

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS**  
**ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO**  
**CURSO DE MÚSICA**  
**LICENCIATURA / INSTRUMENTO - VIOLÃO**

**PRELÚDIO BWV 997 DE J.S. BACH, AO VIOLÃO: Uma perspectiva interpretativa fundamentada na análise retórico-musical.**

**Vitor de Souza Leite**

**MANAUS-AM**

**2018**

Vitor de Souza Leite

**PRELÚDIO BWV 997 DE J.S. BACH, AO VIOLÃO: Uma perspectiva interpretativa fundamentada na análise retórico-musical.**

**Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao curso de música da Escola Superior de Artes e Turismo da UEA, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em música / instrumento - Violão.**

**Orientador: Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto**

MANAUS-AM

2018

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

VITOR DE SOUZA LEITE

**PRELÚDIO BWV 997 DE J.S. BACH, AO VIOLÃO: Uma perspectiva interpretativa fundamentada na análise retórico-musical.**

**Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao curso de música da Escola Superior de Artes e Turismo da UEA, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em música / instrumento - Violão.**

**Aprovado em: 06/12/2018**

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto - Orientador  
(Universidade do Estado do Amazonas – UEA)

---

Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa  
(Universidade do Estado do Amazonas – UEA)

---

Prof. Dr. Mário Marques Trilha Neto  
(Universidade do Estado do Amazonas – UEA)

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a meu Deus, pois sua fidelidade é maior do que qualquer obstáculo em minha vida e sua graça excede qualquer merecimento que eu possa conquistar, pois uma das maiores dádivas de Deus é ter sido presenteado por Ele com o talento musical.

Agradeço aos meus pais Wanderlei e Graciney Leite, que acreditaram em mim e proporcionaram uma formação escolar e familiar integradoras, valorizando minha formação humana e cristã, orientando-me em preceitos éticos e morais aos quais devo tudo o que consegui alcançar em minha vida. Agradeço-os pela - paciência e por nunca terem me desamparado nos meus sonhos e objetivos, sempre me incentivando a ir além, a vocês devo minha eterna gratidão. À Ester Lima, minha amiga, namorada e companheira em todos os momentos de alegria e de dificuldades, que sempre me motivou a prosseguir nos estudos e a dar o melhor de mim. A alegria dessa conquista é nossa.

Ao meu orientador e grande amigo, Luciano Souto, pelos direcionamentos durante a pesquisa e nas aulas de violão. Além disso, agradeço as palavras de incentivo durante essa trajetória da minha vida, por teres acreditado em meu potencial artístico, mesmo quando eu estava desacreditado, ajudou-me a ver um potencial que eu mesmo não sabia que possuía. Agradeço a meu mestre, por todos esses anos de paciência e ensino acadêmico, fundamentais para a minha formação profissional.

Aos amigos Hênesis, Heferson, Heberon, e Delma Coelho, que foram primordiais para minha aprovação no vestibular, permitindo o início dessa jornada. Além dos colegas Wagner Tiburtino e Guilherme Monteiro, que sempre me incentivaram e foram grandes exemplos para mim no âmbito acadêmico.

Por fim, agradeço a todos os professores do curso de música da Universidade do Estado do Amazonas - UEA, pelos conhecimentos compartilhados, contribuindo para a minha formação.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1: Origem, contextualização da retórica e a música poética.....</b>	<b>6</b>
1.1 Origem e contextualização da retórica.....	6
1.1.2 Origens.....	6
1.3 A música poética.....	9
<b>CAPÍTULO 2: A retórica como disciplina, as etapas do discurso e o sistema retórico musical.....</b>	<b>18</b>
2.1 A retórica como disciplina.....	18
2.2 Retórica: as etapas do discurso.....	24
2.3O sistema retórico musical.....	25
2.3.1 A <i>inventio</i> retórico musical.....	26
2.3.2 A <i>dispositio</i> retórico musical.....	28
2.3.3 A <i>elocutio</i> retórico musical.....	30
2.3.4 A memória.....	31
2.3.5 A <i>pronuntiatio</i> .....	31
2.4 A <i>decoratio</i> musical.....	32
2.4.1 Modo de operação.....	32
2.4.2 Classificações.....	33
<b>CAPÍTULO 3: Análise do prelúdio e as questões interpretativas.....</b>	<b>34</b>
3.1Análise de figuras retórico-musicais.....	34
3.2 Interpretação.....	39
3.3 Considerações sobre interpretação e linguagem instrumental.....	43

3.3.1 Afinação, tonalidade e andamento.....	43
3.3.2 Timbre.....	44
3.3.3 Música e eloquência.....	45
3.3.4 Linguagem instrumental.....	46
<b>Conclusão.....</b>	<b>49</b>
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>51</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Comparativo dos pensamentos clássicos.....	23
Figura 2 – Tabela de afetos relativos a tonalidades.....	43
Figura 3 - Tablatura original dos compassos iniciais da jácaras, Tomo 1, p.7.....	47
Figura 4 - Transcrição dos compassos iniciais das jácaras, Tomo 1, p.7, considerando um único valor rítmico.....	47
Figura 5 -Transcrição dos compassos iniciais das jácaras, Tomo 1, p7, considerando a polifonia implícita.....	47
Figura 6 – Compasso 8 do Prelúdio BWV 997 de J.S. Bach.....	48
Figura 7 - Compasso 8 do Prelúdio BWV 997 de J.S. Bach, considerando a polifonia implícita ocasionada pela técnica de manter os dedos.....	48

## RESUMO

Este trabalho visa uma discussão sobre a interpretação do prelúdio BWV 997 de Bach ao violão, valorizando o âmbito da retórica musical como recurso interpretativo para obras do período barroco. Questionamos a falta de disponibilização desse conhecimento nos cursos de graduação, tendo em vista que tanto em conservatórios quanto nos meios de ensino de música em geral é enfatizada a repetição de vídeos e gravações, perpetuando profissionais com a capacidade de imitação. Buscamos, por meio da análise musical e da aplicação à performance, demonstrar a relevância que a retórica teve no mundo antigo, desde Aristóteles até o séc. XVII. Para isso, contextualizamos suas origens e buscando compreender como tal conhecimento ganhou abrangência, a ponto de influenciar diversas formas de arte e a vida na sociedade europeia do séc. XVIII. Exemplificamos também a importância que as escolas luteranas tiveram na formação dos homens cultos dessa época, versados na arte da retórica, até chegarmos em J. S. Bach, um cristão luterano, nascido na Alemanha em 1685. Toda essa contextualização histórica da retórica convergem com os pressupostos teóricos defendidos por Argan (1998), que considera a arte vinculada ao seu contexto.

As considerações históricas sobre a música eloquente fundamentam a análise retórica do prelúdio BWV 997 de J. S. Bach ao violão. Diante disso, observou-se que as figuras retóricas que instigam os afetos dos ouvintes podem ser usadas na interpretação musical. Logo, este estudo apresenta considerações sobre a linguagem técnico-instrumental para uma aproximação idiomática entre o violão e o alaúde barroco, visando assim um resultado sonoro diferenciado e fundamentado no estudo científico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música; Violão; Retórica; Análise; Bach

## **ABSTRACT**

This work aims at a discussion about the interpretation of Bach 's BWV 997 prelude to the guitar, valuing the scope of musical rhetoric as an interpretative resource for works from the Baroque period. We question the lack of availability of this knowledge in undergraduate courses, considering that both in conservatories and in the media of music teaching in general, the repetition of videos and recordings is emphasized, perpetuating professionals with the capacity of imitation. Through musical analysis and application to performance, we seek to demonstrate the relevance of rhetoric in the ancient world, from Aristotle to the 20th century. XVII. To this end, we contextualize its origins and seek to understand how such knowledge has gained scope, to the point of influencing diverse forms of art and life in European society of the century. XVIII. We also exemplify the importance of Lutheran schools in the formation of learned men of the time, versed in the art of rhetoric, until we arrive in JS Bach, a Lutheran Christian, born in Germany in 1685. All this historical contextualization of rhetoric converges with theoretical presuppositions defended by Argan (1998), who considers art linked to its context.

Historical considerations on eloquent music ground the rhetorical analysis of the prelude BWV 997 of J. S. Bach to the guitar. In view of this, it was observed that the rhetorical figures that instigate the affections of the listeners can be used in musical interpretation. Therefore, this study presents considerations about the technical-instrumental language for an idiomatic approximation between the guitar and the baroque lute, aiming at a differentiated sound result based on the scientific study.

**KEYWORDS:** Music; Guitar; Rhetoric; Analyze; Bach



## INTRODUÇÃO

A Retórica musical tem sido amplamente discutida no meio acadêmico atual, conforme podemos observar, por exemplo, nos trabalhos apresentados durante o VI Seminário de Letras e Artes, realizado no âmbito do Programa de Pós Graduação em Letras e Artes - PPGLA em 2017 e o V Simpósio de Música Ibero Americana realizado no âmbito da PROEX em 2018, ambos os eventos foram apoiados e realizados na UEA. Além do Seminário e do Simpósio, podemos mencionar as pesquisas empreendidas por autores como Beristáin (1995), Fernández (2003), Chasin (2004), Lucas (2007), Nogueira (2008), López Cano (2012), Souto (2015) e Soares (2017) entre outros.

A retórica musical, geralmente, não é contemplada pelos cursos de graduação no país, mas na pós-graduação é tratada tanto como disciplina quanto como objeto de estudo, o que nos leva a questionar se, a falta desse conteúdo na graduação não representa uma lacuna no ensino musical universitário brasileiro, uma vez que o repertório barroco é uma obrigatoriedade para os instrumentistas. Nos cursos de bacharelado e, em alguns casos, nos de licenciatura em instrumento violão, observamos uma certa valorização do adestramento mecânico das mãos e da decodificação literal da partitura, em detrimento da cultura retórico musical do repertório em questão.

Nogueira (2008, p.215) demonstra que o advento do registro fonográfico trouxe elementos que não dependem de uma codificação, o que gerou uma mudança da postura científica sobre a música, já que o intérprete não depende mais de conhecimentos específicos de códigos da escrita musical. Além disso, a autora menciona que as instituições de ensino, dentre elas conservatórios e faculdades, acabam incorporando tais registros como ferramenta auxiliar ao estudo do violão que, por sua vez, acabam ocupando o lugar da própria interpretação e, ainda, questiona o fato de que pouquíssimos alunos vão além do que está escrito, pois a maioria se contenta em apenas repetir o que viu nos vídeos.

Neste sentido, constatamos uma falha em nosso sistema de ensino, que não oferece o conhecimento retórico musical adequado, o qual é fundamental para interpretar obras barrocas que serão obrigatórias no decorrer da sua formação.

Nota-se que o problema do conhecimento estilístico não se limita apenas às obras setecentistas, conforme podemos observar no próprio PPC da UEA Art. 2º “C”:

c. **Instrumento** - o licenciado em música nesta habilitação deverá possuir competências e habilidades pedagógicas, estéticas e artísticas para exercer o magistério, em espaços educativos musicais formais e não formais, como conservatórios, escolas de música, formação de conjuntos em projetos de caráter social diverso, além da rede de ensino básico, pública e privada estará apto também a interpretar obras instrumentais, considerando sempre as características históricas e estilísticas do repertório, capacitado também a desenvolver o pensamento científico, de modo a produzir e publicar trabalhos de pesquisa em Música. (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS, 2013)

Neste parágrafo a instituição enfatiza a competência estilística do músico, ao dispor que o mesmo deve considerar sempre características históricas, porém, ao confrontar esse parágrafo com a grade de disciplinas presentes no mesmo documento, não encontramos qualquer conteúdo relativo a retórica musical fartamente disponível em fontes primárias.

Segundo Pinheiro (2006, p. 2), “a literatura primária são aqueles que se apresentam e são disseminados exatamente na forma com que são produzidos por seus autores”, neste caso, para os estudantes de violão, essas fontes consistem em tablaturas e alfabeto musical, disponíveis em tratados de época e produzidos pelos próprios compositores, os quais dispõem sobre uma série de conteúdos necessários a compreensão e a execução do repertório histórico das cordas dedilhadas.

Logo, para que se compreenda bem como um repertório de dada época ou estilo deve soar, devemos conhecer o que os compositores da época diziam sobre o mesmo, para que assim a competência estilística seja criada, baseada em informações retiradas das fontes originais, e não em um mero adestramento mecânico para executar as obras musicais. Assim, valorizaria a experiência individual dos instrumentistas professores, em detrimento do conhecimento científico musicológico produzido e amplamente disponível nos dias atuais em diversas mídias impressas e eletrônicas.

De acordo com Pinheiro (2006, p. 2) “fontes secundárias são “interpretações e avaliações de fontes primárias”, ou seja, só possuímos acesso às fontes secundárias das obras que interpretamos, neste caso, as partituras transcritas, que muitas vezes chegam até nós deturpadas, no sentido de não revelarem por meio de notas editoriais, por exemplo, muitas informações que favorecem o enriquecimento sonoro do ponto de vista técnico e musical possibilitado pelo acesso à fonte primária, as quais não são encontradas nas fontes secundárias.

Atualmente, não é ministrado na graduação uma matéria que ensine a decodificar as fontes primárias, para assim contribuir na performance estilística musical, o que acaba por ser uma contradição institucional, pois este conteúdo é requerido do discente. Diante deste panorama, este conteúdo fica a cargo dos professores de instrumento, que podem ou não repassar o máximo de informações possíveis sobre estilo e técnica de época, no curto tempo de aula que lhes é disponibilizado.

A retórica musical que é o tema desta pesquisa, para muitos acadêmicos ainda é desconhecido. Encontrada na base educacional do homem culto barroco (CANO, 2000, p.7), onde qualquer um que possuísse acesso ao estudo era ensinado a arte de ter uma oratória elegante, gramaticalmente correta perante o público, e o que era necessário para mover as emoções de seus ouvintes e convencê-los de suas ideias. Com isso, na base da formação humana, artistas de diversos segmentos adotaram os princípios da oratória, por isso existem diversos tratados musicais que mostram e relacionam as intenções das palavras e frases, com o sentido das figuras musicais, tais como Música Poética, de Joachim Burmeister (1606), Direções para Discurso e Estilo, Hoskyns (1599), O Jardim da Eloquência, Peacham (1593), entre outros.

Possuindo tal fundamentação é notório que a partitura, principalmente a barroca, torna-se muito mais do que um conjunto de notas que não fazem um sentido musical, e com isso implica em extremo esforço mecânico para a sua decodificação. Sobre o sentido da decodificação musical, Nogueira (2008 p. 215-216), relata que durante uma aula de musicologia Lorenzo Mammi explicou que, o estudo da música de forma efetiva ocorre no momento em que a partitura deixa de ser necessária. Nesse momento o conhecimento interdisciplinar é direcionado para a criação da interpretação ou da composição, considerando que um conjunto de sons deve possuir um sentido semântico, ou seja, um significado que vá além da forma e estrutura, visto que as mesmas são apenas sistemas de organização dos sons, os quais servem a um fim cognitivo.

A autora defende ainda que a interdisciplinaridade se tornou obrigatória nas instituições de ensino, inclusive no âmbito do aprendizado musical, pois são repassados aos discentes conhecimentos sobre teoria, técnica, história, análise, estruturação, porém poucos conseguem apropriar-se desses conhecimentos porque a maioria se detém ao que está obviamente escrito e, os demais, apenas imitam. Desta forma confundem a formação de um profissional com a habilidade de imitação.

Estas informações nos reforçam a necessidade de o músico não ser um mero repetidor, mas sim um intérprete, com capacidade de unir todo o seu conhecimento, aprendido em todas as disciplinas de história, análise, linguagem e estruturação, harmonia e contraponto, entre outras, e a partir daí estabelecer o que ele pretende atingir com o seu discurso sonoro, e não tratá-las como áreas de conhecimento isoladas sem capacidade de interagir entre si em busca de melhores resultados.

Ao estudar os princípios retórico-musicais, obtemos a habilidade de encontrá-los na partitura, nota-se que ela é um texto totalmente discursivo, onde será apresentada uma ideia que será defendida, com respostas de argumentação e comprovação de tese, entre outras coisas que abordaremos mais a frente, além de que cada tonalidade, expressa um afeto diferente, que deve ser atingido pelo intérprete, conforme se pode constatar em López Cano (2000). Assim como existem os famosos discursos de ódio atualmente, também existem os de alegria, tristeza, inquietação, e tudo isso pode ser expresso por meio da música, porém, o músico precisa saber ler o texto de uma forma que consiga montar não apenas as palavras que estão dispostas em “notas”, mas sim interpretar as “frases e parágrafos” como um todo. Desta forma, conseguirá emocionar a si mesmo e ao seu ouvinte, visto que se o discurso não for convincente o suficiente para o próprio orador, também não será para o expectador.

No decorrer desse trabalho, discutiremos questões sobre a análise retórica e sua relevância para a interpretação de uma obra barroca. Por meio da aplicação dos dados adquiridos na performance musical do prelúdio BWV 997 de J.S. Bach ao violão, onde avaliou-se os resultados significativos para a interpretação musical de obras barrocas.

Esta pesquisa justifica-se pela necessidade de interpretações musicais coerentes, rompendo com o adestramento mecânico de decodificação de notas, tendo em vista que a formação acadêmica vigente não tem sido o suficiente para fomentar a interpretação de obras barrocas, considerando que músicos tocam os mais diversos repertórios de igual modo, reproduzindo obras do sec. XVII e XVIII sem o sentido musical original, tornando-as, por vezes, exibições de extremo virtuosismo, porém sem prender a atenção do público.

A pesquisa sobre retórica aplicada a performance musical serve para nortear o trabalho dos violonistas, no que concerne a interpretação musical, superando a simples decodificação de notas. Fundamentando esta pesquisa em López Cano (2000), Soares (2017), Beristáin (1995), Hernández (2000), Fernández (2003), percebe-se que para

qualquer interprete é de extrema importância conhecer o que os músicos e compositores da época barroca discutiam acerca da retórica musical e como a abordavam no repertório.

Além disso, são notórias as diferenças idiomáticas do instrumento original para o qual a obra foi escrita, no caso o alaúde barroco e o instrumento de execução utilizado na atualidade, que é o violão de seis cordas, buscando assim aproximar a linguagem sonora de ambos, no que concerne a técnica de execução musical, onde encontramos elementos comuns a ambos instrumentos.

No decorrer desse trabalho demonstraremos as etapas para se construir uma análise retórica, e como fundamentar a interpretação por meio dos dados alcançados na análise, que irá definir como e onde, usar os recursos idiomáticos como ligaduras e *campanelas* para reforçar a intenção musical, além de demonstrar a diferença que a própria gera na interpretação, usando como fonte de referência o próprio pesquisador, executando a mesma obra antes e depois da aplicação da retórica.

Quanto à metodologia, este trabalho consiste em uma pesquisa de natureza aplicada, visando influenciar diretamente a performance musical. Para alcançar tal objetivo, foi realizado um levantamento bibliográfico dos principais autores atuais sobre o assunto. Em seguida, contextualizamos a retórica musical e sua relevância no repertório barroco. Por fim, aplicamos a teoria retórico-musical no Prelúdio da BWV 997 de J.S. Bach. Durante essa análise abordamos as chamadas figuras retóricas e seus efeitos no discurso, tendo como base a segunda parte do livro *Música e Retórica no Barroco*, de López Cano (2000), o qual trás os modelos de figuras retórico-musicais e as associa com sua versão gramatical. Realizado estes procedimentos, a obra foi reestudada, e regravada demonstrando os resultados sonoros alcançados, possibilitando a análise comparativa das gravações do prelúdio, realizadas pelo mesmo interprete antes da aplicação dos elementos retóricos.

## CAPÍTULO 1: Origem, contextualização da retórica e a música poética.

### 1.1 Origem e contextualização da retórica

#### 1.1.2 Origens

O que vem a ser retórica? Como seria sua aplicação em música? Para responder essas questões, devemos procurar a sua origem, afim de saber qual o objetivo de sua criação e como chegou até a música. Falando de origem Reboul (2004, p.1) faz observações preliminares em seu livro, sendo apresentado abaixo a primeira:

“A retórica é anterior à sua história, e mesmo a qualquer história, pois é inconcebível que os homens não tenham utilizado a linguagem para persuadir. Pode-se, aliás, encontrar retórica entre os hindus, chineses, egípcios, sem falar dos hebreus. Apesar disso, em certo sentido, pode-se dizer que a retórica é uma *invenção grega*, tanto quanto a geometria, a tragédia, a filosofia. Em certo sentido e mesmo em dois sentidos. Para começar, os gregos inventaram a “técnica retórica”, como ensinamento distinto, independente dos conteúdos, que possibilitava defender qualquer causa e qualquer tese. Depois, inventaram a teoria da retórica, não mais ensinada como uma habilidade útil, mas como reflexão as vistas da compreensão, do mesmo modo como foram eles os primeiros a fazer teoria da arte, da literatura, da religião.”

De acordo com Hernández e Garcia (2000, pg. 17, tradução nossa), o primeiro registro escrito que se tem de um manual sobre retórica surgiu na Sicília, no segundo trimestre do século V a.C. Neste sentido, escrevem os autores:

“Gradualmente, à medida que o conhecimento da língua como instrumento aumentou, foi-se encontrando um conjunto organizado de regras práticas, formuladas a partir do exame dos usos mais aceitos e mais eficazes. O nascimento da retórica também está ligado à descoberta e ao reconhecimento do valor cognitivo e educacional da reflexão sobre a linguagem (MORTARA GARAVELLI, 1991: 19). O primeiro manual da Retórica apareceu na Sicília durante o segundo trimestre do século V a.C.

Segundo uma tradição recolhida por Aristóteles, Cícero e Quintiliano, sabemos que Empédocles de Agrigento foi o pai da Retórica e Córax de Siracusa, o primeiro autor de um texto escrito. Seu trabalho apareceu por volta do ano 476 a.C.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>“Progresivamente, y a medida em que aumento el conocimiento de lenguaje como instrumento, se fue echando de menos un conjunto organizado de reglas prácticas, formuladas a partir del examen de los usos más aceptados y más eficaces. El nacimiento de la Retórica está unido también al descubrimiento y al reconocimiento del valor cognoscitivo y educativo de la reflexión sobre la lengua (MortaraGaravelli, 1991: 19). El primer manual de Retórica apareció en Sicília durante el segundo cuarto del siglo V a.C.

Según una tradición recogida por Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, sabemos que Empédocles de Agrigento fue el padre de la Retórica y Corax de Siracusa, el primer autor de un texto escrito. Su obra apareció aproximadamente el año 476 a.C.”

Os mesmos autores nos mostram que a retórica não surgiu simplesmente por considerarem um discurso eloquente “bonito e convincente”, mas sim pela necessidade de que a população viesse a ser “armada” com argumentações persuasivas para assim reaver as suas propriedades que haviam sido tomadas, e agora precisariam lutar por elas no tribunal.

“Os tiranos de Siracusa, Gélon e seu sucessor Gerón I, nas primeiras décadas do século V a. C., realizaram expropriações em massa de terras em favor de soldados mercenários. Após as revoltas de Agrigento e Siracusa, o tirano Trasíbulo foi despojado do poder, uma forma de democracia foi estabelecida e vários processos foram iniciados para devolver as propriedades confiscadas durante o regime despótico. Embora a maioria do litigante soubesse atacar e defender com eficiência e precisão instintivas, a necessidade de um manual que oferecesse, de maneira clara e sistematizada, técnicas simples de argumentação e métodos práticos de debate foi logo percebida.

A "arte" que Córax elaborou, pretendia ajudar os cidadãos comuns a defender suas reivindicações nos tribunais. Nessa situação, uma vez que não foi possível apresentar provas documentais para demonstrar a veracidade das afirmações, os discursos tiveram que se basear em argumentos de probabilidade e plausibilidade. O princípio fundamental era o seguinte: melhor o que *parece verdadeiro* do que o que *é verdadeiro*. A "verdade" que não é crível, é dificilmente aceita”.<sup>2</sup>

Tendo em vista esses motivos que levaram ao surgimento da retórica, é notório que os discursos deveriam ser bem estabelecidos, coerente e claros, mesmo que o cidadão estivesse falando a verdade ou não, pois, era necessário ser muito convincente para que assim o júri ficasse a seu favor, afinal, as terras para as suas famílias dependiam da sua eloquência perante o tribunal. Porém, para ser convincente, não era necessário apenas contar que foram expulsos de seus lares. Por este motivo, Córax estabeleceu as etapas do discurso, que posteriormente se tornaram o ponto de partida para a retórica clássica, e sobre essas etapas, Hernández e Garcia (2000, p. 18) escrevem:

“A principal contribuição de Córax, conhecido sobretudo por sua doutrina da "probabilidade geral", foi, talvez, sua divisão das partes do discurso judicial: "proemio", destinada a captar a atenção e a benevolência dos membros do júri; a "narrativa", na qual os fatos são apresentados de forma clara e concisa; a

---

<sup>2</sup>“Los tiranos de Siracusa, Gelón y su sucesor Gerón I, em los primeros decênios del siglo V a.C., llevaron a cabo expropiaciones masivas de terrenos em favor de los soldados mercenários. Tras los alzamientos de Agrigento y Siracusa, se desposeyó del poder al tirano Trasíbulo, se estableció una forma de democracia y se iniciaron múltiples procesos para devolver las propiedades confiscadas durante el régimen despótico. Aunque la mayoría de los litigantes sabía atacar y defenderse com eficacia y com precisión instintivas, pronto se advirtió la necesidad de um “manual” que ofrecia, de forma clara y sistematizada, unas técnicas sencillas de argumentación y unos métodos práticos de debate.

El “arte” que Córax elaboró se proponía ayudar a los ciudadanos a defender sus demandas em los tribunales. Em aquella situación, al no ser posible presentar pruebas documentales para demostrar la veracidad de las reclamaciones, los discursos tuvieron que apoyarse em argumentos de probabilidad y de verosimilitud. El principio fundamental era el, siguiente: más vale lo que *parece verdad* que lo que *es verdad*. La “verdad” que no es creíble, dificilmente es aceptada.”

"argumentação" (que inclui a confirmação e a refutação), na qual a evidência é apresentada, a "digressão", que ilustra o caso e o coloca em um plano geral, e a "peroração" ou "epilogo", que resume a questão do litígio e procura provocar a emoção dos membros do júri."<sup>3</sup>

Por volta de 493 – 433 a.C. outra forma de retórica se desenvolveu com Empédocles de Agrigento, que ficou conhecida como psicagógica, ou condutora de almas, que de certa forma se relacionava com a medicina no sentido de descobrir a enfermidade e assim aplicar o remédio adequado, considerando que as palavras certas, poderiam produzir efeitos milagrosos. A sua proposta não era uma demonstração de técnica rigorosa com o intento de convencer, mas sim usar as palavras de uma forma a se tornarem irresistíveis para os ouvintes, buscando assim uma reação mais emocional do que racional. Para alcançar esses objetivos o autor aconselhava vários procedimentos, um deles sendo; a politropia, que é encontrar diferentes tipos de discurso para os diferentes tipos de público. Aristóteles, sugere essa retórica como oportuna ou adequada, de acordo com a necessidade, e considera Empédocles, que possuiu fama até mesmo de mago, além de ser filósofo e poeta, como o verdadeiro fundador da retórica. (HERNÁNDEZ E GARCIA 2000, p. 19).

De acordo com Soares (2017, p. 61) a origem mais conhecida até o momento da retórica, é datada do século V a.C. e que a mesma no decorrer do tempo adentrou em toda vida cultural, educativa, religiosa e social, sua influência foi teve maior destaque no campo da literatura, mas também se manifestou em todas as formas de arte. O autor menciona que o processo retórico se dividia em dois estágios, sendo o primeiro, a exibição coerente das partes que iriam compor o discurso, e o segundo uma imitação da poética onde se mantinha o enfoque na estrutura da sentença e em questões de estilo, ou seja, as figuras retóricas que poderiam ser usadas como elemento de persuasão.

---

<sup>3</sup>“La principal contribución de Córax, conocido sobre todo por su doctrina de la “probabilidad general” fue, quizás, subdivisión de las partes del discurso judicial: “proemio”, destinado a captar la atención y la benevolencia de los miembros del jurado, la “narración”, en la que se presentan los hechos con claridad y concisión; la “argumentación”, “(que abarca la confirmación y la refutación), en la que se presentan las pruebas, la “digresión”, que ilustra el caso y lo sitúa en un plano general, y la “peroración” o “epilogo”, en la que se resume la cuestión del litigio y se procura provocar la emoción de los miembros del jurado.



### 1.3 A música poética.

Avançando alguns séculos na história da retórica, Lucas (2014, p. 81-82) ressalta que após as línguas clássicas, a disciplina mais estudada nas escolas luteranas era a música, e afirma que não há dúvidas que nestas instituições o estudo da música seguia o mesmo princípio do estudo das letras, sendo fortemente influenciados pelos ideais humanistas. No currículo escolar, música estava ligada a teologia, ética e a retórica, tornando-se assim as bases do ensino luterano.

“As ordenanças de Melanchton e de Bugenhagen recomendam o estudo diário da música aos alunos de todas as classes escolares, durante a hora após o almoço. Esta recomendação fundamenta-se na crença médica de que a prática do canto auxiliaria na digestão, e é seguida por muitas ordenanças nos sécs. XVII e XVIII. Segundo a estimativa de John Butt (1994: 20), o número de horas semanais geralmente dedicadas ao ensino musical, segundo os estatutos escolares, varia entre 4 e 7. Na maioria das escolas, as aulas matinais e vespertinas eram, ainda, iniciadas e encerradas com um canto sacro (prática documentada até o séc. XVIII na ordenança da *Thomassschule*, Leipzig, 1733). Os primeiros livros destinados especificamente às escolas luteranas são de autoria de Martin Agricola, que pertenceu diretamente ao círculo de Lutero: *Einkurtzdeutsche musica* (1528); *Musica instrumentalis deudsch* (1529); *Musica figuralis* (1532); *Musica choralis* (1533), além do *Rudimenta Musices* (1539). Trata-se de obras voltadas para a prática musical, que apresentam os principais elementos da teoria musical quinhentista: solmização, mutação, *tactus*, *modus*, prolação etc.” (LUCAS, 2014, p. 82)

De acordo com Barros (2011 p.12-15), durante o século XVI, época da reforma luterana, Nikolaus Listenius em seu tratado (*Os Princípios da Música Plana*), propôs que a disciplina música fosse dividida em três partes, onde cada uma delas é definida por finalidades específicas.

- **Música teórica:** Tem como fim o conhecimento adquirido por meio da razão.
- **Música prática:** Tem como fim a ação em si de produzir som.
- **Música poética:** Tem como finalidade a obra musical consumada e registrada, de tal modo que sua existência independa da existência de seu criador.

Os dois primeiros pontos eram considerados de acordo com a orientação medieval das artes liberais. O terceiro ponto foi criado visando comportar a sistematização do processo de composição musical, buscando conciliar os postulados teóricos e práticos. A música poética surgiu como consequência dos valores amparados pelo Renascimento, somados à concepção luterana da música. Chega a ser entendida como um mecanismo regrado de representação pelo intérprete eticamente comprometido; também é vista como,

a arte própria do homem poeta - criador - aquele que é capaz de revelar o contato com o divino, conforme reproduz, sob a forma de discurso humano, a “poesia” de Deus.” Agindo em conforme com a proposta agostiana, os luteranos trataram a música como um dom de Deus, e entre todos, era considerado o mais apto a transmitir a palavra Dele. Além disso, admitiam as escrituras como poesia do mais alto nível, sendo obra do Artista Criador, quanto mais estreita fosse a relação da palavra e da música, seria considerada mais sagrada e aproximada dos textos divinos.

“Lutero [...] distingue a expressão musical humana das demais manifestações musicais encontradas na natureza pela associação com a palavra - signo da racionalidade do homem. Mas não com qualquer palavra, e sim com aquela usada corretamente e para o bem, como as das Escrituras, ou qualquer outra reconhecida como de inspiração divina, ou ainda decorrente da imitação das anteriores, desde que comprometida com a Verdade. Dessa forma, Lutero condiciona a prática musical de sua igreja à palavra, e eleva a música à condição de *viva vox evangelii*, ou seja, à condição de “voz viva de Deus”, o meio mais eficiente de persuadir e educar para o bem supremo. (BARROS, 2011 p.12-13)

Todos os tratados sobre música poética seiscentistas, que se dedicaram a sistematizar os procedimentos criativos da música luterana, descrevem uma proporcionalidade entre palavra e música, como meio de representação, a qual é uma condição para uma persuasão eficaz. A música deveria ser preservada como artifício elocutivo da palavra, então o compositor deveria operar a *compositio*, que era alterar a sonoridade de um material já inventado (no caso o texto), cuidando para não corromper o estilo impresso pelo autor. Provavelmente, por este motivo, os tratados não fazem referências a invenção ou disposição da música, mas buscam tratar apenas dos seus aspectos elocutivos.

Esta proporcionalidade entre palavra e música, não é uma reivindicação da teoria, prática ou da poética musical, mas sim da necessidade retórica de preservar a aptidão do texto em cumprir sua finalidade, exemplificando isto, podemos dizer que é incoerente um texto que fale de alegria com uma música e relações intervalares que nos remetam auditivamente a algo triste e sombrio. Tendo em vista estas informações, fica claro que a retórica possuía uma grande relevância no processo de criação musical, considerando que o compositor deveria ter conhecimento tanto de artifícios persuasivos quanto de questões próprias da música.

De acordo com Barros (2011, p.16) Joachim Burmeister (1564-1629) foi o primeiro a descrever, em seus tratados, os desvios da representação musical simples, os

quais por analogia ao discurso verbal, são chamados de figuras. Burmeister sistematizou seus tratados sobre as figuras musicais de acordo com conforme o modelo retórico, transpondo terminologias do sistema retórico para o musical e adaptou as definições, de maneira que fosse evidente a equivalência entre os sistemas e reafirmasse de forma clara e concisa a relação entre música e texto.

Buelow (2001) faz um resumo sobre o conteúdo de cada um dos tratados de Burmeister (*apud* SOAREZ, 2017, p.95-96), e afirma que os mesmos se tornaram a base para a construção do sistema retórico musical, onde expõe que:

1. *Hypomnematum musicæ poeticæ* - Observações da Música Poética (1599) é exposto num total de quatorze capítulos, onde são tratados assuntos concernentes às notações, vozes, consonâncias, dissonâncias, modos, cadências, transposições, aplicações textuais, ortografia, conclusões ou resoluções, tipos de harmonias e polifonias.
2. *Música autoschédiastikè* - Música Improvisada (1601) destaca os ornamentos já expostos no capítulo XII do tratado anterior, além de apresentar definições e exemplos das figuras retórico-musicais.
3. *Música Poética* (1606) apresenta um regime semelhante ao de Dressler, todavia, com maior detalhamento das estruturas harmônicas, contraponto e exemplos de figuras retórico-musicais.

Os modelos de figuras de Burmeister, colocaram em evidencia a racionalização do processo de composição musical, a qual por sua vez passou a incorporar união da razão e percepção sensorial, trazendo à tona uma das características da retórica, sobre a qual já mencionamos antes que é a estreita ligação entre razão e emoção.

“Sobretudo, Burmeister estava preocupado em oferecer ferramentas que viabilizassem o ensino e a aprendizagem do uso comum da “linguagem” musical ou, antes, do uso comum das “sonoridades” da linguagem verbal. Por isso, suas definições são ilustradas por uma série de exemplos extraídos do repertório corrente.” (BARROS, 2011, p. 16)

Bartel (1997, p.96) afirma que Burmeister era consciente do lugar que o compositor ocupava dentro do sistema retórico, e que para o mesmo, o decoro poético deveria ser o regulador do uso das figuras musicais, pois ele prescreve a proporcionalidade entre representação verbal e musical. O autor ainda ressalta ser necessário a adequação da obra final a variáveis incertas, dependendo do tipo de lugar,

público e de tempo, ou seja, o músico precisava adequar sua forma de tocar a lugares e ocasiões específicos, já que era lícito tratar apenas das coisas instituídas pelo costume.

“Essa prática musical atendia a três causas finais possíveis: mover, ensinar e deleitar, que se articulavam com quatro tipos distintos de causa material, categorizadas por Burmeister conforme a dignidade da matéria: alta, média, baixa e mista. A soma da dignidade da matéria com sua finalidade e com as condições de recepção resultava numa série de padrões de representação que foram compilados pela tratadística música, procedente do ambiente luterano. Essa prática compilatória, que se estendeu até o século XVIII, atendia às exigências pedagógicas de formação musical e reafirmava a permanência dos modelos instituídos.” (BARROS, 2011, p. 16)

Posteriormente, diversos outros tratados sobre a música poética foram escritos por outros autores, Soares (2017, p.98-115) nos mostra uma série de tratados musicais voltados a esta temática, dentre eles podemos citar:

- *Musices Poeticæ* (1613), de Johannes Nucius (1556-1620).
- *Compendium Musicae* (1618) de René Descartes (1596-1650).
- *Opusculum Bipartitum de Primordiis Musicis* (1624) de Joachim Thuringus (nascido em finais do século XVI).
- *Traité de l'Harmonie Universelle* (1636-1637), de Marin Mersenne (1588-1648).
- *Música Poetica*(1643) e *Musica Moderna Practica* (1653), ambos de Johann Andreas Herbst (1588-1666).
- *Musurgia Universalis*(1650), de Athanasius Kircher (1601-1680).
- *Tractatus Augmentatu Compositionis* (1657), de Christoph Bernhard (1628-1692).
- *Musikalisches Frühlings, Sommer, Herbst, und Winter-Gespräche* (1695-1701), de Johann Georg Ahle (1651-1706).
- *Ad Clavis thesaurum magnæ musicæ artis* (1701), de Tomas Baltazar Janovka (1669-1741).
- *Der Praecepta musicalischen Compozição* (1708) e *Musicalisches Lexicon* (1732), ambos de e Johann Gottfried Walther (1684-1748).
- *Conclave thesauri magnæ artis musicæ* de Mauritius Johann Vogt (1719).
- *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus* (1745), de Meinrad Spiess (1683-1761).
- *Critische Der Musikus*(1745), de Johann Adolf Scheibe (1708-1776).

Um contemporâneo a alguns destes tratadistas, é Johann Mattheson (1681-1764), que escreveu o *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) (O Mestre de Capela Completo).

De acordo Lucas (2016, p.100-103) o tratado foi entregue para impressão em 7 de julho de 1738, e passou a ser publicado em 1739, foi o último escrito musical do autor, e a sua maior obra. É considerado o mais importante escrito da música poética, fazendo uso sistemático de elementos oriundos da instituição oratória, para assim descrever os elementos da composição e da ação musical. Mattheson, estudou na Gelehrtenschule des Johanneums, instituição fundada por Bugenhagen, o qual sabemos que era colaborador direto de Lutero. Sabemos que as escolas luteranas foram responsáveis pela difusão dos estudos humanistas no mundo reformado, esta orientação humanista fica muito clara pelos ensinamentos destas escolas, os quais eram centrados no estudo da gramática, poesia e retórica, e foi nesta escola, Mattheson passou a ter contato com os autores clássicos, os quais usou para fundamentar e respaldar a sua obra. A autora ainda menciona que Mattheson demonstrava ser conhecedor das principais habilidades galantes da época, as quais eram parte do componente curricular luterano, sendo elas: dança, desenho, cálculo, equitação, esgrima, e que além das línguas já estudadas na escola, o mesmo se dedicou a aprender as línguas vulgares: italiano, francês e inglês e menciona o estudo da história, direito e política inglesas, comércio e políticas internacionais. Mattheson ainda assegura sua fluência no “estilo da corte”, cumprindo assim todo o protocolo esperado da educação do homem galante, o qual é mencionado diversas vezes como um destinatário de suas preceptivas musicais.

Conforme o dicionário de Bluteau (1728, v.4 p.10) o termo galante refere-se a um cortesão, educador, que conhece os protocolos de circunstância e tempo e que conhece bem os estilos da corte.

A ideia da perfeição moral, que prega estreitas relações entre ética e retórica é de origem grega, possuindo a retórica aristotélica como modelo principal, além de que Cícero e Quintiliano também trataram sobre o assunto. Esse ponto é fundamental para a construção do cortesão perfeito, sendo esta uma questão puramente humanista, foi amplamente discutida nos meios aristocráticos e escolares, possibilitando assim contextualizar o “Mestre de capela completo” em uma tradição da qual Mattheson faz parte.

Quintiliano enfatiza o comprometimento ético do orador: “não apenas afirmo que o orador ideal deve ser um bom homem, mas afirmo ainda que nenhum homem pode ser um orador, a menos que seja um homem bom.” (QUINTILIANO, 1998 (c.95), XII, I,4, p.356, apud LUCAS 2014, p.87)

Lucas (2016, p.108-109) ainda afirma que o ideal do homem hábil, esteve em grande circulação entre os séculos XVI a XVIII, e que havia sido reformado no gênero literário, ficando conhecido como *institutio aulica*, ou escola de corte, o qual compreendia os manuais voltados à descrição do príncipe ou cortesão perfeito. No então atual mundo luterano, estes manuais foram usados nos programas pedagógicos das escolas, logo no século XVI, este ideal de perfeição passou a ser discutido nas poéticas musicais.

Tettamanti (2010, p.30-31) menciona que na Itália Gioseffo Zarlino, em seu *Institutione Harmoniche* (1558), juntava música teórica e música prática, formando assim o que chamava de “músico perfeito”, a autora cita Zarlino o qual diz que:

“Músico é aquele que na Música é perito e que tem a faculdade de julgar, não pelo som, mas pela razão, aquilo que em tal ciência contém; e se puser em obra as coisas pertencentes à prática, fará a sua ciência ainda mais perfeita, e Músico perfeito poderá chamar-se. Mas o Prático [...], digamos que é aquele que aprende os preceitos do Músico com longo exercício [...], de modo que prático pode-se dizer de cada Compositor, o qual, não por meio da razão e da ciência, mas pelo longo uso, sabe compor todas as cantilenas musicais; e de cada Tocador, seja de qualquer tipo de instrumento musical, que sabe tocar somente pelo longo uso e pelo juízo do ouvido, mesmo que tal uso não seja alcançado sem o intermédio de algum tipo de conhecimento. [...] Tendo agora visto que a diferença que se encontra entre um e outro é a mesma que se encontra entre o artífice e o seu instrumento [...] podemos quase dizer que o Músico é mais digno do que o Compositor, do que o Cantor, ou do que o Tocador, enquanto esse é mais nobre e digno do que o instrumento. Mas não digo, porém, que o compositor e que alguém que se exercita nos instrumentos naturais e artificiais seja, ou deva ser privado deste nome, desde que ele saiba e entenda aquilo que opera e transforme tudo isso em conveniente razão. Porque a semelhante pessoa convém não somente o nome de Compositor, de Cantor, ou de Tocador, mas também de Músico. Pelo contrário, se com um só nome devêssemos chamá-lo, nós o chamaríamos de Músico Perfeito.”

Voltando a Mattheson, Lucas (2016, p.111-112) nos diz que o autor descreve sua preocupação com os efeitos morais da música, em uma coleção de escritos denominadas de “O patriota musical”, onde compartilha observações sobre o que considerava harmonias espirituais e mundanas, e o que depende delas, dentro de variedades agradáveis para que o leitor seja incentivado a edificação moral. A autora ainda cita Mattheson, que diz: “Basta recordar àquele a quem parece estranho que a música se refira a estas coisas, que esta ciência é uma perfeita imagem da moderação e, conseqüentemente, também da tolerância, e de todas as virtudes. Aquele que, através da música, não aprende a virtude, não é digno de que sua garganta seja apta ao cantar ou seus dedos, ao tocar.” (MATTHESON, 1728, p.89)

Lucas ainda afirma que o próprio Mattheson chama atenção para sua coleção de sonatas, intituladas *Der Brauchbare Virtuoso* “O virtuoso útil”, de 1727, onde no prefácio destas obras, ele apresenta o termo *virtuose*. O autor questiona o conceito sobre a que se

refere, à *virtus intellectualis*, que seria a força do juízo, ou à *virtus moralis*, que é a retidão moral, ele ainda considera, que aquele que se destaca por uma excelência técnica, passando a ser chamado de *virtuose*, deve possuir ambas as qualidades, moral e intelectual. Lucas cita novamente Mattheson sobre o assunto, o qual diz que:

“Os *virtuoses* que possuem apenas a aptidão intelectual não podem ser entendidos como *úteis*, já que, sendo esta uma qualidade eminentemente moral, depende da ação. Por isto, estes artistas não podem ser considerados *virtuoses* no sentido estrito do termo: “é possível ser um *virtuose* (teórico), mas no âmbito geral, ser inútil e vergonhoso (...). Os músicos teóricos, se não souberem agir, serão inúteis ou mesmo nocivos. Os músicos práticos, por outro lado, não sabem necessariamente o que sejam os hábitos (*Mores*), e, por isso, podem possuir vícios como a gula, a bebida, a falta de vergonha, o bafo de tabaco, a falta de gentileza, a falta de pureza, a falta de Deus, o hábito de praguejar etc...” (MATTHESON, 1720, p.3)

Visando estas informações, podemos afirmar que no verdadeiro sentido da palavra, só poderia ser chamado de virtuoso, aquele que fosse capaz de unir bons hábitos a excelência prática, trazendo para o nosso contexto do século XXI, infelizmente essa definição foi perdida, pelo fato de que é considerado um virtuoso aquele que simplesmente atinge altos níveis de adestramento mecânico, não considerando o nível de intelectualidade e moralidade.

Lucas (2016, p.119), ainda fala sobre condições para atingir o ideal de músico perfeito determinadas por Mattheson, onde a autora diz:

“Mattheson também especifica alguns conhecimentos gerais necessários para o músico perfeito: conhecimento dos aspectos matemáticos dos temperamentos e da harmonia; conhecimento da língua grega e latina, suficientes para entender escritos sobre música, além da língua francesa e, sobretudo, italiana, línguas próprias do *galant-homme*. O mestre-de-capela deve também ser versado na *melopoesia*, ou seja, a poesia adequada à música; sem o conhecimento desta, incorrerá nos vícios da monotonia, das ideias repetidas e do excesso de dissonâncias. O músico perfeito deve saber dominar as paixões de sua audiência, e para isto, Mattheson descreve-as no capítulo 3 da primeira parte de *O Mestre de Capela Completo*. Por fim, ele deve cantar e tocar bem um instrumento, preferencialmente de teclado, e dominar ou ao menos conhecer os outros instrumentos. Por fim, o músico ideal deve dominar o estilo de composição italiano, embora não seja essencial ter ido àquele país para aprendê-lo” (MATTHESON, 1991 (1732), II,2,1-46, p.99-106)

Como podemos ver Mattheson, possuía autoridade e conhecimento suficientes para dissertar sobre a música poética e ser uma referência até nos dias atuais, capaz de respaldar não apenas sua obra, mas também sua vida nos autores clássicos. Partindo dessa premissa Soares (2017, p. 115), afirma que fundamentado na retórica, no tratado “O mestre de capela completo” (1739) elaborou um padrão de composição que era capaz de

causar no discurso musical a mesma eficácia da arte oratória. Estabelecendo assim por meio das cinco fases da retórica uma maior relação da música e do discurso, sendo elas:

1. *Inventio*– Início do discurso onde ocorre a descoberta das ideias pelo orador, e os argumentos que irão sustentar a sua tese. Refere-se a criação das ideias musicais.
2. *Dispositio*– Momento onde ocorrerá a distribuição e ordenação das ideias e argumentos encontrados na *Inventio*.
3. *Elocutio*– Está vinculada ao estilo. Nesse momento são efetuados os processos de tratamento e desenvolvimento de cada ideia, item e ornamentação.
4. *Memoria* – São os mecanismos e processos utilizados para memorizar o discurso e, por extensão, o sistema operacional de cada uma das fases retóricas.
5. *Pronuntiatio*– Elocução do discurso. É a última fase do sistema retórico, este ponto concerne a performance, ou seja, a interpretação perante o público.

De acordo com López Cano (2000, pg. 94) a Memória é a única das cinco fases retóricas que não foi transmitida a outras artes, além da literatura, por isto, os músicos barrocos não se interessavam por memorizar as peças que executavam. Porém, como já mencionamos antes, autores como Bluteau, consideram que a memória se faz presente em todas as outras partes, por isto, não é necessário separa-la das demais.

Conforme podemos constatar em Martelli (2018, p. 5-6) Forkel (1749-1818) declara que na época em que Mattheson publicou suas obras mais importantes, a música ainda não tinha atingido um grau de perfeição que permitisse elaborar uma teoria completa sobre a retórica musical, pois na visão do autor foram necessários vários anos até que a mesma atingisse seu grau máximo de expressão. Sendo assim, ele considerou-se o primeiro teórico a apresentar um modelo completo da retórica musical, a qual ele sistematizou nos seguintes tópicos:

- a) Periodologia musical: referia-se à organização do pensamento musical amplo.
- b) Escritas musicais: refere-se à ordenação dos diferentes tipos de pensamentos musicais, divididas de acordo com os estilos sendo eles: sacro, de câmara e teatral, ou ainda de acordo com o tipo de afeto: triste, alegre, calmo ou violento.
- c) Gêneros musicais: são utilizados e escolhidos de acordo com a sua finalidade, podendo ser: sacra, de câmara ou teatral. Compreendendo diferentes tipos de peças vocais (ária, dueto, trio) ou instrumentais (sonata, concerto, sinfonia, abertura, fuga ou peças



características de dança). Forkel ainda apresenta gêneros considerados híbridos, como a ópera, a opereta, o oratório e a cantata (sacra e profana).

d) Disposição dos pensamentos musicais em relação ao âmbito da peça: era tratado de acordo com a ordem estética, suas partes são o *exordium* (introdução), tema (frase principal), frases secundárias, frases contrárias (desmembramentos, refutações, corroborações e conclusão) e as figuras retóricas.

Como partes auxiliares, temos:

- a) Interpretação, ou declamação de peças musicais: podem ser vocais, instrumentais ou ambas.
- b) Crítica Musical: trata da necessidade de princípios e regras na determinação do Belo e do gosto musical.

Conforme podemos observar no decorrer do capítulo haviam mais questões em jogo do que o simplesmente executar as notas, o discurso musical, deveria ser amparado na oratória, e no *ethos*, considerando que o músico deveria ter um padrão moral, para que assim seu discurso sonoro fosse digno de atenção. E sobre as relações entre o discurso falado e o musical, Souto (2015, p.64) afirma:

“Os autores setecentistas que se referiam à música como “imitação sonora” o faziam por meio da relação com a palavra, pelo viés do *trivium*. Assim, a voz cantada, a melodia e o ritmo musicais eram compreendidos como instrumentos capazes de mover o público, por meio da imitação das paixões humanas. Essa proximidade de objetivos entre música e o discurso verbal possibilitou a busca pela realização de aproximações sistemáticas entre a música e a oratória.”

Para encerrar este capítulo traremos as informações dadas por Lucas (2005, p.12), que corrobora com estas ideias citando Quantz (1752), o qual nos diz:

“A execução musical deve ser comparada com a 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. Portanto, é uma vantagem para ambos, se cada um tem conhecimento do trabalho do outro.” (QUANTZ, Johann Joachim. *Versucheiner Anweisung die Flöte Traversairèzu Spilen*. Leipzig: VEB, 1983 (fac-simile). XI.)

## **CAPÍTULO 2: A retórica como disciplina, as etapas do discurso e o sistema retórico musical.**

### **2.1 A Retórica como disciplina.**

Conforme a retórica adentrou a vida social e difundiu-se em diversas áreas de conhecimento, nota-se que ela foi estudada por pontos de vistas diferentes, por tanto lhe dar uma definição, se torna uma tarefa difícil, já que a mesma sempre foi flexível e mais preocupada com persuadir os ouvintes do que em disponibilizar moldes prontos de como realizar isso. Reboul (2004, p. XII) afirma que em um capítulo introdutório, é esperado que logo se defina o termo retórica, porém, é algo difícil de se realizar, pois atualmente o termo assumiu sentidos diversos e até mesmo divergentes. Exemplificando isso, o autor afirma que de acordo com Charles Perelman e L. Olbrechts-Tyteca veem a retórica como arte de argumentar e convencer, principalmente usada no meio jurídico, político e filosófico, por outro lado Morier, G. Genette e J. Cohen consideram a retórica como estudo do estilo, em particular das figuras tornam um texto literário. Para o autor é difícil perceber o que essas duas posições têm em comum, porém considera que o elemento comum a ambas, pode ser o mais importante, que é justamente a articulação dos argumentos e do estilo em uma mesma função. Ao dissertar sobre o assunto Quintiliano nos traz uma reflexão sobre as várias definições dela, especificando quatro como as mais representativas da retórica clássica:

Quadro de definições sobre Retórica, segundo Quintiliano (QUINTILIANO, 1720 [ca.95], livro-II, cap. XV, §§-1-38, pp.178-185, apud (SOARES 2017 p.62).

- Causadora e geradora de persuasão, segundo Córax, Tísias, Górgias e Platão;
- Onde são descobertas as formas de persuasão relativas a um dado assunto, segundo Aristóteles;
- A faculdade de falar bem no que concerne aos assuntos públicos, segundo Hermágoras;
- A ciência de bem - falar, segundo o próprio Quintiliano.

Para reforçar o argumento de que há várias definições diferentes de retórica, será apresentado abaixo algumas das definições dadas por diversos autores.

“É a arte de elaborar discursos gramaticalmente corretos, elegantes e, sobretudo, persuasivos” (BERISTÁIN, 1995, p.421).

“1. Arte de falar bem, mediante a utilização de diferentes recursos de linguagem, como objetivo de provocar determinado efeito no ouvinte; eloquência, oratória. 2. Estudo do uso persuasivo da linguagem, em especial para o treinamento de oradores. 3. Adornos empolados ou pomposos de um discurso. 4. Discurso primoroso na forma, mas vazio de conteúdo.” (BARSA, 2010, p. 907)

“A arte de falar com propriedade e elegância, inculcando boas razões, para provar e persuadir os ouvintes” (BLUTEAU, 1720, p.305).

“Retórica é a arte de persuadir pelo discurso” (REBOUL, 2004 p. XIV)

“A arte de falar em público de forma persuasiva” (PERLMAN E TYTECA, 2005 p.6)

“Arte de utilizar a linguagem em um discurso persuasivo, por meio do qual visa-se convencer uma audiência da verdade de algo. Técnica argumentativa, baseada não na lógica, nem no conhecimento, mas na habilidade em empregar a linguagem e impressionar favoravelmente os ouvintes.” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p.167)

“Arte de persuadir com o uso de instrumentos linguísticos” (ABBAGNANO, 1998, p.856).

Tendo em vista todos esses conceitos sobre retórica apresentados, ainda assim podemos encontrar um ponto chave em comum entre todas elas que é: a retórica tem como objetivo elaborar discursos com finalidades persuasivas. Finalizadas as definições, podemos mencionar as suas finalidades, Reboul (2004, p. XVII – XXII) nos apresenta quatro funções da retórica, sendo elas: persuasivas, hermenêutica, heurística e pedagógica, sobre as quais dissertaremos nos tópicos abaixo.

- **Função persuasiva:** Se refere a argumentação e oratória, logo nota-se que está estritamente ligada com a sua definição a qual sabemos que é a arte de persuadir, porém, a grande dificuldade é saber por que meios podemos tornar o discurso persuasivo, o autor salienta que esses meios podem ser de ordem afetiva ou racional. Na retórica, razão e emoção são inseparáveis. Os meios que cabem a razão são os argumentos, e são divididos em dois, aqueles que pertencem ao raciocínio silogístico e os que se fundamentam no exemplo. Para esclarecimento do leitor silogismo é um modelo de raciocínio baseado na ideia da dedução, de acordo com o Dicionário Barsa (2010, p.963) “é um argumento formado por três preposições, a maior, a menor e a conclusão, em que essa conclusão se deduz por intermédio da menor (ex.: Todos os homens são mortais (maior); eu sou homem

(menor); logo, sou mortal (conclusão)”. Os meios que competem à afetividade são o *etos*, que é a postura que o orador deve ter perante o público, para assim ganhar a confiança do mesmo e o *patos*, que são as emoções e desejos do auditório as quais o orador deverá tirar proveito. Reboul ainda defende que Cícero entende isso de uma forma um pouco diferente, dividindo em três partes sendo elas:

- *Docere*: é o lado argumentativo do discurso.
- *Delectare*: é o lado agradável, humorístico e etc...
- *Movere*: é aquilo que abala e impressiona o auditório.

De forma semelhante Aristóteles (2005, p.37) observa que os meios artísticos para persuasão são três, e estes atuando em conjunto contribuem para o raciocínio silogístico, sendo eles:

- Os derivados do caráter do orador (*ethos*).
  - Os derivados da emoção despertada pelo orador nos ouvintes (*pathos*).
  - Os derivados de argumentos verdadeiros ou prováveis (*logos*).
- **Ethos**: De acordo com Beristáin, (1995, p.202), *ethos* é um estado afetivo, demonstrado por meio da satisfação estética e pode ser comparado ao deleite produzido pela poesia, também reflete a emoção que o orador pretende suscitar em seu público.

Quintiliano ressalta que este é o momento em que o orador deve deixar evidente no discurso suas próprias qualidades morais, que o torne digno de confiança.

“O *ethos*, que nós compreendemos e que demanda dos oradores, é esse sentimento que vai ser avaliável por sua pura bondade, suave e complacente ante tudo e também normalmente humana e terna, agradável para os ouvintes, cuja maior virtude consiste em que tudo pareça fluir do modo de ser das coisas e dos homens, em que a atitude moral do orador resplandeça em seu discurso dando a se conhecer.” (QUINTILIANO, 1720 [ca.95], Livro-VI, Capítulo-II, p.519, apud SOARES 2017, p.67)

De forma semelhante, Aristóteles afirma que o orador deve demonstrar o seu caráter honesto através do discurso, já que isto aumenta a eficácia da persuasão por conta de o público ter uma facilidade em acreditar em pessoas que demonstrem ser honestas.

“Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exato e que deixam margem para dúvida. É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador; pois não se deve considerar sem importância para a persuasão e probidade do que fala, como aliás alguns autores desta arte propõem, mas quase se podia dizer que o caráter é o principal meio de persuasão.” (ARISTÓTELES, 2005[séc. IV a.C.], Retórica - I, 1356a, p.96).

Conforme podemos constatar em Meyer (2007, p. 35-34) para os gregos o *ethos*, é a imagem do orador, seu caráter, personalidade, traços de comportamento e escolhas de vida. É uma excelência que não possui um objeto próprio, mas está ligada ao orador e a imagem que passa de si mesmo, de forma a ser visto pelo auditório como alguém exemplar, para que possam assim vir a ouvi-lo e segui-lo. O conjunto de virtudes morais, confiança e conduta, suscitam ao orador uma autoridade perante seu público. Está estritamente ligado ao que ele é e o que representa, sendo assim autoridade atribuída ao orador serve para que o mesmo passe confiança de que está apto para responder os questionamentos. Ou seja, *ethos* é o ponto final do questionamento.

- **Pathos:** Se opõe ao *ethos*, “É um estado afetivo mais intenso. É a comoção que abala o espectador da tragédia, o leitor do épico ou o público que ouve o discurso do orador; a comoção que faz você chorar ou horrorizar-se, o que força o juiz a emitir uma decisão favorável.” (BERISTÁIN, 1995, p.203)<sup>4</sup>

“Persuade-se pela disposição dos ouvintes, quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso, pois os juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio.” (ARISTÓTELES, 2005, [séc. IV a.C.] Retórica- I, 1356a, p.97).

Se o *ethos* é a fonte das respostas, o *pathos* é a fonte dos questionamentos, as quais respondem a múltiplos interesses, os quais dão provas as paixões, emoções ou opiniões.

“As paixões como respostas, também é um julgamento sobre *aquilo* que está em *questão*: o prazer e a dor remetem a alternativa da pergunta, ao passo que o desejo, a aspiração, o amor, supõem um julgamento positivo sobre *aquilo* que é questionável, assim como o ódio, o desgosto e etc... exprimem a recusa do termo oposto da alternativa. É assim que pela paixão a pergunta se torna resposta. [...] O temor é a ideia de que uma resposta desagradável se produza; a esperança de que a resposta positiva se realize; o desespero de que esta não

---

<sup>4</sup> Es un estado afectivo más intenso. Es la conmoción que sacude el espectador de la *tragedia*, al lector de la *epopeya*, o al público que escuchala *peroración* del orador; la conmoción que hace llorar u horrorizarse, que obliga al juez a emitir um fallo favorable. (BERISTÁIN, 1995, p.203)

se realize nunca, [...] A paixão é retórica por enterrar as questões nas respostas que fazem crer que elas estão resolvidas. [...] A paixão é, portanto, um poderoso reservatório para mobilizar o auditório em favor de uma tese. [...] Pathos é o conjunto de valores implícitos das respostas fora de questão, que alimentam indagações que um indivíduo considera como pertinentes.” [...] (MEYER, 2007, p. 36-39)

Meyer (2007, p. 40) ainda salienta que *pathos* é a dimensão da retórica que comporta:

- (1) As perguntas do auditório;
  - (2) As emoções que ele experimenta diante dessas perguntas e suas respostas;
  - (3) Os valores que justificam a seus olhos essas respostas e essas perguntas.
- **Logos:** De acordo com Soares (2017, p. 69) logos a primeiro momento se referia a palavra escrita, posteriormente sendo admitido como razão, e entendido como racionalização da argumentação, o autor ressalta que o conceito de *logos*, é polissêmico, ou seja, possui vários significados e sentidos.

Meyer (2007, p. 40-45) considera que *logos* deve poder expressar perguntas e respostas, mantendo as diferenças entre ambas, concluindo que *logos* é todo o conjunto de argumentos que está em questão.

“Em Platão e Aristóteles, o conceito de *lóγος* é polissêmico e, de tal modo, que os vários significados tendem a se dispersar, sem a orientação positiva de um sentido básico. Mas, de fato, isso é somente uma aparência que se há de manter enquanto não se puder aprender devidamente o conteúdo primordial de sua significação básica. Quando dizemos que o significado básico de *lóγος* é discurso, essa tradução literal só terá valor completo quando se determinar o que é um discurso. A história posterior a palavra *lóγος* e, sobretudo, as interpretações diversas e arbitrarias da filosofia posterior, encobrem continuamente o sentido próprio de discurso, que é bastante claro. Desse modo, se “traduz”, o que sempre quer dizer, interpreta-se, *lóγος* por razão, juízo, conceito, definição, fundamento, relação, proporção. Mas como poderia o discurso modificar-se tanto para que *lóγος*; significa-se tudo isso e, justamente, no uso de uma linguagem científica? Mesmo quando se entende *lóγος*; como proposição e proposição como “juízo”, esta tradução aparentemente correta pode, na verdade, deixar de fora o significado básico, sobretudo quando se concebe juízo no sentido hodierno da alguma “teoria do juízo”. Em todo caso, *lóγος*; não diz primeiramente, juízo, caso se estenda por um juízo uma “ligação”, um “posicionamento” (aceitar-rejeitar)” (HEIDEGGER, 2005, p.62).

Para finalizar, demonstramos uma tabela comparativa de pensamentos clássicos sobre o assunto, disponibilizada por Soares (2017, p.70).

	<i>ethos</i>	<i>logos</i>	<i>pathos</i>
Platón	intención	sofística (equivocos)	manipulación
Aristóteles	pericia	razonamiento	pasión
Cicerón	virtudes	elocuencia (y figuras)	convicción

Figura – 1 Comparativo dos pensamentos clássicos.

Fica claro que para se persuadir o público não bastam apenas as palavras corretas, mas até mesmo o tom de voz, postura e seus gestos fazem parte da oratória. Resumindo este tópico, o discurso persuasivo possui dois aspectos, o argumentativo e o oratório, os quais nem sempre são fáceis de distinguir.

- **Função hermenêutica:** De acordo com Abbagnano (1998, p.506) hermenêutica é “Qualquer técnica de interpretação”, logo, o orador deve estar ciente que não está sozinho e precisa estar pronto para concordar ou se opor a outros oradores em função do discurso. No caso de defesa, saber explorar os pontos fracos nos argumentos de quem o ataca, e essa interpretação deve acontecer de maneira espontânea. Reboul dá como exemplo de hermenêutica espontânea, um debate televisivo das eleições presidenciais da França, em 1981, onde Giscard d’Estaing disse a Mitterrand: “O senhor conhece a cotação do marco de hoje?” Mitterrand, que provavelmente não sabia a resposta, entende que Giscard quer impor-se ao público como um economista sério, um especialista, e lhe responde com “Senhor Giscard, não sou seu aluno.” E não se falará mais sobre cotação do marco durante esse debate. O Autor visa aqui que neste ponto a retórica não busca apenas produzir discursos, mas também interpretá-los, ganhando assim uma nova dimensão, uma teoria que busca compreender.
- **Função heurística:** A palavra “heurística” vem do verbo grego *eureka*, que significa encontrar, ou seja, tratamos aqui de uma função de descoberta. Quando não se possui provas verossímeis, o papel da retórica ao defender determinada causa, é esclarecer a quem deve ser dada a palavra final.
- **Função pedagógica:** O autor menciona que pode criticado citando essa função por conta de que os programas escolares da idade média e época clássica, é verificado que só se admite as três primeiras funções. Porém o mesmo considera que, retórica, gramática e dialética são partes de um todo, que não deveriam ser divididas, e afirma que ensinar a compor dentro de um plano, escolher argumentos

de modo coerente e eficaz, cuidar do estilo e encontrar as figuras apropriadas, continuam sendo a aplicação da retórica no campo pedagógico com o mesmo sentido clássico.

## 2.2 Retórica: as etapas do discurso

Por meio de Aristóteles a retórica foi integrada em uma visão sistemática de mundo, ocupando seu lugar mesmo sem ocupar, e a transformou em um sistema que seus sucessores completaram, porém não modificaram. (REBOUL, 2004, p.43)

O sistema retórico, é dividido por partes, alguns autores defendem a existência de cinco partes e outros defendem a existência de quatro, considerando que a quinta, é uma parte integrante de outra.

Reboul (2004, p.43-44) afirma que o sistema retórico é dividido em quatro partes, sendo elas:

- **Inventio** (Invenção): Nessa fase, ocorre a descoberta ou invenção das ideias e argumentos que sustentarão o discurso e sua tese, é o momento em que o orador busca encontrar todos os argumentos e meios de persuasão relacionados ao tema de seu discurso.

- **Dispositio** (Disposição): É a ordenação dos argumentos, que resultará na organização interna do discurso.

- **Elocutio** (Eloquência): Não se refere as palavras ditas oralmente, mas sim ao estilo da redação escrita do discurso.

- **Pronuntiatio** (Ação): São as ações do discurso, e tudo que possa vir implicar nisto, como entonação de voz e gestos.

Scatolin (2009, p.42) menciona cinco fases ordenando-as por *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*. O autor cita Cícero (De or. II, 79) onde são estabelecidos cinco membros da eloquência, ordenando o discurso da seguinte maneira: descobrir o que se dirá, dispor o que se descobriu, em seguida ordena-lo com palavras, depois confia-lo a memória, e por fim anuncia-lo.

- **Memória**: São os mecanismos utilizados para memorizar o discurso e o modo de operação de cada uma das fases da retórica, Soares (2017, p.78). Esta é a parte que



mencionamos que autores consideram que não há como ser considerada separada. Reboul (2000 p.44) diz “Na época Romana, à ação será acrescentada a memória”, ou seja, para que um discurso não seja desordenado e mal escrito, é evidente que será necessário o uso da memória para lembrar-se do que foi dito, e assim ganhar coerência e convicção em cada uma das partes.

Cada uma das fases da retórica, possuem subsistemas, onde ocorrem internamente os fenômenos que regem os padrões do discurso, e para manter o foco da pesquisa sobre o campo musical, essas estruturas internas iremos tratar nos capítulos seguintes, onde será discorrido sobre o sistema retórico aplicado a música.

### 2.3 O sistema retórico musical

A partir deste ponto, discutiremos a sistematização da retórica musical, baseada em López Cano (2000). Visando facilitar a difusão do saber retórico-musical no meio acadêmico, iremos trazer diretamente palavras do próprio autor traduzidas e com alguns comentários, qualquer referência a outro autor será citada.

Como já foi dito antes, a retórica clássica foi dividida em cinco partes, e agora, abordaremos elas de maneira mais aprofundada, demonstrando as suas partes internas.

1. *Inventio*– Descobrimto ou invenção das ideias e argumentos que sustentarão o discurso e sua *tesis*, por isso foi desenvolvida uma rede de coleta complexa de informações conhecida como tópicos. Esta rede é construída a partir de uma imagem espacial: cada ideia ocupa um lugar específico na mente do orador, “*locus*” ou “lugar”.
2. *Dispositio*– É a distribuição das ideias e argumentos encontrados na *INVENTIO*, e as partes do discurso onde se tornam mais eficazes. Pela função que ela possui, se reconhecem seis momentos distintos no decorrer do discurso: *exordio, narratio, propositio, confutatio, confirmatio e peroratio*.
3. *Elocutio*– Logo que são determinadas e distribuídas as ideias, estas devem ser verbalizadas. Deve-se encontrar as palavras apropriadas para a importância e situação do discurso, observar a gramática e o bom uso da linguagem e sobre tudo, manter a vitalidade do discurso, tornando-o belo, elegante e capaz de mover as emoções dos ouvintes. Estas três últimas habilidades descansam, paradoxalmente, na violação ou desvio do uso correto ou habitual de expressão linguística. As operações que produzem expressões inusitadas, incomuns e surpreendentes, são

conhecidas como figuras retóricas, destas dependem grandemente a efetividade do discurso e o poder do orador.

4. *Memoria* – Refere-se à memorização da fala e, por extensão, ao conjunto de recursos mnemônicos do que o falante usa para gerenciar o sistema e subsistemas retóricos.
5. *Pronuntiatio*– Palco do discurso, se revisa os princípios fonéticos e gestuais que se deve observar durante a execução do discurso.

### 2.3.1 A *inventio* retórico musical.

Os compositores barrocos aplicaram os princípios da *inventio* retórica para obter os “argumentos” musicais apropriados, utilizando o sistema operativo da *loci topici*. A rede de *loci topici* mais completa foi sistematizada por Johann Mattheson (1739), compreendendo quinze *loci* diferentes, sobre os quais dissertaremos a seguir.

1. *Locus notationis* ou "lugar de notação": nesta estão localizados as possibilidades criativas que emergem da notação musical. Existem quatro casos conhecidos:
  - a) Valor temporal das notas: é a combinação de diferentes figuras rítmicas, repetições por aumento, diminuição, etc.
  - b) Troca de notas: são recursos como inversão, ou retrogradação da inversão de um sujeito ou tema musical.
  - c) Repetição e resposta: é a imitação ou complementação de um tema ou ideia musical.
  - d) Imitações no cânon: entre elas está a fuga, por suas características retóricas, é o princípio da imitação que mais foi enfatizado pelos tratadistas.
2. *Locus descriptionis* ou "local de descrição": permite a descrição musical das afeições. Neste locus ocorre especulações sobre a origem e funcionamento das afeições, os tipos de movimentos são analisados pelos espíritos animais e corporais provocados por cada um deles, assim como os princípios fundamentais da descrição musical deles. Basicamente são escolhidos os procedimentos de associação análoga, de acordo com a forma que a imitação dos movimentos dos espíritos animais e movimentos corporais gerados por uma paixão, vão agir sobre certos elementos musicais.

3. *Locus generis et species* ou "lugar de gênero e espécie": estabelece níveis de especificação durante o processo de composição em termos de gêneros (gêneros) e espécies (espécie) do mesmo gênero. Por exemplo, o contraponto é um gênero, uma fuga é uma espécie, uma parte solista é um gênero, um solo para violino é uma espécie.
4. *Locus totius et partium* ou "lugar do todo e da parte": neste se estabelece a instrumentação, as partes de solistas e os momentos um tutti, a partir afeto predominante na obra
5. *Locus causae efficientis* ou "lugar da causa que funciona e produz": é usado quando uma história vai ser contada. É subdividido em causa principal, causa instrumental, causa impulsiva e causas acidentais.
6. *Locus causae materialis* ou "lugar da matéria ou material": contém considerações sobre as fontes sonoras que serão utilizadas, divide-se em três partes:

Exqua: a exclusão de determinados elementos em favor do uso repetitivo de outros. Por exemplo, dissonâncias, saltos melódicos, etc...

Inqua: refere-se às propriedades afetivas da fonte sonora, que são expressos por meio do timbre, registro, etc.

Cirqua quam: concerne ao executante. O interprete é considerado de grande importância dentro do processo de composição. Mattheson, diz que: “dez bons compositores são incapazes de produzir um bom cantor, no entanto, sem dúvidas, um bom cantor, especialmente uma bela e artística, dama é capaz de despertar dez bons compositores, que habitualmente ignoram a origem de suas notáveis ideias. (LENNENBERG, 1958 p. 80).

7. *Locus causae formalis* ou "lugar do relativo à forma": inclui considerações formais com relação às melodias. Por exemplo, características formais de melodias vocais, instrumentais, danças, ritornellos, etc...
8. *Locus causae finalis* ou "local de destino": contém a pergunta, para qual público está escrito?
9. *Locus effectorum* ou "lugar de origem ou causa": para que local está compondo? uma igreja? um salão? Uma praça ou um teatro? etc...
10. *Locus adjunctorum* ou "lugar do adjunto": refere-se à representação musical de personagens em oratórios, cantatas e óperas, principalmente, embora também presente na música instrumental. São consideradas três características:

Adjunta Animi ou "presentes da Alma": o personagem é piedoso ou mal? bom ou mau? etc.

Adjunta Corporis ou "dons do corpo": são as características corporais do personagem (virtudes e defeitos).

Adjunta Fortunae ou "Dons da Fortuna": sorte, valores materiais, posição social do personagem, etc...

11. *Locus circumstantiarum* ou "lugar da circunstância": é semelhante ao anterior. Neste, as circunstâncias do tempo são consideradas e lugar: *antecedens* (passado), *concomitantia* (presente), *consecuentia*(futuro) e outros.
12. *Locus comparatorum / comparationis* ou "local de comparação": refere-se à justaposição de elementos semelhantes e diferentes de acordo como se dita um texto.
13. *Locus oppositorum* ou "lugar de comparação": oposição de alturas e tempo sem que haja um texto de base na obra.
14. *Locus exemplorum* ou "lugar de modelo, cópia ou transferência": neste locus elementos de outras obras outros compositores são emprestados "na medida em que isto seja feito com modéstia".
15. *Locus testimoniorum* ou "local de testemunho ou evidência": este locus contém citações de melodias conhecidas como hinos da igreja, cantus firmus, diferenças, e etc... Estes são usados, precisamente, como "citações", para decidir ou respaldar uma afirmação.

Os *locus* são uma referência inicial, através destes os oradores recorriam a operações complexas para processar as informações extraídas e obter argumentos bem fundamentados. Podemos assumir que o mesmo ocorre nos *locus* musicais, estes não falam exatamente sobre a técnica de composição, nem sobre a complexidade dos recursos utilizados, porém, pode-se dizer que para cada obra, existe pelo menos um *locus* empregado como recurso heurístico, conscientemente ou não, na origem do trabalho de composição.

### **2.3.2 A *dispositio* retórico musical.**

A *dispositio*, é a primeira das seções da retórica que se incorporam na teoria musical, sua presença já é documentada em tratados medievais como "De Música" (séc. XII) de Johannes Affligemensis. Se define por momentos distintos que se caracterizam pela função que exercem no discurso musical, para as quais o músico-orador recorre no momento da execução. A *dispositio* musical, não deve ser considerada como um molde pré-estabelecido onde temas, motivos e sujeitos são distribuídos e desenvolvidos de forma

previsível e apreensível na partitura, ela é uma estrutura de ordenamento subjacente, que permite entender cada momento da música como parte funcional de um todo orgânico.

Em certas ocasiões e momentos distintos do discurso musical, abordados a partir da *dispositio*, não se relacionam por meio de identidades temáticas, mas sim por elementos como articulação, dinâmicas, tempo e agógica em comum, os quais não aparecem identificados na partitura, ficando a cargo do julgamento do interprete.

Nesta fase do sistema retórico, as ideias e argumentos descobertos na *inventio*, são ordenados e distribuídos no discurso, onde por suas características sejam considerados mais eficazes. Os retóricos definiram seis momentos principais do discurso, sendo eles:

1. *Exordium*: é a introdução ao discurso. É o romper do silêncio. O interprete precisa preparar o ouvinte, para qual tópico será abordado, ganhando assim sua confiança. Na poesia antiga, o exórdio toma a forma de proêmio: o prelúdio executado na lira que servia de introdução para o canto. Compreende dois momentos:
  - a) *Captatio benevolentiae*: é quando o falante seduz e ganha a confiança do ouvinte. Esta parte varia sua estratégia de acordo com a relação que existe entre o tema do discurso (a causa) e a opinião corrente (*doxa*).
  - b) *Partitio*: anuncia o conteúdo, organização e plano de acordo com que desenvolverá o discurso. “Para o exórdio, o falante requer um discreto, sutil e gestão eficaz dos afetos do ouvinte, recorre ao *ethos* e afetos de intensidade moderada”. (SALINAS, 1980: 157)
2. *Narratio*: é a apresentação dos fatos, uma boa *narratio* deve ser "objetiva", clara e breve, sem argumentação, digressões ou desvios e, acima de tudo, crível. A função da *narratio* é fornecer uma preparação para o argumento. A *narratio* é fundamentalmente, uma história, narração de fatos (tempo, propósito, meios, etc.) e descrições (lugar, método, circunstância, etc.).
3. *Propositio*: anuncia a tese fundamental que sustenta o discurso.
4. *Confutatio*: defesa da tese. Os argumentos são apresentados de acordo com o ponto de vista do orador, sendo capaz de refutar os que o contradizem. É caracterizado por incluir muitas ideias opostas ou antítese. Muitas vezes o orador pode formular a sua antítese como forma de antecipar o seu adversário. Então ele os analisa, desacreditando ou ridicularizando-os e deixando seu oponente sem uma oportunidade de lhe refutar. Na poética ou discurso, é aconselhável começar com os argumentos mais fortes, seguindo para os mais fracos, e por fim o mais poderoso.

5. *Confirmatio*: retorna à tese fundamental. Depois do debate deixa clara a força de sua argumentação e fragilidade das teses de seus oponentes, reafirmando seu ponto de vista original, porém, usando uma carga afetiva maior. “Na *confirmatio* procura-se mover o pathos no ouvinte ou afetos de maior intensidade.” (SALINAS, 1980, p. 157)
6. *Peroratio*: é o epílogo. Ele resume e enfatiza o que já foi dito (ideias essenciais ou fragmentos de discurso) ou enunciados, trazendo em forma de conclusão uma espécie de lição de moral. Em algumas ocasiões é finalizado enunciando os mesmos elementos com aqueles que começaram o discurso.

### 2.3.3 A *elocutio* retórico musical.

Na *elocutio* as ideias e argumentos descobertos ou criados na *inventio* e organizados na *dispositio*, são postos em forma de palavras, é o momento da verbalização do discurso, e está dividida em duas partes:

- a) *La electio* ou eleição: são selecionadas as palavras e expressões linguísticas apropriadas para cada pensamento, considerando suas particularidades.
- b) *La compositio* ou combinação: o material selecionado é organizado de acordo com as quatro virtudes elocutivas, que serão descritas a seguir:

5.3.1. *Puritas* ou pureza / limpeza: deve-se fazer o uso correto da linguagem, para empregar palavras próprias da língua que se fala e outorga-las seu significado correto.

5.3.2 *Perspicuitas* ou clareza / transparência: a busca por tornar o discurso compreensível, as palavras, orações e períodos, devem expressar com precisão as ideias que se quer transmitir. Esta clareza, é fundamental para o processo de persuasão.

5.3.3 *Decoratio* / *ornatos* ou ornamentação: em certas ocasiões para tornar o discurso cheio de vida e fazê-lo mais eficaz e convincente, é necessário introduzir elementos contrários as normas rígidas da *puritas e perspicuitas*. Esta alteração ou desvio da norma, é conhecida como figura retórica, a figura outorga ao discurso beleza, que é um elemento útil para o *delectare*, a emoção é uma qualidade indispensável para alcançar o *movere* no ouvinte, com elegância, distinção e estilo. O conjunto de figuras retóricas também é conhecido como *decoratio*, é a parte mais conhecida do sistema retórico e frequentemente se confunde com o mesmo.

5.3.4 *Aptum* ou adaptação: ajusta a estrutura, estilo, linguagem e características de acordo com o propósito e a situação em que o discurso ocorre.

### 2.3.4 A memória.

Os oradores contavam com todo um arsenal de recursos mnemônicos que utilizavam para memorizar o discurso, assim com as partes e processos do sistema retórico. Porém, a fase conhecida como memória caiu em desuso no momento em que a retórica entrou no campo da literatura, por este motivo aparentemente os músicos no período barroco não se interessavam por decorar as obras que executavam, já que tudo o que precisava ser feito, já estava notado, apenas cabia ao músico interpretar. “Todo músico desde 1600 até as últimas décadas do século XVIII, seguindo os preceitos de seus mestres, tinha perfeita consciência que seu dever era sempre fazer uma música eloquente”. (NIKOLAUS HARNONCOURT 1984, p. 29)

A memória, é a única parte do sistema retórico que não foi mencionada pelos tratadistas musicais do barroco, coisa que não acontecia em épocas passadas, como na idade média, quando Guido D' Arezzo criou a mão guidoniana, como forma de aprender as escalas e sílabas do solfejo, utilizando estratégias mnemônicas características da memória retórica.

### 2.3.5 A *pronuntiatio*.

A *pronuntiatio*, ou ação, é a parte do sistema retórico que aborda a execução ou encenação do discurso. Gestos, entonação, dicção, modulação da voz e qualquer tipo de movimento corporal, são analisados por esta seção. Ela aparece nos tratados barrocos como forma de conselhos práticos sobre a conduta que o músico deve possuir no palco, e sobre a importância do interprete no processo de criação musical. Quantz nos diz que:

"A expressão da música pode ser comparado com o de um orador[...]. Pede-se que o orador que tenha uma voz forte, clara e transparente, e com a pronúncia precisa e perfeita, que não confunda ou venha a omitir as letras juntas, que incorpore uma boa diversidade nos tons de voz e palavras; que evite a uniformidade da declamação, que faz ouvir o tom das sílabas e as palavras, às vezes com força, outros gentilmente, às vezes rapidamente, outros devagar, levante sua voz em certas palavras que exigir força e torná-lo moderado em outros, que expressam cada paixão com o tom de voz que é dele, geralmente é adaptado à magnitude do lugar onde fala, em suma, que se encaixa todas as regras que fazem brilhar os talentos da eloquência [deve] fazer você se sentir a diferença entre uma oração fúnebre e um laudatória, um discurso informal e um discurso sério [...] isto sobre falar bem, também deve aplicar para a boa expressão da música."(QUANTZ 1967: 120-3 *apud* LÓPES CANO, 2000, pg.95)

Os afetos, possuem grande importância dentro das recomendações para a *pronuntatio*, já que é através deles que o orador será capaz de atingir seu público, é considerado impossível mover as emoções do auditório, sem antes ser afetado pela mesma. Os movimentos corporais, até mesmo como inclinação e expressões faciais também são considerados como forma de expressar a sua sensibilidade.

## **2.4 A *decoratio* musical.**

Neste tópico trataremos sobre o que chamamos de figuras retóricas, trazendo sua definição no âmbito musical. A figura retórica musical, deve ser compreendida como uma operação que desvia a expressão musical do uso gramatical comum, é um desvio no que diz respeito às normas comuns da música, como uma transgressão da regra de um determinado contexto. A forma correta para sua realização musical, é dando lugar a algo inesperado, incomum, propondo assim ao discurso, beleza, requinte, elegância, atratividade, e principalmente o mover dos afetos do ouvinte.

A figura retórico musical, não se limita ao conceito de motivo rítmico ou melódico, muito pelo contrário, ela inclui uma grande quantidade de fenômenos musicais, como repetições, desenvolvimentos, imitações, acordes, ornamentos, pontes, seções de transição, contraste, silêncio, mudanças de registro, condução melódica, preparação e resolução de dissonâncias, motivos, modos... enfim, uma grande quantidade de eventos musicais que possam ser percebidos como desvios ou alterações da gramática musical.

### **2.4.1 Modo de operação.**

De acordo com alguns tratadistas, a melodia e a harmonia, são elementos que de forma direta ou explícita, são afetados pela ação das figuras, já o ritmo e o timbre, são afetados de maneira tangencial. As figuras retóricas musicais operam dentro de quatro modos, sendo eles:

- Por adição.
- Por subtração ou supressão.
- Por permutação.
- Por substituição.

É por meio da ação das figuras, que os elementos musicais são adicionados, subtraídos, suprimidos ou permutados dentro do discurso musical.



### 2.4.2 Classificações

Os tratadistas barrocos costumavam classificar as figuras conforme três procedimentos:

- Pela organização.
- Pelos elementos musicais afetados.
- Pelos estilos.

George Buelow (1980), no entanto, introduz a classificação de figuras por elementos musicais afetados:

- a) Figuras de repetição melódica
- b) Figuras baseadas em imitações difusas
- c) Figuras formadas por estruturas de dissonância
- d) Figuras de intervalos
- e) Figuras de hipotipose (ou descrição)
- f) Figuras sonoras
- g) Figuras de silêncio (descanso)

Vale ressaltar que, tentativas de criar um sistema fechado de classificação das figuras retóricas, tanto musicais quanto literárias, acabavam se demonstrando insatisfatórias, devido ao fato de que cada figura responde a qualidades específicas, possuem suas individualidades, o que torna difícil a classificação organizada de grupos sistematizados da *decoratio*. Não obstante a esta dificuldade apresentada, a busca pela sistematização das figuras é um passo indispensável para desenvolver um estudo ordenado e efetivo das figuras. Apesar de haverem outras formas de sistematizações de outros autores mais antigos como: Joachim Burmeister (1606), Joachim Thuringus (1625), Christoph Bernhard (aprox. 1660), Johannes Gregorius Vogt (1719), Johann Mattheson (1739), entre outros, López Cano (2000), utiliza como modelo taxonômico fundamental, a discriminação das figuras pelo elemento musical que é afetado, de acordo com as determinações de George Buelow (1980). Dentro desta proposta López Cano, propõe a existência de três grandes grupos de figuras, as que afetam a melodia, as que afetam a harmonia e as que afetam vários elementos musicais.

## **CAPÍTULO 3: Análise do prelúdio e as questões interpretativas.**

### **3.1 Análise de figuras retórico-musicais.**

Mantovani (2013, p.121) relatando sobre a experiência de regentes de corais e orquestras, conclui que o estudo dos aspectos prosódicos e retóricos possibilita a reconstrução do contexto musical, e isto permite trazer elementos estilísticos para inserir na própria partitura. Estas informações não estão escritas nas partituras, porém, pode-se estudar tratados e os modos de interpretar determinado período histórico, observando assim a relevância destes fatores. O autor ainda considera que esse é um exemplo de informação que o regente precisa repassar ao coral ou orquestra, visando não apenas criar uma bela interpretação, mas também adequar essa interpretação ao contexto para o qual a obra foi concebida.

Harnoncourt (1984, p. 31), menciona que:

“Como executamos a música de aproximadamente quatro séculos, precisamos, ao contrário dos músicos das épocas anteriores, estudar as condições ideais para a execução de cada gênero de música. Um violinista com a mais perfeita técnica de Paganini e de Kreutzer não deveria acreditar-se “dono” das ferramentas necessárias para executar Bach ou Mozart. Para tal, ele precisaria conhecer as condições técnicas com sentido da música “eloquente” do século XVIII.”

Podemos complementar essa linha de raciocínio com as palavras de Mantovani (2013 p.129) o qual afirma que:

“Um pianista sabe, devido a sua formação instrumental e cultural, que não é prudente interpretar uma obra de Bach com as mesmas convicções tecnoestéticas com as quais se deve interpretar uma obra de Chopin. É preciso uma gama de conhecimentos históricos, para que a interpretação de uma partitura situada historicamente não seja totalmente subvertida”.

De igual modo, podemos trazer o mesmo discurso para os violonistas, observando que para que se compreenda bem como um repertório de dada época ou estilo deve soar, devemos conhecer o que os compositores da época diziam sobre o mesmo. Este estudo deve ser realizado para que nossa competência estilística seja baseada em informações retiradas de fontes originais, e não baseadas em um mero adestramento mecânico para executar as obras musicais, o que valorizaria a experiência individual dos instrumentistas professores, em detrimento do conhecimento científico musicológico produzido e amplamente disponível nos dias atuais em diversas mídias impressas e eletrônicas.

Myrna Herzog no prefácio a edição brasileira do livro de Nikolaus Harnoncourt (1984), afirma que:

“Os estudantes de música no Brasil, em geral, não criam hábitos de leitura ou pesquisa (espontânea). Aqui, ainda prevalece, muitas vezes, a ideia “romântica” de que o músico deve tocar apenas com a “sensibilidade” e o “sentimento” (o “coração”), não necessitando ler, analisar ou questionar. Frequentemente ainda, e por mais incrível que possa parecer, o músico erudito brasileiro quase não ouve discos e não vai a concertos. Se considerarmos o disco um equivalente do trabalho científico (na área de medicina, por exemplo) veremos que o nosso músico sofre de desatualização crônica. É como se o conhecimento que lhe é oferecido pelo ensino oficial viesse acompanhado simbolicamente de uma tarjeta “verdade absoluta e incontestável”, assim sendo o estudante de música, mais tarde o músico profissional, não se sente nem com o direito nem com o interesse de procurar, de duvidar...”

Baseando-se nestes autores, fica evidente que a arte não pode ser desvinculada de seu contexto, Argan (1997, p.182) nos dá uma grande orientação ao afirmar que: “O guia mais seguro para a interpretação do estilo de Bernini arquiteto e escultor é o que vale para toda a cultura artística barroca: a Retórica de Aristóteles.”. Com isto o autor demonstra e justifica a necessidade de possuir conhecimento sobre o sistema retórico, e usá-lo como base para interpretação de toda e qualquer forma de arte relacionada ao período barroco, logo é evidente que a retórica é eficaz e necessária para a interpretação das obras de J.S. Bach.

Tendo em vista estas informações, que justificam a necessidade de este trabalho contextualizar a retórica, o levantamento de material sobre o sistema retórico musical é a chave inicial para a análise, porém, observamos uma imensidão de possibilidades analíticas, sendo necessário definir então a primeiro momento, qual será o objetivo da análise. Sobre este ponto, Umberto Eco (2016, p. 33-45) faz considerações interessantes, onde nos diz que:

“Quando consideramos a obra de arte em seu contexto original, [...] Vemo-nos, diante de uma contraposição de método a priori e metade a posteriori, que pode conduzir a dois mundos muito distantes. [...] O tema fundamental da pesquisa é a análise daquele fenômeno particular de comunicação que é o organismo artístico. [...] Esclarecer o significado exato de uma obra e de alguns de seus elementos através do conhecimento dos fenômenos sociológicos que presidiram sua formação, instaurando entre a obra e tais fenômenos uma relação variável segundo as doutrinas. E aqui os filões se multiplicam: das interpretações deterministas segundo as três categorias de *race*, *milieu* e *moment*, as interpretações relativistas, com base nas flutuações do gosto no tempo e no espaço, a pesquisa histórica sociológica tornou-se, em diversas medidas, via de compreensão da obra. [...]

Não é fácil conduzir uma pesquisa sociológica voltada para o esclarecimento e a compreensão e fenômenos de arte, sem que um rígido esquematismo determinista se sobreponha a uma visão mais livre e interativa de todos os fenômenos históricos. [...] Para que a obra exista, são necessárias uma completude de desenho e uma singularidade de tom, [...] as quais só podem ser atribuídas a intervenção conscientemente produtiva de um autor. [...] Fica clara a consciência de uma organicidade objetiva da obra- uma vitalidade autônoma

sobre a qual incidem as interpretações historicamente diferenciadas, cada uma das quais iluminando um aspecto da obra, sem exaurir suas potencialidades. [...] A retórica e a história, ou seja, as leis gerais e os elementos sociais são conhecimentos preliminares que podem servir de base para um trabalho crítico.”

Nicholas Cook (1987, p.1-2) diz que quando analisamos uma determinada obra musical, estamos de certa forma recriando-a, e ao terminar, o analista ganha a mesma sensação de posse que o compositor sobre a sua obra, realizados esses atos analíticos desenvolve-se um conhecimento sobre o que funciona ou não em música. O autor ainda ressalta que a análise permite aprender as obras musicais de uma forma bem direta, porém, elas não irão revelar os seus segredos, a menos que o analista saiba exatamente quais perguntas fazer a ela. Neste ponto entram diversos métodos analíticos, porém, como já demonstramos por meio de outros autores, o método analítico mais eficaz tanto para a música quanto para qualquer outra forma de arte relacionada ao período barroco, a forma mais eficaz, por conta de ser a cultura em voga na época é a análise retórica. Uma das maneiras mais convencionais de se fazer uma análise, é encontrando as partes da obra, no contexto barroco, as etapas do discurso. Na análise retórica, precisamos nos perguntar o que queremos encontrar com este trabalho, e então, devemos primeiramente definir qual das quatro grandes seções iremos abordar, sendo elas a *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *pronuntiatio*. O foco desta pesquisa será em promover a análise no âmbito da *elocutio*, delimitando ainda mais, usaremos a *decoratio* que é onde estão situadas as figuras retóricas.

Agora que delimitamos o que queremos encontrar por meio da análise, usaremos os modelos de figuras retórico-musicais disponibilizadas por López Cano (2000), para analisar o Prelúdio da BWV 997 de J. S. Bach. Optamos pela escolha da suíte BWV 997 por ser uma das obras de J. S. Bach escritas originalmente para o alaúde barroco, não sendo transcrição de outro instrumento como no caso da BWV 1006a que é uma transcrição da Partita n° 3 para violino. A BWV 997 também é conhecida como Suíte para Alaúde n°2 em dó menor. A suíte escolhida para desenvolver este trabalho possui cinco movimentos, sendo eles: prelúdio, fuga, sarabanda, giga e double, dentre os cinco movimentos foi escolhido o prelúdio. Grout e Palisca (1994, p. 343) afirmam que o prelúdio, era uma peça com um estilo improvisatório, ou seja, uma forma mais livre, podemos corroborar esta informação com a afirmação de Fernández (2003, p. 21, tradução do autor) o qual diz que:

“De todo modo, é de se presumir que os prelúdios podem apresentar um campo mais propício para a aplicação das ferramentas de análise retórica, e

que por sua forma livre, não estão necessariamente subordinados a obedecer a uma proporção fixa de compassos.”<sup>5</sup>

Encontramos diversas transcrições para violão desta obra, de autores como Thorlaksson, Jean François Delcamp, Frank Koonce (2002) e Stefan Apke (2018) usaremos a transcrição para violão de Frank Koonce. Optamos pela edição de Koonce, pelo fato de o autor fazer toda uma contextualização histórica no decorrer do trabalho, dissertando sobre aspectos da performance de obras barrocas como ornamentações, retórica e afetos, articulações e etc... além de comparar com as tablaturas. Então, ao buscar as figuras retóricas do prelúdio, o resultado obtido foi esse:

**SUITE**  
BWV 997  
(Originally in C minor)

*Edited for Guitar by Frank Koonce* Johann Sebastian BACH

**Praeludio**

The musical score for the Praeludio of Suite BWV 997 by Johann Sebastian Bach, edited for guitar by Frank Koonce, is presented in a single system with six staves. The score is in 3/4 time and features various rhetorical figures highlighted in red boxes with labels. The figures include: ANABASIS, PALILLOGIA, SUSPIRATIO, CATABASIS, SALTUS DURIUSCULUS, GRADATIO X CIRCULATIO, PARENTHESIS, GRADATIO X CIRCULATIO, CATABASIS X CIRCULATIO, ANABASIS, PARENTHESIS, PARENTHESIS, ANABASIS, CATABASIS, GRADATIO, SUSPENSIO, CATABASIS, CIRCULATIO, ANABASIS, PARENTHESIS, TRANSITUS, SALTUS DURIUSCULUS, HYPERBOLE, TRANSITUS, TRADUCIO, ANABASIS, PALILLOGIA, and SUSPIRATIO.

<sup>5</sup> De todos modos, es de presumir que los preludios podrían presentar un campo más propicio para la aplicación de las herramientas de análisis retórico, ya que por su forma libre no están necesariamente subordinados a obedecer una proporción fija de compases.

The image displays a musical score with various rhetorical devices highlighted in red boxes and labeled with red text. The labels include:

- PALILLOGIA
- CATABASIS
- SALTUS DURIUSCULUS
- PARENTHESIS
- CIRCULATIO
- SYMBLEMA CADENS
- GRADATIO
- GRADATIO X CIRCULATIO
- CATABASIS X CIRCULATIO
- POLYPTOTON
- AUXESIS
- PARENTHESIS
- DISTRIBUTIO RECAPITULATIVA
- SALTUS DURIUSCULUS
- SALTUS DURIUSCULUS
- TRANSITUS X AUXESIS
- PARANOMASIA:
- SYNONIMIA
- CATABASIS
- SALTUS DURIUSCULUS
- GRADATIO X CIRCULATIO
- CATABASIS X CIRCULATIO
- POLYPTOTON
- AUXESIS
- SALTUS DURIUSCULUS
- NOEMA
- MIMESIS NOEMA
- NOEMA
- MIMESIS NOEMA
- POLYPTOTON
- ELLIPSIS DE BERNHARD



The image displays a musical score in 8/8 time, divided into four systems. Red boxes highlight specific musical phrases, and red text labels identify rhetorical figures. The first system (measures 43-48) includes 'POLYPTOTON' (measures 43-45), 'ANABASIS' (measures 46-47), and 'PARENTHESIS' (measures 47-48). The second system (measures 46-51) includes 'PARENTHESIS' (measures 46-47), 'ANABASIS' (measures 47-48), 'PARENTHESIS' (measures 48-49), 'CATABASIS' (measures 49-50), 'GRADATIO' (measures 50-51), and 'CIRCULATIO X PALILLOGIA' (measures 50-51). The third system (measures 48-54) includes 'PARENTHESIS' (measures 48-49), 'ANABASIS' (measures 49-50), 'PARENTHESIS' (measures 50-51), 'SALTUS DURIUSCULUS' (measures 51-52), 'HYPERBOLE' (measures 52-53), 'CIRCULATIO' (measures 53-54), 'SYNONIMIA' (measures 54-55), 'NOEMA' (measures 55-56), and 'ABRUPTIO ELIPSIS' (measures 56-57). The fourth system (measures 54-59) includes 'NOEMA' (measures 54-55), 'PARAGOGUE' (measures 55-56), 'ANABASIS' (measures 56-57), 'CATABASIS' (measures 57-58), 'HARMONIA GEMINA' (measures 58-59), and 'NOEMA' (measures 59-60).

### 3.2 Interpretação

Agora que obtermos os dados que nos interessam, precisamos definir o que fazer com eles de forma que influenciem diretamente a interpretação, caso contrário seriam apenas informações sem uma real utilidade. Listaremos a seguir sugestões interpretativas que ressaltam a expressividade das figuras retóricas assinaladas, no âmbito deste prelúdio e faremos considerações acerca do idiomatismo instrumental, todavia, é importante frisar que são apenas sugestões interpretativas para as figuras, que podem ainda ser executadas de maneiras diferentes em variados contextos.

**ANABASIS:** É caracterizada por uma linha melódica ascendente e pelo sentido de exaltação ou ascensão, logo um crescendo que não seja exagerado, é capaz de refletir esse aspecto.

**CATABASIS:** É Caracterizada por ser o oposto da figura anterior, sendo ela uma linha melódica descendente, esta figura expressa um sentimento de inferioridade, humilhação, utilizado para indicar situações deprimentes, logo um contraste entre elas é notório, portanto, interpreta-la de maneira contrária, utilizando um decrescendo, podemos expressar esse sentido.

**SALTUS DURIUSCULUS:** Possui duas características, um salto melódico igual ou maior que uma sexta e que é um salto que forma um intervalo melódico dissonante. Quando se utilizava o intervalo ascendente era considerado doloroso, e quando era descendente identificava-se com a lamentação ou infelicidade. Para expressar isso, uma pequena acentuação na segunda nota, é capaz de referenciar estes sentimentos, como algo doloroso que sentimos de forma um tanto inesperada.

**SUSPIRATIO:** Ocorre quando um fragmento melódico é interrompido por meio de silêncios breves entre as vozes, como suspiros, representando assim afetos de pena e sofrimento. Villavicencio (2011, p.102) diz que: “No lugar de ter conteúdo intrínseco, a *pausa* é essencialmente o silêncio que circunda o conteúdo. Por outro lado, o *suspiratio* é a uma figura ligada ao *pathos*, que apresenta musicalmente a representação emocional do suspiro por meio do uso de pausas”. Logo no momento que esta figura aparecer, o instrumentista também deve realizar um suspiro, o que lhe auxilia a se envolver com a obra, e leva o público a fazer o mesmo.

**CIRCULATIO:** É definida por uma linha melódica que oscila ao redor de uma nota, representando palavras que expressam redundância, logo para que expressemos essa redundância musicalmente, devemos manter nessa figura exatamente a mesma articulação e intensidade usada anteriormente, já que é o equivalente de alguém que está insistindo em uma ideia de não abre mão dela, em um discurso falado.

**PARENTHESIS:** Esta figura é a interrupção momentânea do fluxo normal da música, sendo realizado pela adição de uma unidade breve e contrastante. Equivale a durante uma conversa, a uma voz muito baixa, nos remete a alguém que sempre fica conversando ou interrompendo enquanto o orador discursa. Uma forma de representar isto, é por meio do uso da agógica barroca, onde podemos alargar um pouco o tempo nessa figura e retomar ao andamento normal na próxima, considerando que não deve ser confundido com uma fermata, nisto o músico também pode aproveitar e respirar, representando assim de forma clara essa “interrupção”.



**GRADATIO:** É a repetição que ascende ou descende, por grau conjunto, em forma de sequência, de um mesmo fragmento musical. Quando esta figura vem em forma ascendente, a figura é usada para expressar o amor divino ou o anseio pelo reino espiritual. Como esta figura pode ocorrer de duas maneiras, quando for ascendente, um crescendo gradativo em cada tempo na qual ocorre, é capaz de demonstrar efetivamente ela, de mesma forma o contrário, utiliza-se um decrescendo gradativo no movimento descendente.

**PALILLOGIA:** Um fragmento que se repete por *palillogia* nos remete a uma insistência ou redundância de um significado idêntico, que não apresenta atenuações ou ampliações. Logo, devemos demonstrar isso utilizando exatamente a mesma articulação e dinâmica da figura anterior que ele está repetindo.

**SUSPENSIO:** Ocorre por meio de uma interrupção ou retardo dentro do discurso musical, costumando gerar uma tensão no ouvinte, para promover este efeito o uso da agógica barroca de alargar o tempo e retomar em seguida, ajuda a dar a conotação de uma interrupção ou retardo no discurso, essa figura também é um bom momento para o músico respirar profundamente, como um orador que está perto de perder a paciência por estar sendo interrompido, mas que ainda sim procura manter a calma.

**HYPERBOLE:** É muito semelhante com o sentido da figura literária de exagero, musicalmente é um fragmento que ultrapassa o limite superior normal do âmbito de uma voz. Podemos exemplificar isso com um professor que precisa gritar para controlar a sala, assustando assim os alunos que não esperavam por isso. Musicalmente, podemos demonstrar isso utilizando a dinâmica mais contrastante possível com a figura anterior, no caso da obra analisada, funcionaria bem, utilizar forte nessa figura.

**TRANSITUS:** Fragmento de transição, seu correspondente literário é relacionar o discurso anterior com o subsequente. Podemos tocar esta figura de forma bem enfática, buscando interligar e relacionar as seções por meio de articulação e dinâmica e agógica.

**SYMBLEMA:** CADENS, entra o tempo forte em uma consonância que se move em direção a uma dissonância e por último a outra consonância. Harnoncourt (1984 p. 51) diz que a dissonância, deve ser sempre acentuada, mesmo que esteja no tempo fraco, e que toda resolução da dissonância não pode ser acentuada, caso contrário, não expressaria a resolução. O autor ainda exemplifica que fisicamente, isso é o equivalente de quando sentimos uma dor, que aos poucos vai passando, e quando se vai, nos traz uma sensação de leveza.

**SYNONIMIA:** É uma repetição alterada ou modificada de uma ideia musical. No barroco, a repetição é vista como uma insistência, para aclarar algo que pode não ter ficado bem entendido, pode-se repetir para evidenciar a sua importância, algo que não queremos que seja esquecido, ou simplesmente para ser redundante. Portanto, nesta figura, devemos tocar com exatamente a mesma articulação e dinâmica da figura anterior a qual ela repete.

**POLYPTOTON:** Repetição de um mesmo fragmento musical em outra voz. Por se tratar de outra forma de repetição, recomendamos o uso das mesmas características da figura anterior, como forma de ser enfático.

**AUXESIS:** É o aumento da complexidade da harmonia da figura que está sendo repetida, para tal, manteremos as características das figuras anteriores de repetição, porém dando uma ênfase maior nos novos elementos que adentraram.

**PARANOMASIA:** É a repetição de um fragmento musical com forte adição ou variação, consistindo em algumas vezes, no desenvolvimento de algum de seus elementos. Nesta obra a figura encontrada, nos remete ao padrão rítmico inicial da peça, porém por ter uma forte variação, podemos tocar essa figura com maior intensidade, para assim demonstrar estas variantes.

**NOEMA:** É um acorde consonante e suave, produzindo um afeto prazeroso, causado pela doçura e suavidade das consonâncias. Esta suavidade pode ser transmitida com um ataque mais leve e pouco intenso no acorde.

**MIMESIS NOEMA:** É a repetição imediata, porém alterada do *noema*, refere-se é a imitação dos costumes de outros. Então para demonstrar isso, deve se manter as mesmas características do acorde que se está repetindo.

**ELLIPSIS DE BERNHARD:** Refere-se a omissão de uma consonância fundamental, por meio do silêncio, dando assim mais um ponto de respiração, como para ter um impulso.

**ABRUPTIO:** É a interrupção ou final súbito imprevisto, é uma representação útil de excitantes emoções, podemos utilizar aqui como um silêncio para promover suspense e respiração.

**HARMONIA GEMINA:** É a imitação por contraponto dobrado ou invertido. Para tal, é importante tocar ambas as vozes com a mesma intensidade e articulação, no caso dessa obra, como a figura encontra-se ao final da peça, é recomendável o uso da agógica para finalizar o discurso com uma certa tranquilidade.

### 3.3 Considerações sobre interpretação e linguagem instrumental

#### 3.3.1 Tonalidade e andamento.

Para o violonista que busca se aproximar ao máximo do original, esta obra foi escrita originalmente para alaúde barroco, no tom de dó menor. É necessário buscar tocar na tonalidade original, podendo assim fazer uso do capotasto para isso, pois, López Cano (2000, p.67) nos traz uma tabela relacionando as tonalidades com afetos específicos predominantes para as obras, de acordo com diferentes autores, sendo esta a relação que ele nos dá:

	CHARPENTIER	MATTHESON	RAMEAU
<i>Do mayor</i>	Alegre, <sup>38</sup> guerrero	Cólera, enfado, impertinencia	Avivado, regocijante
<i>do menor</i>	Deprimido, triste	Dulzura desbordante, intensa tristeza	Ternura, lamentación
<i>Re mayor</i>	Gozo, enfado	Terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia, animación	Avivado, regocijante
<i>re menor</i>	Solemne, devoto [religioso]	Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada	Dulzura, tristeza
<i>Mi bemol mayor</i>	Cruel, duro	Patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso	
<i>mi bemol menor</i>	Horror, espanto		
<i>Mi mayor</i>	Enfadado, escandaloso	Tristeza desesperada y fatal; agudamente doloroso	Magnificencia, canciones tiernas alegres o grandilocuentes
<i>mi menor</i>	Afeminado, amoroso y lacrimoso	Reflexión, profundidad, tristeza, expresa dolor	Dulzura, ternura
<i>Fa mayor</i>	Furia, cólera	Generosidad, resignación, amor	Tormentoso, rabia
<i>fa menor</i>	Deprimido, lloroso	Ansiedad, desesperación, tibieza, relajación	Ternura, lamento, deprimente
<i>fa#<sup>39</sup> menor</i>		Tristeza profunda, soledad, languidez	
<i>Sol mayor</i>	Dulce, jovial	Insinuación, persuasión, brillantez, alegría	Canciones tiernas y alegres
<i>sol menor</i>	Severo, magnificente	Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas	Ternura, dulzura
<i>La mayor</i>	Jovial, pastoral	Lamentación, conmovedor, tristeza	Viveza, regocijo
<i>la menor</i>	Tierno, lacrimoso	Llanto, nostalgia, dignidad, relajación	
<i>Sib mayor</i>	Magnificente, jovial	Diversión, alarde	Tormenta, rabia
<i>sib menor</i>	Deprimido, temible	Extroversión	Canciones tristes
<i>Si mayor</i>	Duro, lacrimoso,		
<i>si menor</i>	Solitario, melancólico	Raro, temperamental, melancolia, cambia de humor constantemente	

Figura 2 – Tabela de afetos relativos a tonalidades.

Vemos por tanto que a tonalidade de dó menor, possui um afeto predominante de tristeza, segundo a definição de Mattheson, que entre os três citados, historicamente é o mais próximo de J. S. Bach. Acerca do caráter musical López Cano (2000, p. 53), nos traz outra informação importante sobre o andamento, que reforça a expressividade, onde nos diz que: “Na tristeza, o pulso é fraco e lento. [...] Você não deixa de ter um bom apetite a menos que a tristeza seja combinada com o ódio, o que acontece com muita frequência.”<sup>6</sup> Como a música barroca requer um envolvimento do interprete como orador, deve-se transmitir essa pulsação lenta para a obra, pois o andamento lento, mesmo em outros períodos da história da música, nos remete a algo melancólico e triste. Para esta obra sugerimos a escolha do andamento entre 50 e 60bpm, menos do que isso, se torna exageradamente lento, fazendo com que as vozes não se sustentem até a entrada da próxima nota da mesma, e o andamento acima disso, muda o caráter, fazendo-a perder de certo modo a expressividade, dando a impressão de o discurso ficar muito corrido, ansioso e de difícil compreensão.

### 3.3.2 Timbre.

Outro ponto chave importante para a interpretação desta obra, é o timbre, quando alguém está triste, ou chorando, costuma falar com menor intensidade e com um timbre de voz mais grave. Fernandes e Kayama falam sobre um equilíbrio timbrístico necessário aos cantores do barroco, entre uma sonoridade mais escura e clara, porém, no caso de não dominarem bem tal equilíbrio, deveriam optar pelo timbre escuro. “Certamente os cantores que não atingiam tal equilíbrio deviam usar a voz de peito de forma pesada e escura, adquirida em função do estilo mais dramático do princípio do Barroco.” (FERNANDES e KAYAMA, p. 62, 2008)

Sobre essas características do timbre claro e escuro Ferreira (2011, p.9) nos diz que:

“O termo vem do italiano *chiaroscuro*, expressão utilizada para descrever a técnica de pintura de Leonardo da Vinci. Em termos acústicos, estas características variam consoante a proeminência de baixas ou altas frequências (overtones). Então, uma voz clara possui um reforço nas frequências agudas enquanto que uma voz escura possui um reforço nas frequências graves. Neste sentido, uma voz clara possui brilho e energia, ao passo que uma voz escura transmite a sensação de calor sendo redonda e cheia (por vezes utiliza-se o termo “aveludada”). Como já foi dito, o facto de haver vozes que se encaixam mais facilmente numa das classificações, não impede que possuam características que

---

<sup>6</sup>em la tristeza el pulso es débil y lento. [...] No se de ja de tener buen apetito a menos que la tristeza se combine com el odio, lo cual ocurre muy frecuentemente.

pertençam a outra. Uma voz pode ser clara e redonda ao mesmo tempo que podemos ter uma voz escura e com brilho.”

Estas características timbrísticas de um som escuro, arredondado, *dolce* e aveludado, porém ser reproduzidas ao violão. Munhoz (2014 p.14-15) fala sobre os timbres naturais do violão obtidos pelo que classifica de efeitos dedilhados, e nos dá orientações claras do local exato que deve ser tocado para obter tal timbre, dos efeitos listados pelo autor, o que se encaixa em nossa proposta interpretativa é o *dolce*, sobre o qual ele diz:

“*Dolce*: O timbre *dolce* é obtido tocando próximo do final do braço do instrumento e início da roseta. É bastante utilizável ao longo da interpretação de uma peça que exija uma variação de nuances. Suponhamos, por exemplo, a repetição de um tema que, executado com um efeito metálico, venha a ser reexposto com um timbre mais escuro e fechado, o timbre *dolce*.”

Baseado nestes autores, temos uma característica timbrística de grande expressividade, a qual reforça o caráter triste e dramático da obra, portanto a recomendação para executar o prelúdio da BWV 997 ao violão, é o toque da mão direita o mais próximo possível da escala, no máximo indo até o fim da boca do violão, criando assim uma variação de timbre claro e escuro, sem perder as características de um som aveludado e redondo.

### 3.3.3 Música e eloquência.

Como em música barroca temos a proposta de aproximar o discurso musical do discurso verbal, uma forma de elucidar isto é que o orador, deve possuir um discurso coerente, bem compassado, com todas as palavras bem claras, de forma a não deixar dúvidas sobre o que foi dito, com o músico não pode ser diferente, todas as notas devem ser tocadas com clareza, possuindo uma sonoridade limpa e bem compreensível. Musicalmente temos à primeira vista na partitura dois planos sonoros, um com bastante movimentação, e outro mais parado, no caso do prelúdio que analisamos, a voz com menor movimentação está presente no baixo. Logo, podemos comparar essa voz, com o discurso principal do orador, sendo assim compassada, por não possuir figuras muito rápidas, permitindo assim que todas as notas sejam facilmente compreendidas. Portanto, ao executar obras barrocas, devemos dar foco nas figuras de maior duração, deixando-as em primeiro plano, de forma alguma menosprezando as outras notas mais rápidas, elas

também devem ser expressadas com a mesma clareza, porém, em planos sonoros distintos.

### 3.3.4 Linguagem instrumental.

Outro ponto importante para a interpretação de uma obra barroca, é conhecer pelo menos noções básicas da técnica usada nos instrumentos de época. Geralmente os violonistas tocam determinada nota, e em seguida retiram o dedo ou abafam, no caso de corda solta, para assim respeitar a risca a duração descrita na partitura. Porém, no alaúde e guitarras barrocas isto não era feito, como eram instrumentos de muitas cordas e pouca sonoridade, buscava-se manter ao máximo tudo soando, o que gerava uma ressonância tornando um timbre rico em harmônicos. Considerando ainda outro fator primordial de que, as tablaturas indicavam apenas o ritmo geral da notação, não dava orientações sobre vozes que deveriam ser abafadas ou cortadas. Sobre estas observações Affonso (2015, p.115-116) nos diz que:

“[...] devemos fazer algumas considerações sobre a notação em tablatura, utilizada para todos os instrumentos de cordas dedilhadas até pelo menos final do século XVIII.

Neste tipo de notação, o ritmo estipulado pelas figuras colocadas acima da tablatura indica a métrica geral da passagem, mas não é capaz de especificar diferentes durações entre duas ou mais vozes. É comum o erro, em diversas transcrições contemporâneas de obras escritas originalmente em tablaturas, de usar a mesma figura rítmica para toda uma passagem polifônica, ignorando o fato de que a notação provida pela tablatura oferece, de fato, apenas um “rascunho”, daquela que será a realização musical integral da passagem.”

O autor ainda vai além e cita a dissertação de mestrado de Marc Southard 1976, que compilou diversas passagens de textos originais de autores do século XVIII, os quais orientavam sobre a técnica do alaúde naquele período. Falando sobre a técnica de mão esquerda no que concerne a duração das notas Southard (trad. Affonso 2015) diz que:

“[...] tenhas cuidado, ao tocar, que sempre mantenha as notas com teu dedo ou dedos na escala do instrumento até que encontres outra nota que te obrigue a abandonar a anterior, e assim por diante, porque isso é muito importante e nem todos compreendem. (Capirola, Gombosi, p. XCI)

[...] quando tiveres pisado uma formação, não debes levantar os dedos das letras [da tablatura, referindo-se à tablatura francesa], mas, ao invés disso, mantenha-os nas letras enquanto o som dure, a não ser que seja necessário levantar o dedo para uma coloratura. Isso acontece para que as vozes não sejam interrompidas, mas que a elas seja permitido soar completamente. Isto é especialmente importante no baixo[...].” (Waissel/Smith, p. 58)

“Em geral tome isso como regra: os dedos não devem deixar as cordas sem que haja necessidade.” (Besard/Downland, fol. C’)

(SOUTHARD, 1976, apud. AFFONSO 2015, p.115-116)

Estas informações nos mostram a necessidade de o instrumentista não se deixar enganar pela notação, mas dar importância a condução das vozes, sempre mantendo os dedos onde colocou, mesmo que a notação rítmica diga o contrário.

Affonso ainda exemplifica essas diferenças da transcrição comparando as possibilidades transcritas com a notação original, demonstrando isto com um pequeno trecho da obra jácaras do Tomo I do *Instruccion*, disponibilizada por Affonso (2015, p. 117).



Figura 3 - Tablatura original dos compassos iniciais da jácaras, Tomo 1, p.7.



Figura 4 - Transcrição dos compassos iniciais das jácaras, Tomo 1, p.7, considerando um único valor rítmico.



Figura 5 - Transcrição dos compassos iniciais das jácaras, Tomo 1, p.7, considerando a polifonia implícita.

Se consideramos essas observações sobre manter os dedos e deixar soar as vozes, mesmo utilizando a notação moderna, poderemos obter resultados sonoros diferentes do convencional que segue à risca altura e duração. Podemos exemplificar isto de forma muito clara com o compasso 8 do Prelúdio BWV 997, que é a obra em questão, onde a notação considerando apenas o único valor rítmico e uma outra notação considerando a polifonia implícita pelo uso desta técnica, demonstram resultados diferentes.





Trataremos agora sobre outro recurso expressivo das guitarras barrocas e alaúde que devemos trazer para o violão na interpretação das obras do século XVIII, falamos aqui das campanelas. Para tal, usaremos a explicação de Guilherme de Camargo sobre o assunto, de forma bem clara e sucinta onde nos diz:

“Campanelas – Termo usado pela primeira vez por Gaspar Sanz para descrever o efeito causado por passagens escalares tocadas em forma de arpejos, fazendo uso de cordas soltas e de posições fixas, permitindo que todo conjunto de notas soe simultaneamente. Este efeito busca imitar, como define seu nome, a sonoridade de pequenos sinos [...]” (AFFONSO 2015, p.138)

Esta técnica é uma das principais que podemos utilizar para reforçar a intenção das figuras retóricas, por exemplo, no primeiro compasso do prelúdio, temos uma passagem escalar ascendente, sendo marcada como a figura *anabasis*, considerando que esta figura expressa ascensão e exaltação, ela é melhor expressa pelo efeito crescente da ressonância criada por notas tocadas sequencialmente em cordas diferentes, que soam em conjunto, de igual modo a *catabasis*, a campanela combinada com a técnica de manter os dedos no lugar até precisar dele em outro, gera um efeito capaz de mover os afetos do ouvinte, reforçando assim a figura retórica, algo que dificilmente ocorreria realizando a passagem escalar de forma moderna, onde apenas uma nota soa de cada vez.

Outro ponto importante a ser ressaltado para a interpretação é o uso das ligaduras como recurso expressivo. Em momentos que não é possível sustentar a escalas por meio de campanelas, a ligadura deve ser utilizada, como forma de dar uma maior leveza a música. Lembrando as palavras já citadas de Harnoncourt, sobre a dissonância ser acentuada e a consonância não, o uso de ligadura nesse contexto se faz bem-vindo, permitindo expressar essa maior tensão por meio do ataque, e a resolução com leveza feita por meio da ligadura.

### **Conclusão.**

Ao desenvolver esta pesquisa, pudemos evidenciar por meio de fundamentação teórica, a extrema necessidade do estudo retórico para a interpretação de obras barrocas, pois a mesma tem a capacidade mudar completamente a nossa forma de tocar e ouvir o repertório. Lembrando a citação de Argan, que a arte não pode ser desvinculada de seu contexto, prova que uma interpretação onde se valoriza apenas altura e duração literal na partitura, se torna totalmente subvertida a sua real função, há muito mais para se conhecer de um dado repertório, do que meramente as notas, para que o mesmo possa ser executado com maestria e o verdadeiro virtuosismo citado por Mattheson. Não buscamos aqui uma

corrente de interpretação determinista de que tal obra só possa ser executada de uma forma, porém demonstramos que por meio da retórica uma obra pode ser abordada por pontos de vista diferentes, o que resultaria em interpretações diferentes, porém todas igualmente bem fundamentadas no conhecimento científico musicológico. É notável ainda que o mínimo de conhecimento sobre a técnica histórica já transforma a sonoridade do repertório. Neste ponto enfatizamos novamente as palavras de Mammi sobre a interdisciplinaridade, pois após esta pesquisa fica claro que devemos unir uma vasta gama de conhecimentos técnicos, estéticos, retóricos e históricos para assim construir uma interpretação, da mesma forma que Mantovani fala sobre o arsenal de conhecimentos que um maestro deve ter para assim construir uma interpretação situada de acordo com o contexto das obras.

Portanto nós como músicos devemos evitar ao máximo fugir da desatualização crônica citada por Myrna Herzog, e assim possamos cada vez mais questionar e encontrar novas possibilidades que permitam interpretar as obras musicais de acordo com o seu contexto técnico e histórico. É compreensível que mudar de uma interpretação “histericamente desinformada” onde apenas o metrônomo sendo usado o mais rápido possível dita o que fazer, para uma interpretação historicamente informada, é de grande dificuldade, principalmente para aqueles que estão iniciando na área. Porém esse desafio se faz necessário para o músico que não quer ser apenas “mais um na grande multidão” de repetidores de vídeos e gravações, pois permite assim que o interprete possa questionar, dominar e fundamentar todo o seu repertório, dando assim uma capacidade de explicar os motivos de tocar daquela forma.

Ao compararmos as gravações feitas, antes e depois da aplicação dos dados obtidos pela análise retórica na interpretação, é notável uma diferença muito grande no aspecto do resultado sonoro, de maneira positiva. Encontramos na obra aspectos expressivos que antes não eram notáveis, e passou a comover e prender mais atenção tanto do próprio interprete quanto dos ouvintes que puderam ver a execução da mesma presencialmente, tornando a audição uma experiência prazerosa de uma música capaz de mover os afetos.

### Referencias:

1. ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução Alfredo Bosi. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
2. AFFONSO, Guilherme de Camargo Barros. **A guitarra dos séculos XVII e XVIII em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos através da tradução comentada e análise do Instruccion de musica sobre la guitarra española de Gaspar Sanz, 1697**. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.
3. ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo, 1997.
4. ARISTÓTELES. **Retórica**. v. VIII, TOMO I. Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 2005.
5. BARROS, Cassiano de Almeida. **A teoria fraseológico-musical de H.C. Koch (1749-1816)**. Campinas: UNICAMP, 2011.
6. BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica - Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music**. University of Nebraska Press, Lincoln and London. 1997
7. BLUTEAU, Rafael. **Vocabulario Portuguez e Latino** - Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1720.
8. BLUTEAU, Rafael. **Vocabulario Portuguez e Latino** - Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, v. 4. 1728.
9. COOK, Nicholas. **A Guide to Musical Analysis**. Cap. 1-2 Trad. Marcio Carvalho. New York. 1987.
10. **Dicionário BARSÁ da Língua Portuguesa II**. 1ª Edição. São Paulo: BARSÁ Planeta Internacional, 2010.
11. Eco, Umberto. **A definição de arte**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2016.
12. FERNANDES, A. J.; KAYAMA, A. **A sonoridade vocal e a prática coral no Barroco: Subsídios para a performance barroca nos dias atuais**. Per Musi, Belo Horizonte, n.18, 2008, p.59-68
13. FERNÁNDEZ, Eduardo. **Ensayos sobre las obras para laúd de J. S. Bach**. Montevideo, Uruguay: ArtEdiciones, Primeira edición 2003.
14. FERREIRA, João T. S. **Tecnologia de Apoio em Tempo-Real ao Canto. Abordagem acerca de parâmetros qualitativos e perceptivos**. Projeto FCT. 2011.

15. HARNONCOUT, Nikolaus. **O discurso dos sons, Caminhos para uma nova compreensão musical.** Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 1984.
16. HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo.** Trad. Márcia Sá Cavalcante Schubak. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
17. HERNÁNDEZ, José Antonio; GARCIA, Maria Del Carmen. **História Breve de La Retórica** – Madrid: Síntesis, 2000.
18. JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia.** 3ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.
19. LÓPEZ CANO, Rubén. **Música y Retórica en el Barroco.** México, Instituto de investigaciones filológicas. 2000
20. LUCAS, Mônica. **Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da música poética.** *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 71-94, jun. 2014.
21. LUCAS, Mônica. **Johann Mattheson e o ideal do Músico Perfeito.** São Paulo. USP, 2016.
22. MANTOVANI, Dante, Henrique. **O ensaio como procedimento para construção de sentidos textuais: um estudo aproximativo entre discurso verbal e o discurso musical.** Tese de doutorado – Programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina. 2013.
23. MARTELLI, Paulo Cesar. **Contribuições da retórica musical nos processos de transcrição da *suite* bwv 1008 de j. S. Bach para o violão de onze cordas.** São Paulo, Unesp. 2018
24. MEYER, Michel. **A Retórica.** Tradução: Marly N. Peres. São Paulo. Editora Ática, 2007.
25. MONTEIRO, Guilherme. **Figurações retórico-musicais prelúdio BWV 996 J. S. Bach.** UEA. 2017.
26. MUNHOZ, Guilherme. **Entendendo Os Timbres do Violão: Categorias Possíveis.** UEA. 2014.
27. NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. **A Viola com Anima: uma construção simbólica.** São Paulo, UNESP, 2008
28. PALISCA, Claude V.; GROUT, Donald J. **História da Música Ocidental.** Lisboa: Gradiva, 1994.
29. PERELMAN, Chaim, LUCIE, Tyteca. **Tratado de Argumentação: A Nova Retórica.** Tradução: Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. – 2ª Edição. - São Paulo: Martins Fontes, 2005.

30. PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro. **Fontes ou recursos de informação: categorias e evolução conceitual.** Rio de Janeiro, Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia, v.1, n.1, 2006.
31. SCATOLIN, Adriano. **A Invenção Do Orador De Cícero Um Estudo À Luz De Ad Familiares I, 9, 23.** São Paulo, USP, 2009
32. SOARES, Eliel Almeida. **O Emprego da Retórica na Música Colonial Brasileira.** São Paulo, USP, 2017.
33. SOUTO, Luciano Hercílio Alves. **Inter-relações entre Performance e Musicologia Histórica: perspectivas para a interpretação musical.** São Paulo, UNESP, 2015.
34. TETTAMANTI, Giulia. **Silvestro Ganassi: obra intitulada Fontegara: um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da flauta-doce e da música instrumental do século XVI.** Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2010.
35. VILLAVICENCIO, C. M. **A Retórica do silêncio.** Per Musi, Belo Horizonte, n.24, 2011, p.101-109.
36. UEA ppc: <http://data.uea.edu.br/ssgp/area/1/res/842-48.pdf>