou são parcialmente formados. Assim, fica claro a percepção do porquê a não formação desses blocos dá ênfase à melodia.

Figura 1 - Trecho da peça *Sfogava com le stelle*, de Claudio Monteverdi.



Fonte: Youtube<sup>3</sup>

Na imagem, podemos ver um trecho específico da partitura, onde aparecem cinco sistemas, cada um com sua linha melódica. De cima para baixo, o primeiro sistema trata do *canto* (uma voz solista), o segundo se trata do naipe das sopranos (voz aguda feminina), a terceira dos contraltos (voz grave feminina), a quarta dos tenores (voz aguda masculina) e a quinta dos baixos (voz grave masculina). Embora se formem blocos claros em algumas partes, como nos compassos 20 e 21, é possível ver que em alguns momentos esses blocos vão se dissipando, como no compasso 22, onde existem dois blocos rítmicos, um onde se encontra as sopranos, contraltos e tenores e outro onde se encontram o *canto* e os baixos. Já no compasso 23, não existe nenhum bloco rítmico igual, configurando cinco linhas melódicas e rítmicas diferentes. O efeito sonoro dessa configuração pode ser comparado a um “efeito cascata”, ou a diversos pingos de água caindo de forma sortida.

Na configuração musical de blocos verticais, o efeito sonoro pode ser comparado a diversos pingos de água caindo na mesma hora, no mesmo ritmo, o que causa uma sensação diferente no ouvinte. Na música, costumamos comparar isso a

<sup>3</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Nrf2EILSowU>>. Acesso em: 23 jun. 2022.

cores; a polifonia dá uma *cor* diferente à música. Cores diferentes são relacionadas a texturas musicais diferentes.

Mesmo não mostrando a definição de polifonia, já temos uma boa ideia do que ela é. De acordo com o Dicionário de Música de Harvard (APEL, 1974, p. 687), a polifonia é a

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

A maior questão da polifonia é a independência de vozes, de forma que nenhuma delas é mais importante que a outra. Elas percorrem livremente seu espaço, seja na partitura ou na performance. Mesmo tão independentes, elas não fogem uma da outra; elas possuem uma coisa que as une, que as fazem entrelaçar sem que soe “estranho”. Essa coisa pode ser, e geralmente é, a harmonia e o zelo com o contraponto. De qualquer forma, a independência não significa uma bagunça. Numa metáfora, é como se tivessem várias pessoas em uma floresta, sendo que há vários caminhos para chegar em um destino determinado; cada pessoa vai fazer um caminho diferente, ora se esbarrando, ora se distanciando. Porém, todas vão - e querem - chegar ao mesmo destino.

### 3. O ROMANCE POLIFÔNICO DE BAKHTIN

Agora que já entendemos o que é a polifonia da música, podemos entender a polifonia na literatura sob a ótica de Mikhail Bakhtin, filósofo da linguagem que criou o conceito de romance polifônico através da análise dos romances de Dostoiévski. Utilizo como base seu livro, intitulado *Problemas da poética de Dostoiévski*, onde ele discute seus dois conceitos principais: a polifonia e a dialogia. O foco da nossa discussão é seu conceito polifônico.

Podemos fazer algumas comparações com a seguinte passagem:

A dialética e a antinomia existem de fato no mundo de Dostoiévski. Às vezes, o pensamento de seus heróis é realmente dialético ou antinômico. Mas todos os vínculos *lógicos* permanecem nos limites de consciências isoladas e não orientam as inter-relações de acontecimentos entre elas. [...] a série dialética ou antinômica é apenas um momento inseparavelmente entrelaçado com outros momentos de uma consciência concreta integral. (BAKHTIN, 1981, p. 20)

Os “vínculos lógicos” que fazem acontecer algum tipo de “limite” podem ser relacionados à força que une as linhas melódicas, fazendo com que elas caminhem para o mesmo destino. O fato desses vínculos lógicos não orientarem as inter-relações entre as consciências isoladas define a ideia polifônica de que as linhas devem ser livres e com o mínimo de dependência harmônica/melódica/rítmica entre elas.

Na polifonia musical, o mais importante é a independência das linhas, sejam elas vocais ou instrumentais. Na polifonia de Bakhtin, as linhas horizontais podem ser substituídas pelas consciências das quais ele cita.

Para Bakhtin, Dostoiévski não cria personagens de forma “vertical”, mas sim personagens que caminham ao seu lado, ou seja, do lado do próprio autor. É como se o personagem tivesse vida própria, e, em seus romances, é igualmente possível conversar com o protagonista, com o herói, com o vilão ou com o figurante. Como diz Bakhtin no livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981, p. 17): “[...] Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele”.

Bakhtin define seu conceito de romance polifônico de forma que a própria polifonia musical não se descaracteriza em nenhum momento, pelo contrário: podemos adicionar elementos em seu conceito, enriquecendo sua proposta musical.

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

Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (BAKHTIN, 1981, p. 17).

Dostoiévski acompanha seus heróis, e não os faz o acompanhar. Ele caminha por entre os personagens, e faz os personagens caminharem também. Essa é a sua polifonia.

#### 4. NÃO QUEM, MAS PARA QUEM

Vale ressaltar dois conceitos importantes que também dão base à ideia de que é possível realizar polifonia utilizando apenas uma voz: o de responsividade ativa do locutário, do próprio Bakhtin, e o de palavra de ordem e enunciatário de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Todos eles dizem que uma pessoa não comporta apenas sua voz dentro de si, mas diversas vozes, e que quem escuta uma enunciação tem papel tão importante quanto o enunciador na construção de sentido de uma sentença.

Sobre a responsividade do locutário, Bakhtin afirma:

De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (lingüística) de um discurso adota, simultaneamente, para com este discurso uma atitude responsiva ativa: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc. e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes, já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa, de um enunciado vivo (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. (BAKHTIN, 2003, P. 290).

Dessa forma, ao fazer a ação de escutar o locutor, o locutário age responsivamente na construção de sentido da própria fala do locutor. Ambos agem de forma ativa, e nenhum se finda em si; todos são, ao mesmo tempo, todos.



A ideia de Bakhtin, embora tenha cunho mais sociológico do que filosófico, vai de acordo com a ideia de palavras de ordem e enunciatário de Deleuze e Guattari:

Chamamos palavras de ordem não uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma "obrigação social". (DELEUZE; GUATTARI. 1995, p. 11)

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

Podemos concluir, assim, que toda palavra de ordem, na sua condição (ação) de existência, implica causalmente nos seus pressupostos implícitos. É causal pois não há a intenção explícita; e, mesmo que houvesse, não é algo que o locutor controla. É algo inevitável.

Outro sintoma de sua inevitabilidade é o fato de que as mesmas palavras não expressam a mesma coisa quando são ditas em locais que implicam em relações afetivas diferentes. Sendo assim, muito do que se é dito, na realidade, é construído a partir da ótica de quem escuta, o enunciatário.

## 5. A POLIFONIA LITERÁRIA E A POLIFONIA MUSICAL

Entendemos que a polifonia num romance é possível através do próprio conceito de polifonia musical, que envolve a independência e ausência de hierarquia entre as vozes de um discurso, sendo ele musical ou dramático. Mas o que o romance polifônico de Bakhtin, a ideia de que o enunciatário significa ativamente uma sentença e a polifonia musical têm em comum?

Bem, a união dessas ideias está no fato de que todos nós possuímos diversas vozes dentro de si. Além das nossas vozes internas, que influenciam afetivamente em nossas ações dentro de contextos diferentes, a nossa voz engloba até mesmo a

voz de quem nos escuta. Dostoiévski possui, dentro dele, a voz de todos os personagens de seus livros, e estes, mesmo que de forma muito autônoma, possuem a voz de Dostoiévski dentro deles. Acontece que o escritor dava tanta importância para cada uma das vozes que temos a impressão que elas quase se dissociam dele.

Numa performance, o performer é tanto enunciador quanto enunciatário, uma vez que ele enuncia para um público ao mesmo tempo que constrói sentido a partir de algo que outra pessoa o enunciou. O enunciatário da sentença, geralmente o compositor, cria um mundo composicional que o performer interpreta e anuncia. Desde o início do processo, o performer não lida apenas com a sua voz no discurso, mas com a do compositor, letrista, cancionista. Esse mundo se relaciona com tudo o que o performer conhece e tem de repertório sobre seu próprio mundo, e apresenta uma performance através dessa ótica. Por isso performances de uma mesma música podem ser tão diferentes umas das outras.

A partir do entendimento de romance polifônico de Bakhtin, é possível ampliar nosso entendimento de polifonia musical, expandindo-a para mais contextos e parâmetros musicais, já que é possível utilizar a essência do conceito polifônico em diversas situações. Foi justamente isso que Bakhtin fez: filtrou o cerne da definição, enxergou-o em Dostoiévski e criou um conceito que não descaracterizou nenhum conceito utilizado. Pelo contrário: ele foi acrescentado em sentido. Se nos apropriarmos do conceito polifônico literário na música, o enxergaríamos da mesma forma? Certamente não, já que a partir do entendimento de que é possível conter polifonia em uma única sentença, não é necessário mais do que a própria voz para uma performance polifônica.

Através dessa ideia de polifonia, conseguimos enxergar, analisar e aplicá-la a partir de muitos vieses, não somente a partir da ideia de múltiplas vozes em um discurso. Tanto que propomos, além desse viés de múltiplos papéis, o de politextualidade e de sons/ações. Mas também podemos pensar a polifonia aplicada à afetos, por exemplo. Os vieses não se findam apenas nos propostos pela pesquisa.

Sendo assim, objetivamos que a partir da análise entre a polifonia musical e textual, o conceito e a prática da polifonia musical se expandam, aumentando as

possibilidades artísticas do performer e criando subsídios teóricos para se inventar e pensar outros caminhos para a própria criação.

Por fim, esperamos que, com este artigo, possamos contribuir com as pesquisas e performances futuras sobre polifonia musical e literária, expandindo olhares e ouvidos para a absorção de novos conceitos.

## REFERÊNCIAS

APEL, Willi. **The Harvard Dictionary of Music**. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

BAKHTIN, M. M. **Estética da Criação Verbal**: Mikhail Bakhtin. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Ed.Forcnse-Universitária, 1981. 306p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.