

Diálogos

Diálogos - Revista do Departamento de
História e do Programa de Pós-Graduação em
História

ISSN: 1415-9945

rev-dialogos@uem.br

Universidade Estadual de Maringá
Brasil

Apro, Flávio

CONSIDERAÇÕES SOBRE RETÓRICA MUSICAL NOS SÉCULOS XVII E XVIII E SUA
APLICABILIDADE NA SARABANDE DE G. F. HÄNDEL

Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, vol.
15, núm. 2, mayo-agosto, 2011, pp. 337-357
Universidade Estadual de Maringá
Maringá, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305526548011>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

CONSIDERAÇÕES SOBRE RETÓRICA MUSICAL NOS SÉCULOS XVII E XVIII E SUA APLICABILIDADE NA SARABANDE DE G. F. HÄNDEL*

*Flávio Apro***

Resumo. O artigo focaliza como os arquétipos da retórica clássica foram adaptados e praticados pelos músicos renascentistas e barrocos. A abordagem do contexto retórico ilustrará como funcionavam o sistema de regras da retórica, sua sistematização e seus gêneros. A delimitação do contexto sociocultural permitirá uma interlocução entre os estudos nas áreas de música e história. As diferenças estilísticas serão abordadas no uso da retórica clássica em diferentes lugares da Europa Ocidental. O artigo traz uma exemplificação prática do sistema retórico musical sobre uma obra de G. F. Händel.

Palavras-chave: Música; Retórica musical; Doutrina dos afetos; Música barroca; Música renascentista.

CONSIDERATIONS IN MUSICAL RHETORIC IN THE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH CENTURIES AND THEIR APPLICABILITY IN SARABANDE BY G. F. HANDEL

Abstract. This article focuses on how the archetypes of classical rhetoric were adapted and practiced by Renaissance and Baroque musicians. The approach of the rhetorical context illustrates how the system of rules of rhetoric, its systematization and its genres worked. The delineation of the sociocultural context shall allow a dialogue between the studies in music and history. The stylistic differences will be addressed in the use of classical rhetoric in different parts of Western Europe. The article provides a practical illustration of the system on a musical rhetorical piece by G. F. Handel.

Keywords: Music; Musical rhetoric; Affection doctrine; Baroque music; Renaissance music.

* Artigo recebido em 11/04/2011. Aprovado em 17/06/2011.

** Doutor em História da Música. Professor do Departamento de Música da UEM, Maringá. E-mail: flavioapro@hotmail.com

CONSIDERACIONES SOBRE LA RETÓRICA MUSICAL DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII, Y SU APLICABILIDAD EN LA SARABANDE DE G. F. HÄNDEL

Resumen. El artículo se centra en cómo los arquetipos de la retórica clásica fueron adaptados y practicados por los músicos renacentistas y barrocos. El abordaje del contexto retórico ilustrará cómo funcionaba el sistema de reglas de la retórica, su sistematización y sus géneros. La delimitación del contexto sociocultural permitirá una interlocución entre los estudios de las áreas de música e historia. Las diferencias estilísticas serán abordadas en el uso de la retórica clásica en diferentes lugares de Europa Occidental. El artículo trae una ejemplificación práctica del sistema retórico musical sobre una obra de G. F. Händel.

Palabras clave: Música; Retórica musical; Doctrina de los afectos; Música barroca; Música renacentista.

INTRODUÇÃO: BREVE RELATO SOBRE A RETÓRICA NOS SÉCULOS XVII E XVIII

A retórica antiga é um sistema de regras que não apenas constituem, mas também organizam a eloquência do discurso verbal, ou do bem dizer (HOUAISS, 2001, p.2447). Sua etimologia provém do grego *rhetoriké* (*rhetorica*, em latim) e possuía duas tendências em suas origens: lógica e psicagógica. A primeira tratava de estabelecer um sistema de silogismos (dedutivos) e exemplos (indutivos) que tornassem o discurso razoável e lógico pela via da razão, enquanto que a segunda relacionava-se a um tipo específico de sedução irracional, cuja persuasão se fazia pela via do *pathos* (emoção)¹. A retórica antiga findou por unir as modalidades lógica e psicagógica nas suas provas intrínsecas: *logos* (razão, argumentos lógicos), *ethos* (sentimento ou imagem de si próprio) e *pathos* (emoção e paixão). Cícero recomendava que o orador deveria saber regular essa tríplice variedade para ter grande discernimento e extraordinárias qualidades (1991, §100-103).

A corrente psicagógica provinha da tradição pitagórica, na qual a geometria (espaço), o cálculo (abstração) e a música (acústica) ocupavam os papéis de demonstração da essência numérica de todas as coisas e

¹ Os especialistas em retórica nas Letras evitam o termo *emoção*, que implica em um sujeito individual, caracteristicamente pós-iluminista, preferindo termos não-anacrônicos, como afeto, *pathos*, patético etc.

fenômenos. As demonstrações da onipresença numérica eram materializadas, representadas de forma concreta e, para tanto, valiam-se frequentemente de figuras geométricas ou de elementos sólidos – como pedras – para efeitos de comprovações pelo aspecto visual, já que o conceito de abstração numérica é historicamente mais recente e característica do pensamento moderno. Assim, a presença do número nesta tradição não é apenas um valor ontológico, mas também uma essência oculta, dotada de poderes mágicos (TOMÁS, 2005, p.16).

A onipresença numérica pitagórica e o poder mítico da palavra estavam intrinsecamente associados, pois ao abandonar sua prerrogativa ontológica em prol das demonstrações concretas para efeitos didáticos, a palavra também teve de abrir mão de sua transcendência para cumprir com sua finalidade sofística de persuasão (ASSUMPÇÃO, 2007, p.7). Lembrando que Aristóteles classificou três tipos de silogismos: apodítico (baseado em premissas verdadeiras), dialético (baseado em premissas verossímeis) e sofístico (baseado em premissas falsas).

Tal natureza sofística foi combatida pelo platonismo, que reivindicava uma atitude ética da retórica praticada pelos sofistas pré-socráticos, pois como técnica, poderia ser perigosamente administrada por pessoas de índole duvidosa, além do fato de que os mestres dessa arte eram, em sua maioria, estrangeiros e cobravam por seus serviços. Para Platão, a retórica deveria ser um meio de se conhecer a verdade, e nunca iludir o interlocutor por meio de sedutoras técnicas oratórias.

A sistematização da retórica e da poética por Aristóteles foi um verdadeiro marco na história, cuja influência atravessou todo o medievo e culminou até meados do século XVIII, pelas suas detalhadas organizações metodológicas. Autores posteriores, tanto do ramo da retórica (como Cícero e Quintiliano) quanto da poética (de Horácio a Boécio), foram influenciados pelo sistema aristotélico, quer tenham tido eles contato direto ou não com a obra do estagirita.

A retórica antiga se subdividia em três gêneros: laudatório, forense e político. O gênero laudatório é aquele que visa à aprovação do público, podendo ser da natureza de louvação (ode, panegírico) ou vitupério (sátira). Seu tempo está ligado ao presente. O gênero forense, ou judiciário, é aquele que resulta numa sentença de acusação ou de defesa, e remete-se aos acontecimentos do passado. O gênero político projeta seus objetivos a uma votação, ou mesmo a uma proposta de mudança (utopia), baseando-se em valores que oscilam entre o útil e o

nocivo, visando o futuro. Vale ressaltar que tais gêneros não constituem formas puras, misturando-se os elementos de formas diversas, porém havendo sempre o predomínio de um deles: o laudatório resultando num julgamento subjetivo acerca do valor do discurso, o judiciário terminando na condenação ou absolvição de um réu e o político resultando na votação de uma determinada decisão (TRINGALI, 1988, p.57).

Podemos dizer que os fundamentos retóricos e poéticos das três principais tradições gregas – pitagórica, platônica e aristotélica – formaram a base de todo um sistema de pensamento interdisciplinar que iria penetrar de maneira irreversível em quase todas as áreas do conhecimento nas culturas romana, cristã medieval e, mais tarde, no Humanismo e no Luteranismo, perdendo seu fôlego apenas com o surgimento do Iluminismo.

A penetração da *Poética* de Aristóteles na música pode ser traçada por duas vias principais: a humanista, com o reaparecimento do primeiro volume na Europa do século XIV em traduções latinas e vernáculas, e a luterana, que enfatizou as disciplinas de música e de retórica no sistema de ensino da *Lateinschule*² (BARTEL, 1998, p.7).

A partir dessa estreita associação entre as duas disciplinas, especialmente na Alemanha reformada, fermentou-se um sistema de analogias e um *modus operandi* entre elas a ponto de não se pensar na música sem se remeter naturalmente à retórica:

A execução musical deve ser comparada à fala de um orador. O orador e o músico têm como objetivo comum preparar e apresentar sua produção para se tornarem mestres dos corações de seus ouvintes, incitando ou acalmando suas paixões e transportando-os a um sentimento ou a outro. Assim, é vantajoso para ambos, se cada um possuir algum conhecimento sobre a tarefa do outro. (QUANTZ, 1752, p.100, tradução F.A.).

² As *Lateinschules* eram as escolas de latim da Europa do século XIV ao XVI. A temática principal, como o nome indica, era o aprendizado do latim, com forte ênfase à gramática e à retórica. Essas escolas preparavam os estudantes para as universidades.

MÚSICA E MÚSICOS NO CONTEXTO SOCIOCULTURAL DA EUROPA MODERNA

O absolutismo fez com que as grandes cortes europeias passassem a assumir a liderança da vida cultural e artística de seus domínios territoriais. A classe aristocrática passou a seguir um complexo código social que determinava parâmetros que abrangiam desde o comportamento cotidiano até a etiqueta cortesã, incluindo o perfeito domínio dos princípios da música instrumental e vocal, da dança e da poesia.

Os desejos e aspirações dos músicos dos séculos XV ao XIX eram socialmente regulados pelos empregadores, numa economia gerenciada pela aristocracia de corte, um *establishment* de tradição, autoridade e influência imbatíveis. Época em que o gosto da nobreza estabelecia o padrão para os artistas de todas as origens sociais, na música e na arquitetura em particular.

Diversas manifestações da cultura popular, provenientes de antigas tradições locais, foram incorporadas ao repertório da aristocracia, sofrendo um processo de transformação que as fizeram perder suas características rurais para assumirem novas e elaboradas regras, que exigiam um preparo mais cuidadoso, disponível apenas aos membros pertencentes à nobreza.

Apesar das ideias e da vida cultural serem consideradas produtos exclusivos das classes superiores, sua assimilação pelas classes subalternas é normalmente percebida como algo natural e espontâneo – no sentido ideológico *strictu sensu*, embora se considere que tal migração acarrete em deterioração e distorção das ideias durante o processo de transmissão. Bakhtin demonstra que o influxo de produtos simbólicos, artísticos inclusive, é recíproco entre as culturas subalterna e hegemônica (BAKHTIN, 1999, p. 17-21). Assim, diversos temas musicais, literários e imagéticos foram transformados em “modelos universais” e propagados pelas cortes de maior prestígio para, em seguida, circular por vários países, assumindo traços das culturas locais. Cada corte preservava suas características culturais locais, mesmo quando algum elemento popular era radicalmente transformado em um modelo elitizado (NERY, 2005).

De acordo com o antropólogo social, Robert Redfield, existiam, no início da Europa pré-industrial, duas tradições culturais: a “grande tradição” e a “pequena tradição” (REDFIELD *apud* BURKE, 1989, p.51). Trata-se de um modelo que aprofunda a questão do movimento recíproco

da circularidade cultural, uma vez que oferece uma definição “residual” entre as culturas. Uma definição que não corresponde à divisão clássica povo *versus* elite e seus respectivos mediadores ou intérpretes – como nas teorias de Bakhtin e Ginzburg – mas aos ambientes de propagação dessas tradições. A grande tradição era transmitida pelas escolas e universidades, nas quais ainda sobrevivia a tradição clássica da filosofia escolástica e teologia medieval, e alguns movimentos intelectuais exclusivos de uma minoria culta, como o Renascimento, o Humanismo, a Revolução Científica do século XVII e o Iluminismo. A pequena tradição vinha representada pelo restante da tradição cultural europeia moderna, nas canções e nos contos populares, nas farsas e peças de mistérios, nos folhetos e livros de baladas etc.

Nessas duas tradições, percebemos que o movimento de circularidade não é um fenômeno bilateral, pois enquanto a elite compartilhava da tradição popular, o povo não participava da grande tradição. Assim, as pessoas cultas que tinham acesso à educação e aos textos possuíam uma cultura dupla e orientavam o tipo de música que deveria ser produzido nas cortes (BURKE, 1989, p.55). A era do Barroco consolidou a política de força do nacionalismo no ponto mais elevado, pois:

O compositor barroco, ao ilustrar a magnificência, escrevia a música do absolutismo dos séculos XVII e XVIII. Em certo sentido, o estilo manifestava as ideias de nacionalismo e autoridade que motivaram políticos por mais de um século. (RAYNOR, 1981, p.210).

Desta forma, a linguagem musical que se desenvolveu no Renascimento por meio da relação entre a pequena e a grande tradição acabou gerando os princípios fundamentais sobre os quais se consolidaria, mais tarde, o estilo musical do Barroco.

Norbert Elias (1995) analisa que a mudança na relação entre produtores e consumidores de arte e na estrutura da arte não é um fato isolado: trata-se de um elemento de desenvolvimento mais amplo das unidades sociais que fornecem a estrutura de referência para a criação artística e isto só pode ser percebido onde o desenvolvimento da estrutura social estiver se movendo na direção correspondente, ou seja, onde ocorre a substituição da aristocracia da corte por um público de profissionais burgueses enquanto classe superior e, portanto, como consumidores de obras de arte.

Evidencia-se, portanto, um aspecto essencial na produção musical das cortes: o artista trabalha para um cliente da nobreza, e seu produto é criado com um propósito específico, socialmente determinado no qual a criação, por exemplo, de uma festividade pública ou um evento particular que exige que a fantasia pessoal do produtor esteja subordinada a um padrão social de produção artística, consagrado pela tradição e garantido pelo poder de quem consome (ELIAS, 1995, p. 49). As ocasiões sociais para as quais as obras eram produzidas não estavam, como hoje, destinadas à experiência estética. As obras do passado tinham uma função mais específica num contexto social mais amplo: eram consideradas, na época, “arte utilitária” antes de se tornarem obras de “arte” (por exemplo, imagens de deuses nos templos, adornos para túmulos de reis mortos, música para banquetes e de dança etc.).

DIFERENÇAS ESTILÍSTICAS NA MÚSICA BARROCA

Apesar de a retórica clássica ter sido um patrimônio cultural compartilhado entre os eruditos e artistas, houve certas diferenças no que se refere à sua aplicação na música de diferentes lugares da Europa Ocidental.

A era barroca, em si, foi um período de considerável autoconsciência estilística, e esta afetou a maneira como as peças eram executadas. Como um alemão, [Johann Sebastian] Bach adotou uma aproximação eclética da composição, calculadamente trazendo aspectos de pelo menos cinco estilos nacionais: o alemão, o francês, o italiano, o inglês e o polonês. Cada estilo implicava particulares formas, gestos e – o mais importante – modos de performance. (STAUFFER, 1997, p.204, tradução F.A.)

Para analisarmos esta questão com maior clareza, faz-se necessário recuarmos historicamente para entendermos como os procedimentos retórico-musicais foram apropriados de maneiras particulares, dependendo do caráter e cultura locais. Este recuo cronológico nos remeterá ao surgimento da ópera na Itália.

O grupo de intelectuais e músicos que se reuniam à casa do conde Bardi em Florença (*Camerata Bardi*) estabeleceu novos parâmetros para a promoção de uma renovação nas artes por meio de um retorno aos modelos clássicos da Antiguidade. Este grupo acabou gerando o fenômeno mais notável, em música, do início do século XVII: o

melodrama, como era conhecido inicialmente, ou ópera, que foi na verdade uma tentativa de se resgatar as antigas tragédias gregas.³ Este novo gênero reunia música, poesia e elementos teatrais (TOMÁS, p.57-61).

Talvez a primeira cisão nacional que determinou especificidades estilísticas tenha ocorrido na importação da ópera à corte francesa, o que fez com que a música do século XVII não se caracterizasse como um gênero internacional, o que veio a ocorrer apenas nas últimas décadas do século XVIII. Somando-se à própria rivalidade entre os músicos que lutavam para conseguir uma boa posição profissional em alguma corte ou igreja, nasceu uma rivalidade entre as nações musicais – bastante debatida por melômanos e cronistas da época – acentuada pelas características particulares e estilísticas desempenhadas pelos compositores. Harnoncourt levanta a hipótese de que deve ter havido razões relacionadas ao caráter, à mentalidade e ao temperamento particulares de cada nação, especialmente entre Itália e França, em que havia uma diferenciação marcante em relação às rivalidades geográfica, espiritual, política e cultural (HARNONCOURT, 1998, p.183-184):

A diferença estilística que, cada vez mais, foi acentuando-se no século XVII, está baseada, em primeiro lugar, na mentalidade oposta que separa os italianos dos franceses: os primeiros extrovertidos, demonstrando suas alegrias e tristezas, espontâneos, sentimentais e amando o informal; os segundos, controlados, frios, dotados de uma lúcida perspicácia e amantes da forma. (HARNONCOURT, 1998, p.184)

A música italiana caracterizava-se por ser melodicamente mais simples, de apelo popular, e mais brilhante pelos arroubos de improvisação e virtuosismo próprios do caráter italiano. Os gêneros musicais mais explorados foram a música instrumental, sobretudo para violino e a ópera. A música francesa, por sua vez, era elegante e regrada, minuciosamente escrita, submetida a normas precisas de ornamentação. A tragédia lírica (termo específico para a ópera francesa) e a dança eram os gêneros mais cultivados, com evidentes traços aristocráticos.

A diferença entre os estilos francês e italiano era tão acentuada, que os músicos chegavam a se recusar a tocar música que não fosse de

³ A primeira obra neste gênero, *Dafne* (perdida), foi composta por Jacopo Peri em 1597. O exemplo mais antigo conhecido é *L'Orfeo, favola in musica*, de Claudio Monteverdi, escrita em 1607, encenada até hoje.

seu país, alegando inclusive que, em sendo a música um discurso sonoro, não se poderia discorrer musicalmente numa língua que não se dominasse, ou desprezasse.

Foi somente no século XVIII que houve, após diversas tentativas de conciliação por parte de músicos e compositores austríacos, alemães e ingleses, a síntese entre os dois estilos, conhecida como *Les Goûts Réunis* (os gostos reunidos).

CONSIDERAÇÕES SOBRE A RETÓRICA E OS AFETOS NA MÚSICA ANTIGA

Um dos aspectos mais importantes de um tema musical na música dos séculos XVI ao XVIII é a escolha adequada da tonalidade que melhor expresse o afeto que está sendo representado. As diferenças entre os modos maior/menor e os andamentos rápido/lento já são os indicativos iniciais de um *pathos* determinado. Ademais, o distanciamento ou proximidade da tonalidade de Dó maior⁴ – que era considerada a mais “pura” pela ausência dos acidentes – podia revelar uma tendência a uma ambiência generalizada de euforia (sustenidos⁵) ou tristeza (bemóis⁶). Esse aspecto geral deveria ser sublinhado na execução prática.

Uma sofisticação mais detalhada desses parâmetros gerais e sua correlação entre a gramática musical e os afetos resultaram em toda uma pesquisa de caráter empírico, embora se objetivassem resultados objetivos, dentro dos moldes científicos do século XVII (Cf. DESCARTES, 1999, *passim*). Essa tentativa de sistematização dos efeitos patológicos da música é, hoje, batizada como Doutrina dos Afetos (*Affektenlehre*), muito polêmica em seus aspectos ontológicos. Assim, a combinação de andamento, tonalidade, modo, intervalos, tipos de acordes, combinações rítmicas etc formavam todo um sistema de códigos que era compartilhado entre os músicos e o público da época, de acordo com o estilo nacional (BARTEL, 1998, *passim*). A relação com a retórica antiga, aqui, é novamente transparente, pois cada procedimento musical tinha seu correspondente proveniente das figuras de retórica da tradição oratória: *anaphora*, *anadiplosis*, *pleonasmus* etc.

⁴ As tonalidades musicais foram organizadas e sistematizadas, entre os séculos XV e XVI, em 12 escalas maiores e menores, gerando 24 tons: Dó maior, Dó menor, Dó sustenido maior etc.

⁵ Sustenido significa uma elevação de um semitom em qualquer nota da escala musical.

⁶ Bemól significa um rebaixamento de um semitom em qualquer nota da escala musical.

Burmeister (*Hypomnematum*)
 Anaphora est ornamentum Palilogiae vicinum. Quia in solo Basso simile illi quid explet, quod in pluribus Palilogia.

The *anaphora* is an ornament related to the *palilogia* because, like it, the *anaphora* repeats something, yet only in the bass. Should this occur in more voices, it is a *palilogia*.

Fig.1: Exemplo de um procedimento retórico musical (*anaphora*, ou ainda *repetitio*: procedimento que indica repetição de uma melodia com o objetivo de exprimir força), nomeado de acordo com a tradição da oratória clássica (cf. BARTEL, 1997, p.187; TOMÁS, 2005, p.75).

Nikolaus Harnoncourt destaca que a relação entre música vocal e instrumental barroca estava sob a égide de um repertório de figuras musicais que integravam o gesto à composição musical, e que sobre a base das obras da primeira geração de operistas fiorentinos, criou-se um imenso vocabulário de figuras de sentido determinado e que eram familiares a qualquer ouvinte culto. Do século XVII ao início do XVIII havia um *corpus* de procedimentos musicais identificáveis até mesmo na música instrumental (HARNONCOURT, 1998, p.170-171):

Quando se examina as figuras isoladas na música de Bach, facilmente se pode reconhecer a sua origem como figuras de linguagem. Trata-se aqui, na verdade, de uma evolução, de uma franquia destas figuras descobertas na monodia, no canto falado solista. Em Bach, os componentes retóricos são, contudo, bastante acentuados, e conscientemente fundamentados nas teorias clássicas da retórica. **Bach havia estudado Quintiliano** e construiu suas obras a partir de suas regras – e de uma maneira tão precisa, que se pode encontrá-las em suas composições *a posteriori*. Para tal, ele utilizava – um século depois de Monteverdi – o elaborado vocabulário do discurso sonoro oriundo da Itália e transposto à língua alemã,

vale dizer, com acentos consideravelmente mais incisivos (HARNONCOURT, 1998, p.171, grifo nosso)

AFINIDADES ENTRE A RETÓRICA E A FORMA TEMA E VARIAÇÕES⁷

A relação entre a retórica e a forma Tema e Variações se deve não apenas à influência da primeira na produção musical dos séculos XVII e XVIII, mas principalmente aos dois elementos comuns à persuasiva retórica e à forma em questão: repetição e ornamentação (SISMAN, 2009).

Em 1793, o abade George Joseph Vogler (1749-1814) definiu a forma tema e variações como “um tipo de retórica, onde o sentido dado aparece em diferentes maneiras, com a diferença de que as linhas divisórias são muito mais rigorosamente determinadas na música do que na oratória” (VOGLER apud SISMAN, 2009).

O arcabouço da ideia de variações sobre um tema surgiu da *ars praedicandi* – ou seja, da técnica de oratória de pregação medieval, na qual o orador construía seu sermão a partir de uma citação das escrituras e, a partir dela, elaborava uma série de “divisões” que serviam para esclarecer e amplificar o sentido.

Uma das mais importantes fontes que ligam a variação com a retórica é o tratado de Erasmo de Roterdã (1466-1536) sobre a cópia das palavras e das ideias, de 1512 (ERASMO, 1999). Nele, o humanista neerlandês ressalta a importância de dizer a mesma ideia de modos diferentes, e inclui procedimentos de variações em uma lista de figuras. Como exemplo, demonstra a possibilidade de 200 variações sobre a frase “eu me lembrarei de você enquanto eu viver” e 150 sobre “sua carta agradou-me imensamente”: “sua epístola alegrou-me intensamente”, “suas páginas engendraram-me um deleite incomum”; “sua carta expeliu imediatamente todas as tristezas de minha mente”, “eu morreria se algum dia encontrasse algo em toda minha vida mais agradável que sua carta” etc (ERASMO DE ROTERDÃ, apud ERASMO, p.38-42).

⁷ Como abordaremos a questão do Tema e Variações na obra *Sarabande*, de Händel, procederemos a uma analogia específica entre retórica e música para melhor compreendermos o sentido da obra focalizada no final do artigo.

A grande vantagem do recurso da variação, para Erasmo, é que o orador reforçava a mensagem evitando a repetição literal, tida por ele como uma grave falha, pois a “natureza, acima de tudo, deleita-se na variedade” (ERASMO DE ROTERDÃ, apud ERASMO, p.14).

Os problemas referentes à técnica da variação são praticamente os mesmos na retórica e na música. Os teóricos das duas áreas recomendam que a aplicação das figuras é um recurso natural e necessário, mas que não deve ser exagerado. A tensão decorrente entre *res* e *verba*, ou seja, como um pensamento pode ser revestido por palavras ou sons, é maior na música do que na retórica, pois o próprio tema já possui uma “roupagem” – algumas variações antigas trazem o primeiro segmento indicado como *prima variatio* (SISMAN, 2009).

As figuras de retórica musical possuem a função de adornar e tornar mais expressiva uma entidade musical simples, da mesma maneira que na retórica verbal. A simples repetição variada pode ser considerada não apenas como uma demonstração de domínio de estilo como também uma figura de retórica que inclui novas figuras. Por exemplo, a figura de retórica verbal conhecida como *expolitio* consiste em dizer algo se prolongando no mesmo assunto e, ainda assim, parecer que algo novo está sendo dito. Um exemplo de discurso baseado nesta figura é aquele que o tema é exposto de maneira simples, depois re-elaborado em um novo formato, seguido de argumentos de comparação, contestação e exemplo, e uma conclusão que retome o assunto principal. Diversas formas musicais são provenientes da *expolitio*, como a *aria da capo* barroca⁸ ou a sonata clássica⁹, ou mais especificamente, a forma tema e variações do século XVII (SISMAN, 2009).

As correspondências entre a forma tema e variações e a técnica retórica de variação revelam os elementos de exposição de ideias comuns a ambos em seus aspectos persuasivos e expressivos.

⁸ *Aria da Capo*: forma musical proveniente da ópera barroca, geralmente associada a uma canção em duas partes repetidas (*da capo*: repetição da cabeça, ou seja, do início) em que um personagem exprime seus sentimentos íntimos.

⁹ A Sonata Clássica é uma forma musical instrumental e autônoma que seria desenvolvida e consagrada mais tarde, na segunda metade do século XVIII. É dividida em três partes (Exposição-Desenvolvimento-Reexposição) e tem a função metalinguística de apresentar um conflito dramático entre dois temas musicais contrastantes, que inicialmente se opõem e se sintetizam ao final. Costuma ser comparada ao mito do herói da Literatura ou ao arquétipo dialético hegeliano Tese-Antítese-Síntese.

CONSIDERAÇÕES RETÓRICO-MUSICAIS DA OBRA *SARABANDE DE HÄNDEL*¹⁰

A escolha da *Sarabande* da *Suíte para Cravo N.11* em Ré menor (1727) de Georg Friedrich Händel (1685-1759) pretende demonstrar alguns aspectos de uma abordagem retórico musical, por basear-se em um famoso tema da época conhecido como *Folias de Espanha*, uma antiga dança de corte que foi utilizada como tema por compositores de todos os estilos nacionais importantes da música barroca europeia.

Händel iniciou sua bem-sucedida carreira na Alemanha, atuando como cravista, violinista e compositor na ópera de Hamburgo, transferindo-se logo para a Itália sob a proteção do cardeal Pietro Ottoboni (1667-1740), generoso e importante patrono da música e arte da sua época. Neste ambiente, Händel absorve o estilo dos grandes virtuosos italianos e desenvolve ainda mais a habilidade de sensibilizar os diferentes tipos de público. Após repetir o sucesso em solo italiano, onde permanece por quatro anos, as cortes alemãs começam a disputar pelo retorno do aclamado músico, que soube explorar seu valor de mercado e obter uma posição privilegiada, tanto no aspecto social quanto financeiro – fato raro entre os músicos de sua época. Após um breve período em Hannover, foi nomeado mestre de capela do rei da Inglaterra, Jorge I, fixando-se definitivamente em Londres e adotando cidadania britânica (seu nome anglicizado era George Frideric Handel). Segundo Nikolaus Harnoncourt:

Seu imenso sucesso vem em grande parte do fato de ter concebido seu discurso musical numa “linguagem” que o público compreendia e, como bom orador, formulava seus pensamentos de acordo com o nível do ouvinte. Assim, suas obras são o reflexo da correspondência entre compositor e ouvinte, estando ele próprio consciente do dever moral do artista – ou seja, o de cativar o ouvinte com a sua música, a ponto de transformá-lo num outro homem, num homem melhor. (HARNONCOURT, 1998, p.213).

A Suíte N.11 foi provavelmente composta entre 1703 e 1706, de acordo com a edição de um manuscrito por Chrysander, no século XIX (VIGNAL, apud GABLER, 2008). Existia uma confusão sobre a autenticidade das diversas edições das suítes de Händel, pelas publicações

¹⁰ Para a audição desta obra, indicamos o seguinte endereço na internet:
<http://www.youtube.com/watch?v=0IsiaYa6_eo&feature=fvst>

desautorizadas: de acordo com Ken Whitcomb (apud GABLER, 2008), o compositor encarregou o editor John Cluer, em 1720, de publicar o primeiro volume das *Suites de Pièces pour le Clavecin*. Para confundir as edições apócrifas, Händel revisou as suítes e encorajou seu público a adquirir apenas as versões autorizadas, sendo que o segundo volume saiu pela edição de John Walsh, com a permissão do compositor.

Em primeiro lugar, destacamos o acessível nível técnico da Suíte Nº 11. Temple Painter escreveu que Händel se inspirou na música do passado ao compor essa suíte¹¹, deixando de lado seu famigerado brilhantismo técnico ao teclado para fazer o instrumento soar como se fosse um delicado alaúde (PAINTER, apud GABLER, 2008). O músico inglês descreve ainda o caráter dos demais movimentos: uma ondulante *allemande* e uma divertida *courante* servem de prelúdios a uma extraordinária *sarabande*, fechando com um toque de humor na *gigue*. Empreenderemos, em seguida, uma sucinta análise das características retórico musicais contidas na *Sarabande* de Händel.

No nível geral, sua *inventio* foi extraída de um *locus testimoniorum*, cujo *citatum* (citação da *Folias de Espanha*) está implícita aos conhecedores do tema – que, na época, vale lembrar, gozava de grande popularidade. Seu tom é Ré menor, associado, conforme a época de Händel, ao afeto da melancolia, em andamento grave, assim como seu caráter geral. Sua rítmica pontuada¹² aponta para um afeto de coloração fúnebre.

Seus intervalos chave são a terça menor descendente¹³ (nas finalizações das semifrases¹⁴) e a quarta ascendente (nas retomadas de frase), que podem representar tanto resignação (terças descendentes) quanto coragem (quartas ascendentes). A *sarabande* é uma dança tradicionalmente cortesã, coreografada com acentuada pomposidade.

¹¹ Suíte é uma sequência de danças estilizadas, de livre escolha do compositor, porém partindo do modelo básico: Alemanda / Corrente / Sarabanda / Giga. Pode ser composta para um instrumento solista ou para formações orquestrais.

¹² O ritmo pontuado equivale ao pé métrico *Troqueu* (ou *Coreu*): uma sílaba longa (tônica) e uma breve (átona). Em Música, traduz-se por uma nota longa e uma curta.

¹³ Os intervalos musicais representam a medida da distância entre as frequências musicais, reconhecidos pelos músicos. Pode variar entre intervalos curtos de segunda ou terça (de um a quatro semitons) até mais distantes, como a sétima e oitava (de 10 a 12 semitons). Ressaltamos que os compositores dos séculos XVII e XVIII acreditavam que a escolha de um determinado intervalo musical deveria produzir um afeto específico (alegria, tristeza, júbilo, fúria etc) em seu público no decorrer de uma composição musical, fato também aceito e compartilhado pelos ouvintes.

¹⁴ Uma frase musical é uma medida de aproximadamente oito compassos, dividida em duas semifrases de quatro (chamadas de Antecedente e Consequente).

A *dispositio*¹⁵ é o tema com (duas) variações, sendo que o sujeito principal já constitui uma variação harmônica da *Folias de Espanha*, exposto na forma retórica *ex-abrupto*, ou seja, sem introdução. O fato de essa obra conter duas variações pode ser significativo: o número 2, dentro da tradição retórica luterana – na qual Händel teve sua formação – significava a dualidade homem/mulher. Cada variação poderia ser representada por um polo desta divisão: enquanto que a primeira variação caminha pela tessitura de vozes femininas a duas vozes distribuídas contrapontisticamente entre soprano e contralto, em disposição vertical¹⁶, a segunda variação explora as tessituras masculinas, iniciando-se no registro do tenor na primeira frase, passando ao do barítono, em disposição horizontal.

Somando-se as variações com o tema, temos o número 3, indicativo da trindade e da perfeição divina – lembrando que o tema está exposto em escrita homofônica coral¹⁷. Essa disposição é aparentemente artificial e poderia tender ao *gênero fantástico*, pois foge do padrão retórico musical tradicional da *dispositio*¹⁸, mas o equilíbrio no jogo das vozes das duas variações parece trazer a sensação de que se trata de uma ordem de caráter não apenas natural, mas transcendente. O ouvinte fica com uma agradável sensação de que “não poderia ser de outra maneira”.

Sua *elocutio*¹⁹ denota a invocação da tradição do passado em forma de *locus circumstantiarum* (tributo) pela escrita em estilo polifônico²⁰. A

¹⁵ A *dispositio* consistia na maneira de organizar o discurso, baseada na estrutura do discurso de Quintiliano. Vale lembrar que as formas musicais barrocas são decorrentes desse tipo de organização do discurso proveniente da arte retórica. Na disposição, ou estrutura – em retórica adota-se o termo *estrutura* no lugar de *forma*, pois este último é um conceito platônico e implica em uma forma ontologicamente pré-existente, o que não é o caso da *dispositio* – o autor pode seguir dois caminhos: a sequência natural (*ordo naturalis*), baseada nos ciclos da natureza: nascimento, crescimento e morte; ou o estilo fantástico (*ordo artificialis*), como uma desproporção intencional, cujo objetivo não é ser coerente com a natureza, mas com a finalidade proposta – em música, o gênero *Fantasia*. Neste último estilo, conta-se com o discernimento do ouvinte para corrigir a aparente desproporção.

¹⁶ Escrita em disposição vertical significa, em Música, um acorde (conglomerado de sons simultâneos), enquanto que a horizontal significa uma sequência de notas isoladas em sucessão melódica.

¹⁷ Homofonia (do grego: mesmo som) significa vozes semelhantes, ou seja, dispostas no mesmo padrão rítmico a três ou quatro vozes.

¹⁸ Exordium, Narratio, Confutatio, Confirmatio, Peroratio.

¹⁹ A *elocutio* tratava da escrita em si: enquanto a *inventio* busca o material (*res*), a *elocutio* busca a palavra (*verba*) ou o som, em música. É a arte da composição e do estilo, ou seja, a adequação dos elementos da proporção *res/verba* em função do decoro do orador, do

ausência de ornamentações e a escrita emulando um estilo vocal/coral afirmam o tom de gravidade e seriedade transcendente que a peça invoca. O estilo é temperado, pois reúne tanto extraordinárias agudezas em seu engenho composicional (conforme constatamos na *inventio*) quanto à objetividade da escrita a quatro vozes, e provavelmente foi destinada a aprazer seu público (possivelmente destinado aos cravistas de nível amador). Suas qualidades de elocução são todas muito bem resolvidas: pureza de linguagem (sobretudo na harmonização) e clareza (contém inquestionável eloquência); seu *decorum*²¹ é de sentimento profundo, mas sem pedantismos: pode ser usufruída tanto por um *expert* quanto por um ouvinte comum; sua elegância reside na sobriedade e economia no uso das figuras e da ornamentação.

A *actio*²² desta peça requer um cuidado especial em relação ao toque *cantabile*²³ num instrumento cuja articulação é seca, como o cravo.

tempo, da circunstância etc, na qual se evidenciam os procedimentos que atribuem ênfase e força no decorrer da composição. As qualidades/virtudes do orador também foram observadas pelos compositores: correção (*puritas*), clareza (*perspicuitas*), adequação (*decorum*) e elegância (*elegantia*). Enquanto a correção e clareza correspondiam ao domínio da gramática e da eloquência, o *decorum* tratava da escolha apropriada dos estilos e gêneros musicais de acordo com a ocasião da execução: por exemplo, se a ocasião era solene, convinha utilizar o estilo alto – música sacra ou qualquer ocasião que requeria dignidade – se o público era misto ou se a ocasião exigia o deleite, o estilo médio era mais adequado pelo uso de afetos medianos – música instrumental utilizada, por exemplo, nas conversas de salão ou na *Taffelmusik* (música para banquetes), em que o público era misto – enquanto que para as plateias mais vulgares, se a matéria era chá ou visava ao ensinamento, o estilo mais apropriado era o baixo (canções). A elegância consistia no uso de figuras de estilo, cujo objetivo era maravilhar e causar estranhamento. Em música, o emprego de figuras musicais era confiado aos recursos melódicos, intervalares, rítmicos, harmônicos, ou mesmo suas combinações, que se destacam por potencializar o afeto geral da obra.

²⁰ Polifonia é uma técnica musical na qual duas ou mais vozes se desenvolvem preservando um caráter melódico e rítmico individual.

²¹ O decoro em música, mencionado na nota anterior, significava a adequação da obra em relação ao seu público e local de execução.

²² A *actio* abrangia as habilidades teatrais do orador: pronúncia (ortoepia e paralinguística), prosódia (entonação, ritmo, intensidade, pausas), gestualidade (corpo, mãos, quironomia – gestos retóricos decodificados – e quirologia – movimentos naturais das mãos, face), proxêmica (relação do corpo em um determinado espaço), preparação física e psicológica. Esse conjunto de habilidades correspondia à tarefa do orador que proferia os discursos elaborados por ele próprio ou por um logógrafo, ou do intérprete em música. É bom lembrar que a maioria dos músicos do período barroco era, simultaneamente, compositor e executante. No caso dos cantores, a questão de *actio* mais debatida entre os teóricos era: qual tipo de cantor mais apropriado numa representação musical? Um cantor/ator ou um ator/cantor? Na *actio*, um dos recursos

Existe uma margem para embelezamentos e improvisações pelas indicações de *ritornello* em cada uma das três partes da obra, mas o critério adotado pelo executante deverá se adequar ao espírito elevado e melancólico que a peça ostenta, levando sempre em consideração a característica vocal da composição²⁴.

Uma das maiores dúvidas em relação à *Sarabande* de Händel reside no fato dela ser, efetivamente, o próprio tema da *Folias de Espanha*. Para o pesquisador Paul Gabler:

Esta melodia, com o mesmo tipo de moldura e ideia da Folia, é frequentemente chamada de Folia de Händel. Todos podem perceber que ele não é a Folia mas desde que Händel não escreveu quaisquer Folias e essa peça respira da mesma atmosfera, e muito provavelmente Händel tinha o tema da Folia em mente quando escreveu esta Sarabande, ela se tornou conhecida como a 'Folia de Händel' da mesma forma que o equívoco generalizado de que o 'Take Five' foi escrito por Dave Brubeck, porque seu quarteto sempre tocava a peça. As semelhanças entre o tema Folia e a Sarabande de Händel são marcantes de qualquer maneira: tema e variações de mais de 16 compassos com duas frases regulares de oito compassos, ritmicamente o valor pontuado no segundo tempo de cada compasso e o mesmo tipo de condução nos registros graves e agudos. (GABLER, 2008, tradução F.A.).

O principal argumento dos estudiosos da *Folias de Espanha* ao negar o uso do tema é que a *Sarabande* de Händel não compartilha dos mesmos procedimentos musicais que costumamos observar no tema ibérico. Poderíamos aqui adotar o critério de análise de Arnold Schoenberg (1874-1951), sem o perigo de utilizar erroneamente uma chave de análise de dois séculos à frente, no que tange à mudança harmônica efetuada por Händel nesta sarabanda. O compositor e teórico austríaco sustenta que as formas Tema e Variações pressupõem a modificação de um dos elementos e a conservação dos demais (SCHOENBERG, 1993, p.203). Portanto, uma vez que o perfil rítmico e

mais importantes era o apropriado uso do *pathos*, ou seja, a emoção ou paixão que o intérprete se valia a fim de atribuir verossimilhança ao afeto do discurso, tanto na oratória quanto na *performance* musical.

²³ *Cantabile* é uma maneira de se executar um instrumento imitando a voz humana.

²⁴ O estilo elevado permitiria então grande profusão de ornamentos, o que não é o caso desta peça.

estrutural se mantém preservado, a melodia e harmonia são meramente elementos de variação na *Sarabande* de Händel.

A fim de arrematarmos a questão, citamos um bem-humorado veredicto de Richard Yates:

Portanto, à parte desta análise teórica [do autor citado, não a que acabamos de apresentar], o que você acha? A 'Sarabande' de Händel tem o sentimento da 'folia'? Você ouvirá ecos de uma multidão de outros compositores? Ficarà cantarolando para si mesmo pelos próximos quinhentos anos? Então, trata-se de uma folia! (YATES, 2004, p.53, tradução F.A.).

Hoje, a *Sarabande* da Suite N° 11 de Händel goza de imensa popularidade, sem precedentes na história, após a utilização de um arranjo orquestral na trilha do filme *Barry Lindon*, de Stanley Kubrick, que a partir de 1975 superou a fama de todas as versões da *Folias de Espanha*. O tema de Händel tem sido revisitado em diversas ocasiões, utilizado inclusive como vinhetas, desde campanhas publicitárias até documentários televisivos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fez-se necessário iniciar este artigo com a questão retórica do ponto de vista mais geral, partindo da tradição psicagógica e sofisticada e percorrendo o caminho que levaria ao luteranismo, pois esta foi a fonte, juntamente com a retomada da retórica aristotélica, sobre a qual a música renascentista e barroca assentou suas bases.

Os contextos social, político e cultural tiveram papel fundamental sobre o campo de atuação dos músicos e compositores do período estudado. Estudos revelaram que não houve imposição unidirecional da classe dominante sobre a cultura popular, mas uma apropriação de mão dupla que redimensionava os códigos entre as classes sociais. As manifestações populares eram decodificadas sobre o elaborado código retórico vigente à época.

Podemos sublinhar uma importante conexão sociológica ao relacionar a retórica clássica à política do antigo regime. Um dos aspectos que sustentou tal longevidade foi justamente responder de forma muito clara às preceptivas sociais que formaram a base para a construção da ideia de nacionalidade e identidade social, refletida na música dos séculos

XVII e XVIII.

Essa estreita relação da política com os códigos retóricos teve uma natural extensão no que se referia ao aspecto do uso ideológico e propagandístico francês durante o reinado de Luís XIV e das demais cortes que encomendavam obras, promoviam a difusão musical e incentivavam compositores e músicos.

Percebemos, ao longo do artigo, como que as diferentes localidades e nacionalidades particularizaram não apenas o estilo musical, mas também a forma de expressão retórica: mais contida nos países que adotaram o estilo do norte europeu e, inversamente, mais explícita nos países meridionais.

Um detalhamento mais técnico foi levantado na análise de alguns procedimentos que envolvem a elocução na composição, ou seja, como efetivamente a retórica foi apropriada e utilizada como um código compartilhado entre compositores, músicos e ouvintes: seja na escolha do andamento musical e da tonalidade, até gestos musicais que exploram os sentimentos (ou afetos, como se nomeava à época), tanto na música vocal quanto na instrumental.

Foi revelado também como que determinados gêneros musicais, como o Tema e Variações, possuem raízes comuns à disposição do discurso na Oratória, visando efeitos específicos nos ouvintes.

A obra instrumental *Sarabande* de Händel foi escolhida para exemplificar os gestos, as figuras, e demais procedimentos que podem ser associados à retórica clássica, pois, como todo compositor culto da época, a assimilação do pensamento retórico era algo natural para um compositor de alto escalão na esfera social, como foi o caso deste compositor.

REFERÊNCIAS

- APRO, Flávio. *Folias de Espanha: o eterno retorno*. São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de São Paulo, 2009.
- ASSUMPÇÃO, Sérgio Eduardo. *Ascendência Retórica das Formas Musicais*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de São Paulo, 2007.

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1998.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CÍCERO, Marco Túlio. *El Orador*. Madrid: Alianza, 1991.
- DESCARTES, R. *As paixões da alma*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999.
- ELIAS, Norbert. *Mozart : sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- ERASMO, Desidério. *Elogio da Loucura*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- _____. *On Copia of Words and Ideas: De Utraque Verbore Ac Rerum Copia*. Translated by Donald B. King & H. David Rix. Wisconsin: Marquette University Press, 1999.
- GABLER, Paul. *La Folia: a musical cathedral*. Disponível em: <<http://members.chello.nl/folia/index.html>>. Acesso em: 15 set. 2009.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Trad. Maria Betânia Amoroso e José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- HOUAISS, Antonio (org). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva 2001.
- QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.
- NERY, Rui Vieira. *Altre Folle*. Cd Hespérion XXI, 2005. (Encarte de CD)
- RAYNOR, Henry. *História Social da Música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- SCHOENBERG, A. *Princípios da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993.
- SISMAN, Elaine R. Brahms and the Variation Canon. *19th-Century Music*. Califórnia, v. 14, n. 2, p. 132-153, Aut. 1990.

STAUFFER GEORGE B. Changing Issues of Performance Practice. In: BUTT, John (ed.). *The Bach Companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 203-217.

TESAURO, Emanuele. Argúcias humanas (1654). Trad. Gabriella Cipollini e João Adolfo. Hansen. *Revista do IFAC*. Ouro Preto, n. 4, dez. 1997.

TOMÁS, Lia. *Música e Filosofia: estética musical*. São Paulo: Ed. Vitale, 2005.

TRINGALI, Dante. *Introdução à Retórica: A Retórica como Crítica Literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

YATES, Richard. G.F. Handel, Sarabande con variazioni, transcribed for guitar. *Soundboard - The Journal of the Guitar Foundation of America*. v. XXX, n. 2, p. 50-53, oct. 2004.

