

# A MÚSICA EM DOSTOIÉVSKI: VOZ E POLIFONIA SOB O VIÉS BAKHTINIANO

## MUSIC IN DOSTOIEVSKI: VOICE AND POLYPHONY FROM A BAKHTINIAN POINT OF VIEW



### Dossiê

DOSTOIÉVSKI: 200 anos

### Organizadores:

Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto



Dr. André Luis Gomes



Dr. Luciano Ponzio



v. 31, n. 58, abr. 2022

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



### Fluxo da Submissão

Submetido em: 17/12/2021

Aprovado em: 04/04/2022

### Distribuído sob



Luciane de Paula 

[lucianedepaula1@gmail.com](mailto:lucianedepaula1@gmail.com)

Docente da UNESP - Universidade Estadual Paulista, lotada no Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação - DELLE, Campus de Assis, credenciada no Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Campus de Araraquara e no Programa de Mestrado Profissional em Letras - ProfLetras. Líder do GED - Grupo de Estudos Discursivos. Área de atuação: Análise Dialógica do Discurso - Estudos Bakhtinianos.

José Antonio Rodrigues Luciano 

[j.luciano@unesp.br](mailto:j.luciano@unesp.br)

Doutorando em Linguística e Língua Portuguesa pelo PPGLLP da UNESP - FCL Araraquara.

### Resumo/Abstract Palavras-chave/Keywords

Este artigo tem por objetivo refletir sobre a metáfora musical presente na criação artística de Dostoiévski, por meio das concepções de voz e polifonia propostas pelo Círculo “B.M.V”, em especial, por Bakhtin no seu livro sobre a poética de Dostoiévski. Para isso, buscamos adentrar no campo musical (teoria e história da música), a fim de compreender como ocorre o entendimento de tais categorias, bem como apreender de que maneira é possível realizar uma analogia estrutural entre o discurso musical e a composição artística do escritor. Esperamos contribuir com a discussão sobre os conceitos, além de evidenciar a nova visão sobre o homem, compreendido de forma inacabada e inconclusa, por Dostoiévski, de acordo com a leitura bakhtiniana.

Dostoiévski; Mikhail Bakhtin; Metáfora musical; Polifonia; Diálogo.

This article aims to reflect on the musical metaphor present in Dostoevsky's artistic creation, through the concepts of voice and polyphony proposed by the “B.M.V” Circle, especially Bakhtin in his book on Dostoevsky's poetics. For this, we seek to enter the musical field (music theory and history), in order to understand how the understanding of such categories occurs, as well as to understand how it is possible to carry out a structural analogy between the musical discourse and the artistic composition of the writer. We hope to contribute to the discussion of the concepts, in addition to highlighting the new vision of man, understood in an incomplete and unfinished way, by Dostoiévski, according to the Bakhtinian reading.

Dostoevsky; Mikhail Bakhtin; Musical metaphor; Polyphony; Dialogue.

Dostoiévski foi um fator decisivo na moldagem do pensamento de Bakhtin, e as vicissitudes de seu livro sobre o romancista afetaram de maneira similar o destino pessoal do crítico, intensificando o status de Dostoiévski de secreto partícipe no curso de existência de seu intérprete. [...] As relações entre Bakhtin e Dostoiévski foram além dos limites normais de um crítico com um autor e alcançaram o tipo de intimidade que existe entre duplos. Dostoiévski, o autor que se sentia inadequado para desenvolver a ‘a grande idéia do duplo’, e Bakhtin, o pensador que devotou sua vida à meditação sobre o papel do outro no self, tinham muita coisa em comum. (CLARK E HOLQUIST, 1998, p. 257)

## Introdução

Dostoiévski pouco tratou sobre música em suas obras, exceto, conforme aponta Bakhtin (2018 [1963]), em uma passagem de *O Adolescente*. Contudo, podemos afirmar que o escritor russo bicentenário escreve a partir da música, o que nos permite nos referir à sua poética por meio de metáforas musicais, como o fez a própria crítica literária russa da virada do século XIX para XX, incluindo Bakhtin.

De acordo com Grillo (2021), antes de Bakhtin, ao menos três teóricos se utilizaram de termos musicais para analisar a obra de Dostoiévski: Viatcheslav Ivánov (1866-1949), Vassíli Komaróvitch (1894-1942) e Leonid Gróssman (1888-1965), todos, interlocutores presentes, tanto em *Problemas da Criação de Dostoiévski*<sup>1</sup> (1929) – *PCD*, quanto em sua reformulação, em *Problemas de Poética de Dostoiévski* (2018 [1963]) – *PDD*.

Ivánov recorre à ideia de “orquestra multivocal” e “contraponto” para caracterizar o processo de construção artística e evidenciar a coexistência de pontos de vistas ideológicos

plurais organizados de Dostoiévski. Komaróvitch, por sua vez, aponta para o estilo polifônico (que, em certa medida, corresponde a contraponto) presente no romance *O Adolescente*, de Dostoiévski, mas o faz sob o olhar monológico, considerando a unidade fora do enredo, fora do acontecimento e procura “uma combinação *direta* entre os elementos da realidade ou entre séries” (BAKHTIN, 2018 [1963], p. 23, grifos do autor), o que consiste, na leitura de Bakhtin, em um erro fundamental. Gróssman também destaca o caráter musical no estilo dostoiévskiano a partir das categorias de contraponto e polifonia e suas observações têm contribuições relevantes para as formulações de Bakhtin em *PCD* e em *PPD*. Assim expõe o crítico literário:

O próprio Dostoiévski também apontou essa sequência de composição e de uma feita estabeleceu uma analogia entre seu sistema construtivo e a teoria musical das ‘passagens’ ou contraposições. Na ocasião, estava escrevendo uma novela em três capítulos, diferentes entre si pelo conteúdo, mas com unidade interior. [...]. Eles interiormente dialogam, soam em motivos diferentes mas inseparáveis, que permitem uma substituição orgânica de tons, mas não a sua fragmentação mecânica. [...]. Você compreende o que é, em música, uma passagem. O mesmo ocorre no caso presente. No primeiro capítulo parece que há tagarelice; mas de repente essa tagarelice culmina numa inesperada catástrofe nos dois últimos capítulos.

Aqui Dostoiévski revela grande sutileza, ao transportar para o plano da composição literária a lei da passagem musical de um tom a outro. A novela é construída no contraponto artístico. No segundo capítulo, o suplício psicológico da jovem decaída responde à ofensa recebida pelo seu suplicador no primeiro capítulo, e ao mesmo tempo se opõe, pela humildade, à sensação que ele experimenta do amor-

1 Em tradução inédita para o português (no prelo), as pesquisadoras-tradutoras Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova optam pelo termo “Criação” no lugar de “Obra” (*Problemas da Obra de Dostoiévski*), sob a justificativa de se destacar o processo artístico do escritor. Ainda que a obra não esteja disponível para os leitores brasileiros, antecipamos o uso do título de publicação brasileira, dado o contato que tivemos com as estudiosas em evento promovido pelo grupo Diálogo, na USP, em novembro de 2019. Elucidamos ainda que tivemos contato com a obra em italiano (traduzida por Augusto Ponzio) e em inglês.

próprio ferido e irritado. E, isso constitui justamente o ponto contra ponto (*punctum contra punctum*). São vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema. Isso constitui precisamente a ‘polifonia’, que desvenda o multifacetado da existência e a complexidade dos sofrimentos humanos. ‘Tudo na vida é contraponto, isto é, contraposição’ – escrevia em suas memórias um dos compositores prediletos de Dostoiévski – M. I. Glinka.” (GRÓSMAN apud BAKHTIN, 2018 [1963], p. 48-49, grifos do autor)

Segundo Bakhtin (2018 [1963]), a citação trata de apontamentos precisos e atentos em relação à natureza musical na forma composicional de Dostoiévski. Por exemplo, a transposição da linguagem da teoria da música nos parâmetros contrapontísticos de Glinka para a análise poética do escritor russo pode ser traduzida por meio da compreensão de que “*tudo na vida é diálogo, ou seja, contraposição dialógica*” (BAKHTIN, 2018 [1963], p. 49, grifos do autor), de modo a revelar a possibilidade de o contraponto poder ser entendido como uma forma musical das relações dialógicas<sup>2</sup>.

Do excerto acima, cabe-nos ressaltar ainda a novela de Dostoiévski escrita em três capítulos, pois a estrutura descrita por Grósmán se assemelha à composição de um concerto clássico, constituído por três movimentos que contrastam entre si.

Além disso, como veremos mais adiante, as diferentes vozes cantando diversamente o mesmo tema compõem uma das características da fuga, gênero musical que favorece o estilo polifônico (no qual Bach se destaca). Com essa composição de cunho musical é que Dostoiévski rompe com gênero romanesco e propõe uma inovação artística no processo composicional da poética, o que lhe permite abordar uma nova visão sobre o homem

(inacabado e inconcluso) e sobre o mundo (em constante transformação).

Quanto a Bakhtin, embora não tenha sido quem denominou o conceito de polifonia/romance polifônico, é ele quem melhor demonstra como isso acontece na estilística do enunciado artístico (o que se destaca, por exemplo, em *Questões de Estilística no Ensino de Língua* (2013) – QEEL; em *Teoria do Romance I – A Estilística* (2015) – TR1-E; e em *Os gêneros do discurso* (2016) – GD), a partir das relações dialógicas e da bivocalidade enunciativa (como podemos destacar nos ensaios que compõem a coletânea *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (1998) – QLE). Com isso, temos a consolidação filosófica de Bakhtin (não apenas com os estudos sobre Dostoiévski, mas, sobretudo, com e nesses estudos desenvolvidos no PPD) juntamente com Volóchinov (no *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2017 [1929]) – MFL) e com Medviédev (em *O Método Formal nos Estudos Literários* (2012 [1928]) – MFEL), da nova concepção de homem que Dostoiévski apreendeu literariamente na arte.

Tendo em vista a utilização de concepções advindas do campo da música, temos o intuito, neste artigo, de demonstrar, de acordo com Bakhtin (especialmente, no PPD), como Dostoiévski parte do discurso musical polifônico para a expressão de uma visão do homem como um sujeito inconcluso e inacabado e como a metáfora musical utilizada por Bakhtin revela esse projeto arquitetônico do autor-criador em suas obras.

Para isso, retomaremos as categorias de orquestração, voz, contraponto e polifonia, a fim de compreender de que maneira são concebidas na teoria musical e como são utilizadas por Bakhtin para a compreensão do romance polifônico inaugurado por Dostoiévski na sua expressão do homem inconcluso.

2 A esse respeito, o próprio autor (re)afirma, no capítulo V do PPD, o caráter amplo das relações dialógicas e que “são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estes estejam expressos numa matéria signíca” (BAKHTIN, 2018 [1963], p. 211).

## Da música ao romance polifônico: a poética de Dostoiévski

No início primeiro capítulo, Bakhtin (2010 [1929]; 2018 [1963]) ressalta o caráter metafórico da associação musical com a literária, uma vez que cada uma das materialidades possuem suas peculiaridades semióticas, impossibilitando equivalência entre as semioses. Essa observação nos fica ainda mais evidente quando pensamos o texto do filósofo do diálogo em relação com os escritos dos demais membros, como o *MFEL*. No capítulo terceiro da terceira parte, Medviédev afirma que cada gênero e cada materialidade possuem particularidades, pois “Cada arte, dependendo do material e de suas possibilidades construtivas, tem suas maneiras e tipos de acabamento (2012 [1928], p. 194) as quais, inclusive, vão determinar o modo em que a realidade social é apreendida, sempre refletida e refratada. Por exemplo, o artista e o cientista veem a vida de pontos de vistas diferentes, pois lidam com meio e métodos distintos. Podemos atribuir o mesmo raciocínio para pintores e escritores, pois cada obra produzida por cada um deles revela um aspecto singular da vida, dadas as possibilidades enunciativas materiais com as quais se expressam e as formas de acabamento da “realidade” social. Isso nos esclarece a observação de Bakhtin para a necessidade da compreensão musical metafórica da poética de Dostoiévski, de material sógnico diverso da música.

Além disso, no início do *PPD*, Bakhtin já antecipa quais são as três características essenciais da polifonia de Dostoiévski: imiscibilidade (ou independência), equipolência (igualdade) e plenivalência (plenitude de valor) das vozes sociais (apresentadas e representadas pelas personagens romanescas). Isso denota a peculiaridade da criação poética de Dostoiévski, em que as vozes das personagens não aparecem de maneira hierárquica, orquestradas como marionetes pelo narrador, mas sim independentes, ao lado da voz do autor-criador. O que poderia ser um

“problema” passa a ser a singularidade criativa que caracteriza a especialidade do escritor russo. Mais que plurissignificativos, seus romances são polifônicos: “[...] 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.” (BAKHTIN, 2018, p. 4).

A polifonia à qual Bakhtin se refere é a medieval gótica, modal, inconclusa, diferentemente daquela a que se referem Komaróvitch e Grossman, a polifonia tonal, que se caracteriza pela progressão crescente musical em busca uma resolução final sintética acabada. Além de serem diferentes, também precisamos dizer que polifonia, ao contrário do que muitos estudiosos dizem, em comparação com outras perspectivas teóricas, não significa apenas “muitas vozes”, mas sim como as vozes sociais se constituem e se comportam em determinado enunciado. Para Bakhtin, sem a concomitância das três características fundamentais que compõem a polifonia modal, não podemos considerar o discurso como polifônico. Nesse sentido, polifonia não é sinônimo de dialogia. Para o “Círculo B.M.V.” (VAUTHIER, 2010), todo discurso é dialógico, tendo em vista que a linguagem é plurissignificativa. Todavia, a polifonia é mais que isso. Assim, nem todo discurso é polifônico. Essa é uma característica da poética de Dostoiévski – inclusive, no *PPD*, o filósofo russo trata dessa questão ao afirmar que poucos discursos conseguem essa peculiaridade tão rica do escritor russo e, para demonstrar isso, cita, ao longo de seu estudo, Tolstói como contraponto exatamente para tirar da noção uma ideia valorativa equivocada de hierarquia, em que o romance polifônico seria maior e melhor que o não-polifônico. Tolstói não é menor que Dostoiévski. Suas criações são diferentes do ponto de vista arquitetônico, tendo em vista o estilo autoral de cada escritor.

A polifonia é uma forma composicional específica de dialogismo, expresso por meio de vozes polêmicas em embate. Isso não significa

que a monofonia não seja dialógica. Ela o é. Mas não é polifônica, pois dialogismo e polifonia, como dissemos, não são concepções coincidentes/sinonímicas. O dialogismo é constitutivo da linguagem, seja a arquitetônica enunciativa homofônica ou polifônica, uma vez que proposição epistemológica do ser no mundo, expressa pela “[...] contraposição do homem ao homem como contraposição do ‘eu’ ao ‘outro’” (BAKHTIN, 2018 [1963], p. 293). Homem como ser de linguagem, logo, de enunciado a enunciado, de que gênero for. Ocorre que, no enunciado polifônico, a dialogia é flagrante, enquanto que na monologia, o diálogo não é tão gritante, e sim mais sutil, já que as vozes se encontram hierarquizadas, “abafadas” por uma, reinante. Desse ponto de vista, podemos pensar em dialogismo polifônico e dialogismo monofônico, mas sempre a dialogia, arquitetada com formas composicionais e estilos autorais e genéricos distintos. A dialogia é constitutiva da linguagem, logo, da polifonia e da criação poética de Dostoiévski. Segundo o filósofo russo,

[...] compreende-se perfeitamente que no centro do mundo artístico de Dostoiévski deve estar situado o diálogo, e o diálogo não como meio, mas como fim. Aqui o diálogo não é limiar da ação, mas a própria ação. Tampouco é um meio de revelação, de descobrimento do caráter como já acabado do homem. Não, aqui, o homem não apenas se revela exteriormente como se torna, pela primeira vez, aquilo que é, não só para os outros, mas também para si mesmo. Ser significa co-municar-se pelo diálogo (BAKHTIN, 2018 [1963], p. 292-293).

Para entendermos a polifonia como traço estilístico dostoiévskiano, como conceito transportado por Bakhtin para o estudo do romance do escritor, de maneira metafórica, precisamos compreender a significação de polifonia na música.

Há registros acerca do aparecimento do estilo musical polifônico na Idade Média (século IX), como canto popular, em oposição ao canto monódico gregoriano da Igreja. A

característica comum entre ambos é a modalidade, pois as músicas modais, como é o caso da polifonia, são circulares (reiteráveis e repetitivas), com desenvolvimento em torno de uma tônica e de um eixo harmônico fixo. A melodia modal caminha para o que Wisnik chama de um “não-tempo”, ou seja, “um tempo circular do qual é difícil sair, depois que se entra nele, porque é sem fim” (WISNIK, 1989, p.36).

Para compreendermos a diferença entre a polifonia musical e o canto monódico, precisamos salientar que as melodias, na Idade Média, eram escritas sob a forma de pontos (daí, inclusive, o sentido musical de contraponto: ponto contra ponto) ou, em outras palavras, uma voz (ponto) monódica, em uníssono; e uma segunda voz, uma contravoz, em contraponto (por isso, no Círculo, também falamos em contrapalavra). Isto é, cada nota (ou ponto) de uma melodia é contracantada por uma outra voz superior (contraponto), com independência rítmica (duração das notas e acento/entonação das palavras).

A Escola de Notre-Dame, no período gótico (por volta do século XIII), foi ícone de inserção de outras formas musicais polifônicas na música e no canto, desenvolvidas, essas formas, em oposição ao canto monódico gregoriano. Dentre elas, a composição em que as palavras determinam as linhas melódicas, chamada de “composição motero” (de *-mot* – palavra), se tornou a mais conhecida e executada. Esse tipo de composição, em seu desenvolvimento máximo, chega ao clímax extremo quando as vozes se diferenciam rítmica e melodicamente, o que remete à autonomia.

Essa independência das vozes sobre a qual mencionamos, na polifonia, permite não só melodias diferentes (um canto trovadoresco e um canto gregoriano, por exemplo) simultaneamente numa mesma peça, mas também cantos de gêneros (um hino e uma canção popular, por exemplo) e em línguas diferentes (latim e francês, entre outros), num cruzamento constante de linhas, vozes e línguas. Essa múltipla discursividade de

linguagens diferentes que se interpenetram colocam em embate (em diálogo) grupos socioculturais de valores e com discursos de acabamentos contrários (o erudito e o popular, o sacro e o profano, entre outros), sem solução (sem conclusibilidade fechada) ou, como afirma Bakhtin sobre o romance de Dostoiévski: “irremediavelmente contraditórios” (2018, p. 24).

Em outras palavras, por essa breve explanação, vemos o quanto a polifonia é um estilo musical dinâmico e ativo, oposto à ideia de acabamento e perfeição, típica do canto gregoriano, homofônico, em que um mesmo e único enunciado é entoado simultaneamente por todas as vozes, subordinadas à harmonia, que garante a unidade musical por meio dos acordes que passam a predominar e acabam por desenvolver a música tonal – nos séculos XIV a XVII. Assim, ao falarmos em música modal e música tonal ou mesmo em polifonia modal e polifonia tonal, referimo-nos a estruturas diferentes de composição. Enquanto a primeira apresenta uma estrutura de nivelamento, independência e plurissignificação, a segunda, elaborada pelos acordes, apresenta hierarquia entre tons, num “fundamento dinâmico, progressivo, teleológico, perspectivístico” (WISNIK, 1989, p. 106).

A polifonia modal, na qual Bakhtin se funda para tratar a obra de Dostoiévski, de certa forma, é a expressão popular do homem ambivalente da Idade Média, voltada à carnavalização pela junção em embate de opostos dialético-dialógicos (nascimento e morte, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseira, elogio e impropério, afirmação e negação, trágico e cômico etc), como estuda Bakhtin no *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1988) – *CPIMR*. Não nos esqueçamos que, não por acaso, o filósofo russo escreveu, simultaneamente, o *PPD* e o *CPIMR* – obras que se complementam do

ponto de vista da inconclusibilidade do homem e do embate sem solução entre opostos independentes e, ao mesmo tempo, relacionados. Apesar de tratar do popular carnavalesco no *CPIMR*, Bakhtin afirma que é por meio desse contato imiscível, equipolente e plenivalente entre e de cada voz social das personagens, que se estrutura a arquitetônica da criação (*PCD*) poética (*PPD*) de Dostoiévski, uma vez que “Tudo em seu mundo vive em plena fronteira com o seu contrário” (BAKHTIN, 1981, p. 153).

No campo musical, como temos visto, a polifonia está ligada à prática contrapontística (GROVE, 1880). Esta última, por sua vez, consiste na arte de combinação de melodias, que, ao serem reproduzidas simultaneamente, geram relações de harmonia (que, depois, passou a ser construída por conjunto de acordes, na música tonal)<sup>3</sup>. Nessa articulação, duas ou mais linhas melódicas (vozes, em termos musicais), de igual importância, independentes, mas não isoladas, são tecidas ao mesmo tempo, podendo combinar melodias inteiramente diferentes (diferentes ideias) ou uma única ideia musical, com vozes ou instrumentos retomando-as sucessiva e distintamente. Desse ponto de vista, podemos pensar em uma dinâmica interrelacional entre as melodias, pois, ainda que possuam independência, orientam-se para e com outras vozes (isso nos faz pensar na concepção de sujeito bakhtiniana – eu-outro).

Um exemplo de uma ideia musical retomada de forma sucessiva em diferentes momentos é o cânone, no qual uma única linha melódica é cantada em momentos distintos e com variações entoativas, conforme a figura 1. Podemos ver, sobretudo nas linhas dos violinos da partitura (figura 1), a mesma ideia musical sendo repetida sempre dois compassos (duas casas) à frente, depois do anterior ter começado (o que fica evidenciado pelas marcações em amarelo, do violino II; e em azul, do violino III, repetindo a sequência musical em

3 O desenvolvimento do contraponto e da polifonia no Renascimento e no Barroco foram centrais para a criação do sistema tonal e, por conseguinte, para o estudo das relações harmônicas (de verticalidade musical).

vermelho, do violino I). Além disso, os três violinos começam com clave de sol e todos os instrumentos obedecem ao andamento 4 por 4.

Ao mesmo tempo, na linha do violoncelo, tocada simultânea e independentemente dos violinos (mas, sempre, em diálogo com eles), podemos ver que, se, por um lado, o andamento é o mesmo (4 por 4), por outro, o início ocorre marcado pela clave de fá (e não de sol) – como destacamos em verde – e a ideia musical não é a mesma que a dos três violinos. A repetição de 2 em 2 compassos do violoncelo marca a circularidade modal da polifonia sobre a qual discurremos. Essa linha exemplifica como a polifonia pode combinar melodias/ideias idênticas, entoadas distintamente, assim como melodias diferentes, tudo ao mesmo tempo, compondo a unidade integral de uma única peça. Essa é a noção de polifonia transposta por Bakhtin ao campo literário para pensar a criação de Dostoiévski: vozes não hierárquicas (equipolentes), imiscíveis (independentes, mas em diálogo) e plenivalentes (repletas de valorações – que se confirmam e/ou se negam, em embate, expressas com acabamento estético, estilístico do romance – gênero – e de Dostoiévski – autoral – sem um final fechado, inacabado).

Canon

Johann Pachelbel

♩ = 40

Figura 1: Partitura Cãnone em Ré Maior – Pachelbel<sup>4</sup> com marcações dos autores

Na peça de Pachelbel, as vozes imitam rigorosamente a primeira, de modo que, embora possa ser considerada uma forma polifônica, não se trata de polifonia plena, uma vez que as linhas cantam em diferentes momentos, mas a mesma (inclusive, em altura e ritmo) frase musical. Essa estrutura pode ser comparada à composição literária de Dostoiévski, como aponta Bakhtin (2018 [1963]), em sua análise de *O Duplo*.

<sup>4</sup> Execução disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xu5TISXEzss>. Acesso em 16 dez 2021. Em quartetos de cordas é recorrente o violino III ser tocado pela viola.

Segundo o filósofo russo, a novela dostoiévskiana analisada se desenvolve a partir da intriga entre a voz de Goliádkin e a de seu duplo, em que temos a atuação de três vozes: a voz e a consciência da personagem, que é nada menos que o seu “eu para si” (isto é, “eu-para-mim”); o seu imaginado reflexo no outro ou “eu-para-o-outro”, a voz substituinte do próprio eu; e a voz do outro que não o reconhece, em outros termos, o “outro-para-mim” – em outras palavras, os três momentos fundamentais da arquitetura do mundo real, preconizada por Bakhtin (2010 [1919]) em *Para uma filosofia do ato responsável* – PFAR. Nesse acontecimento de embate entre vozes e sujeitos é que se baseia a intriga, fio condutor da narrativa. Ainda conforme Bakhtin (2018 [1963], p. 247), na trama, encontramos a tentativa de Goliádkin de substituir o “outro-para-mim”, em função do seu não reconhecimento completo por parte dos outros. Para isso, Goliádkin aparenta certa independência, com segurança e autossuficiência, a qual é confrontada ao ser posto para fora durante uma festa de gala, agravando a divisão de sua personalidade. Com isso, em resposta aos atos hostis dos outros, a segunda voz de Goliádkin tensiona em busca de mais autossuficiência, na tentativa de salvar a si mesmo. Contudo, essa segunda voz não se funde com a do próprio Goliádkin, assim, ecoam cada vez mais nela tons traiçoeiros de zombaria. Semelhantemente, é possível percebemos, então, a estrutura do cânone acima, com três vozes cantando uma mesma ideia, mas separadamente uma da outra, sem estarem em uníssono. Tal indicação é feita pelo próprio filósofo russo:

toda a obra é construída como um contínuo diálogo interior de três vozes nos limites de uma consciência que se decompõe. [...] Usando nossa imagem, podemos dizer que isso ainda não é polifonia, mas também já não é homofonia. *A mesma palavra, a mesma ideia e o mesmo fenômeno já são aplicados por três vozes e em cada uma soam de modo diferente.* Um mesmo conjunto de palavras, tons, orientações interiores passa através

do discurso exterior de Goliádkin, através do discurso do narrador e do duplo, e essas três vozes estão voltadas uma para as outras, falam não uma sobre a outra, mas uma com a outra. *Três vozes cantam a mesma coisa, não cantam em uníssono, cada uma canta a sua parte.* (BAKHTIN, 2018 [1963], p. 253-254, grifos nossos)

Se, conforme Bakhtin, a plena autonomia de vozes aparece nos romances de Dostoiévski, na música é no gênero fuga que ela se torna mais evidente. A forma (ou técnica, não há consenso quanto à designação) musical denominada fuga originou-se no Renascimento, da técnica de imitação, como uma forma de auxiliar na improvisação. Ao contrário do cânone, a fuga se revelou uma das mais elevadas práticas artísticas de contraponto no período barroco, época em que teve seu apogeu, sobretudo a partir das composições de Johann Sebastian Bach (1685-1750) – e, por isso mesmo, frequentemente o temos como o grande nome da polifonia musical (assim como Dostoiévski, ao que se refere ao romance polifônico).

Na fuga, a composição é inteiramente orientada para o contraponto. Tudo se interrelaciona a um tema inicial, denominado de sujeito. A partir dessas relações se constrói a unidade arquitetônica da peça. Os seus elementos constitutivos (exposição – em que o sujeito é apresentado/exposto, num tom tradicional imitativo; episódio ou desenvolvimento – baseia-se em algum elemento da exposição, a partir de um motivo melódico que se repete sequencialmente e no qual pode haver variação do sujeito exposto, seja por meio de inversão, retroação, diminuição ou aumento; *stretto* – recurso técnico de composição constituída, na fuga, como uma seção em que o tema aparece em todas as vozes, em rápida sucessão, antes de cada aparição se concluir; resposta – executada por uma segunda voz, com o mesmo tema, em outra tônica; contrassujeito – contraponto do sujeito; *coda* – finalização que pode ou não utilizar ideias já apresentadas ao longo da composição) respondem uns aos outros e compõem organicamente a estrutura da obra.



Além do caráter imitativo, como características, a fuga apresenta também o conteúdo monotemático, a presença de 3 ou 4 vozes (podendo ter mais ou menos, mas mais raramente) e a sua forma aberta, pois tem como traço estilístico a sua contínua expansão. A fuga pode ser modal, mas, em geral, sua polifonia é tonal.

O sujeito, a ideia/tema musical na qual a fuga se baseia, é imitado por uma outra voz em um outro grau diferente dentro da escala (como, por exemplo, subdominante ou dominante, IV e V graus, os quais criam tensão) e a primeira voz é confrontada a uma oposição no grau inicial (a tônica da escala). Tal contraste é alternado por episódios e variado por alterações de tempo, bem como por modulações de vozes.

A resposta pode ocorrer sob duas maneiras: real ou tonal. A resposta real é uma imitação mais estrita/rigorosa do sujeito em termos de diferenças, pois altera apenas o grau à 5ª superior (Isto é, o sujeito enunciado anteriormente é transposto para outra tonalidade), enquanto a resposta tonal é uma imitação do sujeito com mais liberdade, com variações melódicas (como intervalos) e finalidades à sua adequação tonal, por exemplo. A resposta pode acontecer em três momentos: a) na última nota do sujeito; b) logo após a sua finalização; ou c) antes de terminá-lo.

O contrassujeito consiste em um tema secundário com função de acompanhar o sujeito. Frequentemente, ele se apresenta logo contra a primeira resposta na primeira voz, para, em seguida, surgir na segunda voz em oposição à terceira entrada e, depois, terceira voz contra a quarta entrada, sempre nessa constante dinâmica reação à outra voz. Devido ao caráter interrelacional das partes, a evolução do contrassujeito segue a do sujeito, em seu ganho crescente em caráter temático e importância, e vice-versa, excetuando no que se refere às características melódicas de cada voz. Na prática os contrassujeitos são sempre temas subordinados ao sujeito (tema dominante), que dificilmente o superam.

Desse modo, temos: o início da fuga com a exposição do sujeito por uma das vozes na tônica. Depois, uma segunda voz responde com o mesmo tema como sujeito, seja tocado na dominante (o que é mais comum), seja na tônica ou na subdominante (possível, mas não tão usado).

Na figura 2, demonstramos visualmente como isso acontece a partir dos primeiros compassos da peça *Toccata e Fuga em Ré Maior*, de Bach. Na imagem da partitura, observamos a inserção gradual das vozes: primeira voz em amarelo, expõe o sujeito, seguido da segunda voz em resposta à exposição inicial até o surgimento da terceira voz após o episódio (compassos não pintados), da qual, além do sujeito e do contrassujeito, aparece um segundo contrassujeito no último pentagrama (que fica com duas vozes nele – ambas compõem os contrassujeitos) e outra no pentagrama acima, com o sujeito.

Diferentemente do cânone de Pachelbel, na tocata e fuga de Bach observamos maior autonomia das vozes em relação ao tema, pois ocorre, por exemplo, mudança de tonalidade no sujeito, com alterações rítmicas. As vozes cantam com mais independência, de tal modo que podemos distingui-las melhor uma das outras, embora não deixem de estar relacionadas. Nesse contexto, encontramos a realização da polifonia tonal, pois as diferentes vozes são tomadas tendo os mesmos direitos entre si, desenvolvem-se uma ao lado da outra e estão relacionadas harmonicamente umas às outras. Cada progressão de uma considera, necessariamente, as outras, ficando submetidas às regras determinadas da interação (sobretudo, no que se refere às leis harmônicas, como a formação de acordes), sem, contudo, deixar de servir a uma finalidade artística. No desenvolvimento de uma linha vocal, toda voz singular tem autonomia quanto ao seu direito melódico, sem deixar de compor o conjunto enquanto unidade musical tonal (WEBER, 1997). Nesse sentido, as relações contrapontísticas na música são um tipo de relação dialógica.

Figura 2: Partitura da *Toccata e Fuga em Ré Maior*, de J. S. Bach<sup>5</sup> com destaques dos autores

Em Dostoiévski, a dinâmica na composição artística dos romances obedece, em certa medida, à prática musical polifônica, ao menos do ponto de vista estrutural. Daí, a possibilidade de pensarmos esse conceito como metáfora musical na poética do escritor bicentenário. As ideias estão postas uma em reação à outra, em tensão dialógica. O desenvolvimento delas, como ocorre em *O Adolescente*, só é possível no contato interativo entre elas. Nas obras dostoiévskianas, deparamo-nos com

*a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente. O objeto das aspirações do autor não é, em*

hipótese nenhuma, esse conjunto de ideias em si mesmo, como algo neutro e idêntico a si mesmo. Não, o objeto é precisamente *a passagem do tema por muitas e diferentes vozes, a polifonia* de princípio e, por assim dizer, irrevogável, e a *dissonância* do tema. A própria distribuição de vozes e sua interação são importantes para Dostoiévski (BAKHTIN, 2018 [1963], p. 309-310, grifos do autor).

Ao delimitar o objeto de Dostoiévski, Bakhtin destaca dois pontos centrais: “a passagem do tema por muitas e diferentes vozes” e “a dissonância do tema”, os quais convergem com a estrutura polifônica (no caso da fuga, lembremos, trata-se de peça monotemática (re) enunciada por diferentes vozes, muitas vezes, em contraposição, como faz o filósofo russo com o romance polifônico em relação ao romance europeu monológico/homofônico). A transposição comparativa da concepção

5 Partitura em execução, por partes, com destaques e explicações disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WS1kvggJ9ro>. Acesso em 17 dez 2021.

musical para o universo romanesco é produtiva e ilustrativa porque, ao passo que o romance polifônico de Dostoiévski é marcado pela imiscibilidade, equipolência e plenivalência de vozes sociais com acabamento inconcluso, o romance monológico hierarquiza as vozes sociais, subordinando-as à condução do narrador, que as valora de maneiras e em graus diferentes, em busca, por meio da progressão, de uma finalização apoteótica. A condução pela orquestração do narrador como fio condutor da trama faz com que as vozes percam a sua imiscibilidade e a sua equipolência, assim como faz com que as consciências se tornem dependentes da plenivalência do autor-criador. Como dissemos, nenhum é melhor ou pior que outro, apenas possuem projetos de dizer arquitetônicos diferentes.

### Considerações finais

Conforme exposto inicialmente e desenvolvido ao longo deste artigo, o escopo deste trabalho foi realizar uma reflexão sobre a metáfora musical na poética de Dostoiévski, a partir de conceitos segundo a filosofia da linguagem bakhtiniana, como o de voz e polifonia, em especial, de Bakhtin, referente ao seu estudo sobre a criação poética de Dostoiévski, como uma forma de abranger e expressar a nova concepção de homem, como um ser constitutivo de inconclusibilidade, inacabamento e abertura.

Nesse sentido, ao adentrarmos no campo da teoria e da história da musical sempre em diálogo com a esfera literária, constatamos a produtividade da analogia estrutural entre o discurso e a construção artística do escritor. A esse respeito, ao menos dois pontos se destacam em nossas reflexões:

- a. contribuição quanto à elucidação dos conceitos de voz e polifonia, centrais tanto para o entendimento do processo composicional de Dostoiévski quanto para o livro de Bakhtin sobre o escritor, bem como compreender de que modo o

autor utiliza os princípios técnicos da música, mais especificamente da fuga, do contraponto e da polifonia (modal e tonal) para arquitetar seu projeto de dizer. Desse modo, este artigo integra o conjunto de estudos feitos por pesquisadores nacionais e internacionais, sob diferentes perspectivas (como Grillo [2021], que busca trazer um olhar histórico da situação acadêmica russa e soviética à época; Melo [2017], que se volta às noções de voz social e autoria; as pesquisas desenvolvidas pelo GED – Grupo de Estudos Discursivos; entre outros), acerca da poética dostoiévskiana e dos estudos bakhtinianos.

- b. A relação entre a linguagem musical e a literária feita por Bakhtin em diálogo com outros estudiosos do discurso de Dostoiévski (como Viatcheslav Ivánov, Vassíli Komaróvitch e Leonid Gróssman, por exemplo) revela a pertinência em se pensar as linguagens de maneira interrelacional ou, conforme temos denominado, de forma tridimensional verbivocovisual (PAULA; LUCIANO, 2020a; 2020b; 2020c; 2020d; 2020e; 2021). Do ponto de vista metodológico, inclusive, incorporar o diálogo entre as artes e as linguagens nas análises discursivas é, segundo Richards (1971, p. 124), “em muito, o melhor meio pelo qual pode ser atingida uma compreensão dos métodos e dos recursos de qualquer uma delas” na construção do projeto arquitetônico de um autor-criador e, acreditamos, no caso, da proposição filosófica bakhtiniana.

Ademais, os trabalhos feitos pela crítica artística, no caso, aqui, literário, apontam para uma prática que se tornou um *modus operandi* entre os intelectuais na União Soviética: o estudo interrelacional das linguagens. Um período em que, como afirma Schnaiderman (2010, p. 18), “a interpenetração das artes encontra então seu momento privilegiado”. Os exemplos que comprovam

isso são vários, como: os formalistas Vítor Chklóvski e Óssip Brik, roteiristas de cinema; os trabalhos de Fortunatov (2010), que pensa o ritmo na prosa literária em diálogo com a arquitetura, com a música e com as artes plásticas; Uspênski (2010), de modo semelhante, reflete sobre os elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte, em especial, na literatura e na pintura; os próprios estudos de Bakhtin, como o ensaio “O autor e a personagem na atividade estética”; de Volóchinov, em ensaios como o “O problema da obra de Beethoven” (I e II) e “O Estilo do concerto” (2019); de Medviédev, com seu estudo sobre o teatro itinerante; de Sollertinsky, voltado ao estudo da ópera (como estuda Volkov, 1995) e da música de Mozart (conforme Cassotti, 2010); e mesmo Ivánov, Komaróvitch e Gróssman que, conforme indicado por Grillo (2021), têm seus trabalhos datados, respectivamente, em 1916, 1925, 1924-1925, momento em que a União Soviética se encontra em efervescência sociocultural.

Em síntese, com a discussão realizada ao longo deste artigo, esperamos contribuir com os estudos bakhtinianos ao lançar luz sobre a concepção de polifonia reformulada pelo filósofo russo, bem como apresentar e evidenciar uma nova proposta metodológica de análise enunciativa, além de evidenciar a nova visão sobre o homem, compreendido de forma inacabada e inconcluso, por Dostoiévski, de acordo com a leitura bakhtiniana.

## Referências

- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernardini et al. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2008.
- BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Valdemir Miotello e Carlos Aberto Faraco. São Carlos: Pedro & João, 2010 [1919].
- BAKHTIN, M. *Questões de Estilística no Ensino de Língua*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BAKHTIN, M. *Teoria do Romance I – A Estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio Paulo Bezerra. 5ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018 [1963].
- BAKHTIN, M. *Problemi dell'opera di Dostoevskij*. Trad. Margherita de Michiel. Bari: Edizioni dal Sud, 2010 [1929].
- CASSOTTI, R. S. Ressonâncias musicais no Círculo de Bakhtin: Ivan I. Sollertinsky, intérprete de Mozart. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010. (Série Bakhtin: inclassificável, v. 1).
- GRILLO, S. V. de C. Problemas da criação de Dostoiévski (1929): gênese do texto e fontes bibliográficas. *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, [S. l.], v. 16, n. 2, p. Port. 266–297 / Eng. 280, 2021. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/48296>. Acesso em: 14 dez. 2021.
- GROVE, G. *A Dictionary of music and musician*. London: MacMillan and CO, 1880, vol. II.
- GROUT, D. J; PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. 5ª edição. Lisboa: Gradiva, 2007.
- MEDVIÉDEV, P. *O Método Formal nos Estudos Literários*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.
- MELO, J. R. B. de. *Vozes sociais em construção: dialogismo, bivocalidade polêmica e autoria no diálogo entre Diário do hospício, O cemitério dos vivos, de Lima Barreto, outros enunciados e outras vozes sociais*. Tese de doutoramento defendida no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP – FCLAr. Araraquara, 2017 (Mimeo).
- PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. *Filosofia da Linguagem Bakhtiniana: concepção*

verbivocovisual. *Revista Diálogos*, 8(3), 2020a, p. 132-151. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/10039>. Acesso em: 13 abr 2022.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A filosofia da linguagem bakhtiniana e sua tridimensionalidade verbivocovisual. *Estudos Linguísticos*. São Paulo, v. 49, n. 2, 2020b, p. 706-722. Disponível em: <https://revistadogel.emnuvens.com.br/estudos-linguisticos/article/view/269>. Acesso em 12 abr 2022.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem bakhtiniana. *Linha D'Água*, v. 33, n. 3, 2020c, p. 105-134. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/171296>. Acesso em: 06 abr 2022.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Dialogismo verbivocovisual: uma proposta bakhtiniana. *Polifonia*, v. 27 n. 49, 2020d, p. 15-46. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/11366>. Acesso em 04 abr 2022.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Recepções do pensamento bakhtiniano no ocidente: a verbivocovisualidade no brasil. In: A. B. Júnior, T. S. Barbosa. *No campo discursivo – teoria e prática*. Campinas: Pontes, 2020e, p. 133-166.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. The Verbivocovisual Architectonic of the Stage La Conversione Di Un Cavallo. *Global Journal of Human Social Sciences-A - GJHSS-A*, V. 21, 13, 2021, p. 01-13. Disponível em: [https://globaljournals.org/GJHSS\\_Volume21/E-Journal\\_GJHSS\\_\(A\)\\_Vol\\_21\\_Issue\\_13.pdf](https://globaljournals.org/GJHSS_Volume21/E-Journal_GJHSS_(A)_Vol_21_Issue_13.pdf). Acesso em: 25 abr. 2022.

RICHARDS, I. A. *Princípios de crítica literária*. 2a ed. Trad. Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Globo, 1971.

\_\_\_\_\_. Semiótica na U.R.S.S.: uma busca de “elos perdidos” (á guisa de introdução). In: SCHNAIDERMAN, B. (org.). *Semiótica russa*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 9-27.

VAUTHIER, B. “Auctoridade” e tornar-se-autor: origens da obra do “Círculo B.M.V” (Bakhtin, Medvedev, Voloshinov). In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. B. (orgs.). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Série Bakhtin Inclassificável, v. 1. Campinas: Mercado de Letras, 2010, p. 69-114.

VOLKOV, S. St. *Petersburg: a cultural history*. Londres: Paperbacks, 1995.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOLÓCHINOV, V. O problema da obra de Beethoven I. *Palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Rio de Janeiro: 34, 2019. p. 248-351.

VOLÓCHINOV, V. O problema da obra de Beethoven II. *Palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Rio de Janeiro: 34, 2019. p. 352-358

VOLÓCHINOV, V. O Estilo do concerto. *Palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Rio de Janeiro: 34, 2019. p. 359-366.

WEBER, Max. *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Edusp, 1997.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

### Como Citar:

PAULA, de L.; LUCIANO, J. A. R. A música em Dostoiévski: voz e polifonia sob o viés bakhtiniano. *Revista Cerrados*, 31(58), p. 134-146. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i58.41275>.