

## **A politextualidade como possibilidade polifônica para a performance vocal solo**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Performance

*Juliana Araújo Gomes*

*Universidade Federal do Mato Grosso do Sul  
juliana.araujo@ufms.br*

*William Teixeira da Silva*

*Universidade Federal do Mato Grosso do Sul  
william.teixeira@ufms.br*

**Resumo.** A polifonia é um conceito muito antigo e conhecido na música, tendo sua sistematização iniciada na música sacra medieval, com o desenvolvimento do contraponto e da prática do organum paralelo; para que seja realizado o contraponto, são necessárias mais de uma voz em sua execução. O filósofo da linguagem russo Mikhail Bakhtin utilizou-se do 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. Trazendo da literatura o conceito de romance polifônico de Bakhtin, o objetivo deste trabalho é apresentar a ideia de polifonia vocal solo a partir da politextualidade. Para isso, foi realizada uma discussão através de dois pontos: o levantamento histórico sobre a ocorrência da politextualidade nos motetos isorrítmicos medievais e a utilização adaptada dos conceitos linguísticos de intertextualidade, hipertextualidade e transtextualidade. A partir da discussão conceitual, foi empreendida a análise da peça *Duas distâncias*, de Silvio Ferraz, a partir dos textos *Os livros o carpete*, de Annita Costa Malufe, e *Ondas do mar de vigo*, de Martin Codax. Propõe-se que o estudo dessas relações e as experimentações práticas de seus resultados incrementam as possibilidades artísticas do cantor em sua performance solo, além de criar subsídios teóricos para se inventar novos caminhos para a criação musical.

**Palavras-chave.** Polifonia; performance; politextualidade.

### **Polytextuality as a Polyphonic Possibility for the Solo Voice Performance**

**Abstract.** Polyphony is a very old and well-known concept in music, having its systematization started in medieval sacred music, with the development of counterpoint and the practice of the parallel organum; for which the counterpoint is performed, more than one voice is characteristic in its execution. The Russian language philosopher Mikhail Bakhtin used the concept of polyphony, filtering the core of its definition, seeing its presence in Dostoevsky's literary work, thus a concept capable of analyzing the multiplicity of voices in a novel. Bringing Bakhtin's concept of polyphonic novel from literature, the objective of this work is to present an idea of solo vocal polyphony from polytextuality. For this, a discussion was carried out through two points: the historical survey on the occurrence of polytextuality in medieval isorhythmic motets and the adapted use of the linguistic concepts of intertextuality, hypertextuality and transtextuality. From the conceptual discussion, it will be analyzed the piece *Duas Distâncias*, written by Silvio Ferraz, after the texts *Os Livros e o Carpete*, by Annita Costa Malufe, and *Ondas do Mar de Vigo*, by Martin Codax. It is proposed that the study of these relationships and the practical experimentation of their results increase the

artistic possibilities of the singer in his solo performance, in addition to creating theoretical possibilities to invent new ones for musical creation.

**Keywords.** Polyphony; performance; polytextuality.

## 1. Conceitos iniciais

Este trabalho é um desdobramento do Projeto de Pesquisa intitulado *Possibilidades polifônicas da performance vocal solo*, que apresenta, a partir da ótica da polifonia literária de Mikhail Bakhtin, três vieses polifônicos para performance vocal solo: múltiplas ações, múltiplos papéis e múltiplos textos. Aqui, falaremos sobre o último viés.

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

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

Mas para que o filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin se utilizasse desse conceito, não seria suficiente a referência às partes vocais simultâneas, mas sim refletir sobre suas características individuais: em contraste com a monofonia e o *organum paralelo*, na polifonia as linhas vocais são independentes. A partir da independência de vozes, que ocorrem de forma simultânea, Bakhtin enxergou um tipo de polifonia semelhante ao analisar as obras de Dostoiévski, chegando assim no que intitulou como *romance polifônico*:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenevalentes 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).

É a partir da síntese de Bakhtin sobre esse conceito musical que mora a possibilidade do fazer polifônico com apenas uma voz. Até porque, quando lemos um romance polifônico de Dostoiévski, a única voz física - se a considerarmos física - que emite algum tipo de realização sonora - mesmo que na imaginação - é a voz do leitor.

Para o desenvolvimento da polifonia vocal solo através da politextualidade, utilizaremos, assim como foi feito nesta introdução, discussões musicais - com o moteto medieval - e literárias - com a politextualidade, intertextualidade e a hipertextualidade.

## 2. Politextualidade e o moteto medieval

A politextualidade está presente na gênese da própria polifonia, especialmente no gênero do moteto, a partir do século XIII (APEL, 1974, p. 688). Ela teve seu apogeu nos motetos do século XV, que poderiam conter textos de diferentes línguas e origens, geralmente sobrepondo linhas cantadas no vernáculo a um *cantus firmus* em latim. Apesar da definição deste fenômeno linguístico-musical ser simples, tanto sua realização quanto a função social de sua prática ainda hoje parecem razoavelmente complexas. Ainda hoje estudiosos questionam-se sobre se os primeiros ouvintes de fato conseguiam entender os significados das palavras ou sobre se sequer era do intento dos seus praticantes que os textos fossem compreensíveis e, em caso de não o desejarem, qual seria a razão para a complexidade textual envolvida na estrutura dos motetos (CLARK, LEACH, 2020, p. 97). Essa complexibilidade atingiria um notável nível dramático, conforme relatam as autoras:

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

Tais justaposições, considera Butterfield (1993), parecem articular uma discordância consciente, passando entre o sagrado e o secular com uma fluência carnavalesca, desafiando assim toda uma ordem vigente. Como exemplo, a autora menciona o moteto a seguir, que sobrepõe dois textos em francês sobre um tenor em latim, que canta a palavra *nobis*:

Figura 1: Moteto do manuscrito de Bamberg, século XIII



1

En non Dieu, que que nus di - e, / quant voi l'er - be

Quant voi la rose es - pa - ni - e, / l'er - be vert et

NOBIS

Fonte: BUTTERFIELD, 1993, p. 5

Os textos em francês são elaborados de tal forma que compartilham as rimas e as estruturas métricas, mesmo que nem sempre essas estruturas sejam realizadas simultaneamente. O texto contrapõe menções mais claras a paixões humanas a clamores pela intervenção divina, o que exemplifica o caráter dúbio com o qual tais peças jogam. Finalmente, interessa pontuar que a politextualidade, reconhecida por sua presença no moteto medieval, também ocorria em menor escala em canções profanas (CLARK, LEACH, 2020, p. 101). Nesses casos, a justaposição de poemas possui um caráter antifonal, estabelecendo diálogos ou pontos de vistas divergentes sobre um mesmo evento, incluindo disputas amorosas ou outras formas de debate (LEACH, 2010).

### 3. Intertextualidade e performance

Para este tópico, nos basearemos no texto *Breve discussão sobre a intertextualidade*, de Renata Lopes Araujo. Acredito que o Autor - num contexto de não literalidade com a teoria, mas relação com o conceito - tem forte ligação com o performer, e a inter e hipertextualidade com a composição e a forma com que se pode ser interpretada uma canção.

Primeiramente, precisamos contextualizar o conceito de dialogia de Bakhtin, que se relaciona totalmente com sua ideia de responsividade ativa do locutário em uma sentença.

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).

A sentença não é construída somente pelo locutor, já que quem a significa é o locutário. Assim, ao 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. Essa ideia se relaciona totalmente em seu conceito de dialogia, basta alterar as entidades *locutor* e *locutário*.

O conceito de dialogismo assumido por Bakhtin (1999) assume grande importância na medida em que entende a palavra como possuindo um

constante movimento e o ser humano como não apenas sendo influenciado pelo meio, mas também agindo sobre o mesmo, transformando-o. Além disso, do ponto de vista da comunicação, o dialogismo ratifica o conceito de comunicação como interação verbal e não verbal, não meramente como transmissão da informação. O dialogismo operaria dentro de qualquer produção cultural, seja letrada ou analfabeta, verbal ou não verbal, elitista ou popular. (SCORSOLINI-COMIN et al., 2008, p. 6)

Sendo assim, o dialogismo se trata de uma responsividade humana sobre a palavra, de forma que ela ganha significado a partir da significação que damos a ela. Se utilizando deste conceito bakhtiniano que Julia Kristeva criou seu conceito de intertextualidade, um dos pilares teóricos deste artigo.

O conceito de dialogismo de Bakhtin - e a ideia de intertextualidade de Julia Kristeva - se baseia em sua definição de refração: “todo texto é composto por elementos exteriores e comuns a outros textos, e as particularidades de cada um deles dependem da forma como estes elementos comuns são recombinações” (ARAÚJO, 2020, p. 151). Essa ideia se assemelha muito com seus conceitos de enunciador, enunciatário e a individualidade social do sujeito, fazendo com que quem escuta um discurso também colabore responsivamente com sua significação.

A intertextualidade de Kristeva se baseia na ideia bakhtiniana de que o texto é um diálogo entre várias instâncias. Araújo (2020) enfatiza o fato de que a construção dialógica de um texto através da visão de Bakhtin “exclui a visão de literatura como algo fechado em si mesmo e introduz a do texto como uma produção inserida na sociedade e na história” (p. 152). A partir da *palavra poética*, Kristeva concentra a dialogia na palavra, menor unidade do texto. É como se a palavra fosse o universo de significados do qual todos os textos recorrem. Faria muito sentido, se isso não excluísse a voz do escritor.

Ou seja, o texto moderno estaria totalmente submetido ao poder dos antecessores aos quais incorporou, como se os textos impusessem, uns aos outros, uma espécie de ditadura de sua presença. E Kristeva (1974) continua: a todo texto moderno impõe-se um universo de significações com o qual deve dialogar; todo enunciado é um pressuposto convidando à transformação, um processo contínuo no qual cada texto contém um papel jurídico, e esse papel também é absorvido pelo texto moderno. (ARAÚJO, 2020, p. 154)

Michael Riffaterre parece dar uma espécie de continuidade à ideia de Kristeva com sua ideia de lugares-comuns, onde, nas palavras de Renata Araújo (2020, p. 155) “um texto só é compreensível quando o leitor identifica nele algo já conhecido” e “sem a percepção das ligações entre os textos, a leitura produz apenas o sentido e não o verdadeiro significado”.

Kristeva, embora use como base a dialogia de Bakhtin, acaba adotando, assim como Riffaterre, a visão da literatura como algo fechado em si, onde as relações de sentido se retroalimentam e dependem umas das outras, não havendo espaço para novas noções, já que qualquer uma delas dependerá obrigatoriamente de se relacionarem com algo que já existe, o que acaba se chocando com a ideia dialógica da responsividade humana na significação da palavra.

Araújo, em contraposição com as ideias anteriores de intertexto, apresenta o conceito de Gérard Genett:

Inicialmente, ele a define como a presença literal de um texto em outro, e cuja forma mais evidente é a citação. Posteriormente, classificaria o intertexto como um dos cinco tipos de relações da transtextualidade, entendida como todo contato estabelecido entre um texto e outros, e que pode ou não ser explícito. Posteriormente, classificaria o intertexto como um dos cinco tipos de relações da transtextualidade, entendida como todo contato estabelecido entre um texto e outros, e que pode ou não ser explícito. Dos cinco, apenas dois interessam-nos diretamente: as definições de intertextualidade e de hipertextualidade. (ARAÚJO, 2020, p. 154)

Embora seja um tanto mais amplo, ainda culmina em grande dependência entre um texto e outro, já que a presença deve ser literal. A ideia começa a se tornar polifônica quando conhecemos o conceito de transtextualidade. É nessa ideia em que mora a possibilidade polifônica de performance através de múltiplos textos. A hipertextualidade é um dos cinco tipos de relações da transtextualidade.

O contraponto para o fechamento da intertextualidade encontra-se no que Genette chama hipertextualidade, definida como toda relação que une um texto B (o hipertexto) a um texto A anterior (o hipotexto). Esse texto B não faz um comentário do texto A, mas é derivado dele.

[...] Portanto a transformação, direta (como a paródia) ou indireta (como o pastiche), é a base da hipertextualidade. Segundo Genette (1982), importa sobretudo salientar o fato de o hipertexto apresentar uma autonomia ausente no caso do intertexto, pois o hipotexto não é absolutamente indispensável à compreensão do hipertexto, que pode ser lido por si mesmo. (ARAÚJO, 2020, p. 156)

Quando se lê esse texto (o meu, autora), o leitor lê, quase sem querer - quase pois deixei claro que isto é - o texto de Renata, meu hipotexto. O leitor compreende os conceitos com base no que conhecem e compreendem de cada significado simbólico lido, embora leiam e compreendam com base no que eu quis dizer sobre o texto de Renata.

Aqui, podemos introduzir o conceito de ações que geram ações, de Nicholas Wolterstorff, em seu livro *Worlds and Works of Art*. Ao lerem meu texto, performativamente o leitor o significa com base na individualidade coletiva de cada um; casualmente, o leitor se nutre de certa parte do texto de Renata Lopes. Performativamente pois tinha a intenção de o fazer; causalmente, pois não tinham diretamente essa intenção - é ‘sem querer’.

Outro ponto do texto que pode se relacionar com os conceitos de Wolterstorff é o da *morte do autor*. A problemática desse conceito também é apresentada, e é justamente por conta da problemática que deve ser interessante para o texto.

A intertextualidade transfere o interesse do vínculo entre autor e texto para o contato criado pelo leitor entre os textos. Portanto, nenhum texto pode ser considerado verdadeiramente original. Dessa constatação surge a tese, defendida principalmente pelos estruturalistas e pelos membros da revista *Tel Quel*, da morte do Autor, da qual uma dos mais importantes defesas está nos escritos de R. Barthes, a qual podemos resumir do seguinte modo: cada vez que algo é contado sem a intenção de agir sobre o real, o Autor morre. (ARAUJO, 2020, p. 157)

De fato, se o autor não tem papel importante na significação de textos, já que textos significam textos - que são significados por leitores de textos -, ele morre no processo. No caso, o *Autor* é indicado em letra maiúscula por ser considerado uma entidade nesse contexto. A problemática do conceito é justamente a intertextualidade: o texto não é nada mais do que “uma multiplicidade de citações de outros textos”. O autor não existe no princípio, e não quando o leitor significou textos e não o que *Ele* escreveu. Quem morre, morre porque existe, o que não seria o caso do autor nesse contexto.

Na música e na performance, não acredito que isso ocorra dessa forma. Dentro deste contexto específico, se o *Performer* não tem a intenção de agir sobre o real, ele morre.

Wolterstorff fala sobre categorias normativas, obras-ocorrência e criação de mundos. Quando um compositor escreve uma obra, ele cria uma obra; dentro da obra, um mundo afetivo cheio de coisas. Uma obra-ocorrência se classificará como tal quando atender a uma quantidade significativa de propriedades essenciais da obra, que possui várias delas, como adjetivos, que a definem e a diferem das demais obras.

No contexto da canção, além do texto, há a música. A composição musical também carrega milhares de outras músicas dentro de si, e todas elas podem representar muitas músicas que já existem. *Todas as músicas são compostas por elementos exteriores e comuns a outras músicas, e as particularidades de cada uma delas dependem da forma como estes*

*elementos comuns são recombina*dos. Se considerássemos uma *intermusicalidade*, as composições seriam apenas reproduções de si mesmas, e o serialismo seria um poço delas.

Riffaterre (1973, p.250) expõe o problema causado pela concepção de esvaziamento dos textos: para que servem, se são apenas “[...] sistema[s] combinatório[s] finito[s] de signos dentro do sistema combinatório da língua [...]” e não transmitem nenhuma mensagem? Com qual propósito os lemos? Estamos todos – escritores e leitores – motivados apenas pela curiosidade em ver elementos deslocados de vários lugares e postos em conjunto, sem nenhuma outra razão? E porque alguém escolhe justamente recombina certos elementos, e não outros, para construir um texto? (ARAUJO, 2020, p. 160)

Numa reprodução do mesmo problema no texto, se considerarmos a nota musical como sujeito da dialogia, os compositores teriam papel de mediocridade na história da música. Na mesma solução do texto, a dialogia não deve morar na palavra, mas no todo; no texto, na composição, na forma com que as coisas foram feitas e o todo funciona.

Podemos estender o mesmo no que diz respeito à performance. Está certo que o performer executa uma obra-ocorrência, e o faz performativamente. Mas há de ter algo que diferencie uma execução de uma performance. Um aplicativo de edição de partituras executa uma obra em que foi programado para executar. Não tem voz no discurso, pois não interpreta, apenas executa. Um ponto interessante é: mesmo numa situação dessas, o *Compositor* não está morto, pois a execução não deixa de ser uma obra-ocorrência de sua música, e sua música fala por si. Não é apenas uma combinação de notas, é a *sua* combinação de notas, reconhecível entre as outras. Com o performer, há uma diferença: quando ele não coloca sua voz no discurso musical, ele morre.

No texto de *multiplicidade de papéis*, chegamos à conclusão de que o performer atua ativamente na construção de sentido de uma peça, adicionando uma voz ao discurso musical: a sua. Isso vem da ideia *deleuziana* de que cada pessoa contém muitas vozes dentro de si, e que uma palavra é significada pelo enunciatário, e não pelo enunciador. O performer tem tanto papel de enunciador quanto de enunciatário, já que discorre sobre o que entendeu em sua performance ao mesmo tempo que apresenta o texto musical ao público, se tornando neste momento enunciatário.

Numa obra polifônica, com politextualidade, para um performer vocal solo há diversas coisas acontecendo. Primeiro, há a questão transtextual. Pode ser através de textos diferentes, como o de Silvio Ferraz - que será analisado no próximo tópico -, o que se assemelha ao moteto medieval. Também pode ser a partir de textos implícitos. Se generalizarmos a implicitude, todas músicas seriam polifônicas no viés da politextualidade, pois todo texto

contém vários textos dentro de si, como entende a intertextualidade, Bakhtin e o próprio Deleuze. Consideremos aqueles com dialogias implícitas mais claras, priorizando as canções feitas com essa ideia *intencionalmente*. Aqui, o *Compositor* é vivo o tempo todo. Neste mesmo lugar, o *Performer* tem a liberdade de criar seu mundo. É por isso que identificamos performances diferentes de pessoas diferentes.

O desafio está justamente na criação do mundo. De que formas o performer irá diferenciar as vozes do texto? Como, no meio delas, dará espaço para sua própria voz? O que o torna performer, e não um executor? Já respondi isso aqui, mas gestualmente - pois cantar envolve gesto, nem que seja os gestos da laringe - parece mais complexo.

Não podemos deixar de pontuar que até mesmo os gestos contém diversos gestos dentro de si, e, se o gesto fosse o foco da dialogia, qualquer movimento corporal, mesmo que descontextualizado, seria considerado performance, dessignificando-a consideravelmente. O significado é contextual, dentro da música. O performer expande o mundo da música, a fazendo existir fisicamente, enchendo um auditório, fazendo jus à construção primordial de um monocórdio, aos anos de estudo de técnica vocal. O significado é construído - também - pelo performer.

#### **4. Análise: Duas Distâncias, de Silvio Ferraz**

A peça *Duas distâncias*, de Silvio Ferraz, foi composta em 2007 a partir de dois textos diferentes: *Os livros o carpete*, de Annita Costa Malufe, e *Ondas do mar de vigo*, de Martin Codax. Annita Malufe nasceu em São Paulo, 1975. Martin Codax, em algum lugar da Península Ibérica em meados do século XII. A transtextualidade nesse texto ocorreu de forma explícita, tanto pelo texto quanto pelo próprio autor no documento de partitura da peça.

É uma peça para voz feminina e dois violões. Há algumas instruções de performance:

**Figura 2: Instruções de performance, peça *Duas distâncias*, de Silvio Ferraz.**

indicações para realização

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

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

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

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

nos violões:



este sinal indica raspar longitudinalmente a corda sobre a frase melódica indicada.



tocar a corda como um pizz.bartok, podendo deixar ressoar ou tocar seco (conforme indicado localmente)

Fonte: FERRAZ, 2007.

O texto de Annita é um emaranhado caótico de muitas coisas. Livros, mofo, pilhas de livros, bagunça, poluição, barulho, centro da cidade. Tudo isso culmina numa cena interessante, talvez até psicanalítica. Embora todo o caos, o que parece incomodar é “*a pergunta insolúvel que mal sabia formular*”. A recitação deve ser sussurrada, na velocidade mais rápida que a performer conseguir, o que parece ser muito conveniente com a situação narrada pelo poema.

Assim como nas fermatas de Bach, tentou-se formular a resposta através dos parênteses que a autora abre durante o texto.

(não sei se eram teus olhos que eu buscava  
tampouco sei se era você)

(e eu nem sabia se eram teus olhos ou algo que estava por trás deles  
por trás da acrobacia que teus olhos faziam)

(não sei se eram os teus que eu buscava  
ou se buscava fugir)

(e eu nem sei se era você que estava ali  
por trás da minha respiração)

Embora em nenhum momento do texto a autora verbalize a pergunta, nos parênteses parece que ela tenta responder a alguma coisa. A resposta base é: *não sei*. O caos externo não parece ser maior que o interno, já que, em algum momento, o eu-lírico não sabe identificar seus próprios sentimentos. Não seus sentimentos sobre os de alguém, mas seus sentimentos *dos* de alguém.

Não parece que este alguém estava presente no mesmo local do eu-lírico. Isso pode ter sido indicado literalmente na frase “*tanta coisa preenchia o espaço entre a minha pele e a tua*”. O ponto que me faz pensar que a personagem incorporou esse alguém é a seguinte passagem:

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

Primeiramente: a primeira frase desta passagem começa citando *nossa respiração* e termina afirmando “*e eu nem sei se era você que estava ali por trás da minha respiração*”. O eu-lírico também confunde seus olhos com os olhos do *alguém*, como percebemos no primeiro parêntese que aparece na passagem.

O caos parece vir da ansiedade e inquietude da personagem, que faz piorar todo o cenário externo a ela. Este parece um quarto bagunçado, com mofo - pode ter sido causado pela fumaça de cigarro e pela poluição do centro da cidade -, provavelmente um escritório. Livros, estante, papéis, arquivos de metal.

Quem sabe a presença do *alguém* não fosse uma memória? O trecho “*algum pequeno fio que nos mantivesse ali que nos prendesse mesmo que momentaneamente*” parece sugerir

algo do tipo. Se fosse, parecia ser uma bem vívida, onde os olhos e seus movimentos acrobáticos já não fossem mais seus, e sua respiração fosse compartilhada. No fim, a falta da presença, da pergunta, da resposta.

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

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

**Figura 3: Trecho da peça *Duas distâncias*, de Silvio Ferraz.**



- 2 -

Fonte: FERRAZ, 2007

O texto de Codax aparece apenas no início da música, voz cantada; o texto de Annita começa apenas sussurrado, depois ganha espaço na voz cantada, junto com vogais longas e boca chiusa. O texto cantado de Annita aparece sempre com intervalos dissonantes, *staccatos*, entre pausas e grandes contrastes expressivos. A parte com boca chiusa aparece quase como um lamento - como é escrito na partitura, página 9, por exemplo.

A peça conta com dificuldade técnica para o cantor por conta de vários motivos: passagens rápidas e bruscas entre texto e voz falada; agudos sussurrados fugindo da

sonoridade lírica; fala rápida e ininterrupta, o que força um estudo mais detalhado de respiração na peça; intervalos dissonantes com pouca - ou nenhuma - referência sonora dos instrumentos. Para a cantora, a maior dificuldade de performance é a não dramatização da leitura sem deixá-la morta ou desinteressante, pois a não expressão, nessa obra, é uma forma expressiva, e demonstra uma situação. Não é solicitada a não dramatização nas partes cantadas. Assim, passeamos constantemente entre uma parte cantada, com dificuldades técnicas, um tanto expressiva, e uma parte lida que não deve ser dramatizada. A maior expressão, para o performer, nessa peça é através das partes musicais cantadas.

### **Considerações finais**

Através dessa discussão, conclui-se que a performance vocal solo a partir do viés da politextualidade é possível através do conceito da transtextualidade e da consideração primária de que o performer, assim como o autor, tem voz ativa e participa responsivamente da construção da performance, tanto no momento de construção quanto no de execução dela.

Finalmente, sugere-se que o estudo do uso histórico que a polifonia musical fez da politextualidade indique vias para a construção de uma expressividade mesmo nos casos em que o meio de expressão consista em uma única voz. Além disso, o estudo de tais possibilidades promovem o desenvolvimento das capacidades técnicas e dramáticas da performer, preparando-a para contextos onde a música deve lidar com passagens rápidas de estruturas e afetos, capacidade essa aplicável na performance vocal como um todo.

### **Referências**

ARAÚJO, Renata Lopes. Breve discussão sobre a intertextualidade. *Lettres Françaises*, São Paulo, v. 2, n. 21, p. 151-166, 2020.

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.

BUTTERFIELD, Ardis. The language of medieval music: two thirteenthcentury motets. *Plainsong and Medieval Music*, Vol. 2, Issue 01, 1993.

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



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

FERRAZ, Silvio. *Dois distâncias: para dois violões e voz feminina*. São Paulo: fevereiro de 2007. 1 partitura (20p).

LEACH, Elizabeth Eva. *Music and Verbal Meaning: Machaut's Polytextual Songs*. *Speculum*, Vol. 85, No. 3, pp. 567-591, 2010.

SCORSOLINI-COMIN, Fabio; SOUZA, Laura Vilela e; MISHIMA, Fernanda Kimie Tavares; SANTOS Manoel Antônio dos. A beleza do erro puro do engano da (im)perfeição: reflexões pós-modernas. *Revista Eletrônica de Comunicação*, São Paulo, v.3, n. 1, 2008. Disponível em: <http://periodicos.unifacef.com.br/index.php/rec/article/view/447/428>. Acesso em: 10 de set de 2022.

