**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

RONALDO NOVAES

A RELAÇÃO MÚSICA E SINTAXE NA OBRA DE ANDRÉ DA SILVA GOMES

**SÃO PAULO
2015**

RONALDO NOVAES

A relação música e sintaxe na obra de André da Silva Gomes

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para o título de mestre.

Área de concentração: Musicologia
Orientador: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Novaes, Ronaldo

A relação música e sintaxe na obra de André da Silva
Gomes / Ronaldo Novaes. -- São Paulo: R. Novaes, 2015.
86 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto Machado Neto
Bibliografia

1. Música Colonial Brasileira 2. André da Silva Gomes 3.
Retórica Musical 4. Sintaxe 5. Teoria e Análise Musical I.
Neto, Prof. Dr. Diósnio Machado Neto Machado II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: NOVAES, Ronaldo

Título: A relação música e sintaxe na obra de André da Silva Gomes.

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para o título de mestre.

Área de concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Ao meu pai, Sebastião Novaes
e meu irmão, Rogério,
Afetuosamente.

AGRADECIMENTOS

*Pedra bruta e silenciosa, imêmore na escuridão da caverna
Pedra... silenciosa e diligentemente lapidada,
em mãos magistrais, encontra a forma*

*Ao Artífice de todas as coisas,
Gratidão e Louvor!*

Permitam-me aqui, a *quebra do decoro*...

Ao meu orientador, professor e amigo, Diósnio Machado Neto, pela paciência e apoio de sempre, pelo zelo incomensurável como mestre e pesquisador. Sobretudo, por acreditar que uma *pedra bruta* poderia ser lapidada e ganhar forma. A ti, eterna gratidão!

Ao professor Rodolfo Coelho de Souza, pelo incentivo e amizade de sempre.

Aos inesquecíveis companheiros e amigos do “LAMUS”, os quais constituem verdadeiro “*sintagma macedônio*” nas batalhas/pesquisas nossas de cada dia. Em especial, ao queridíssimo Eliel Soares, sempre pronto a dar uma palavra amiga, uma mãozinha, um braço, um abraço...

Aos amigos para todas as horas: Juliano de Oliveira, Robson Dias, Leonardo Diniz, Shirley Loyola, Cintya Esteves, André Bolela, Claudio Paris, Geraldo Nascimento, Paulo Cunha, Moacir Romani, Alexandre Leonetti e ao irmão de sempre, Leandro de Oliveira. Vocês são o sustentáculo de minha existência!

Às professoras Susana Igayara e Mônica Lucas, aos funcionários da ECA e a todos os que contribuíram para a minha formação.

Aos meus alunos e todos aqueles que me acompanham de longe ou de perto e que de alguma maneira, atribuem significado à minha vida, com especial carinho à Ângela e Laura – mãe e irmã “*adocivas*”.

À Denise Synthes por me ajudar a resynificar a vida.

No princípio era o verbo...

RESUMO

NOVAES, Ronaldo A **relação música e sintaxe na obra de André da Silva Gomes**. 86 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.

Inserido na linha de pesquisa que se dispõe a examinar os processos discursivos (estruturas retóricas e tópicos) da música religiosa no período colonial, desenvolvida pelo Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da FFCLRP, sob a coordenação do Prof. Dr. Diósnio Machado Neto, e como consequência natural de minhas atividades acadêmicas, das quais, em 2008, sob os auspícios da Pró Reitoria de Graduação da Universidade de São Paulo, realizei Iniciação Científica sob o título: “Retórica Musical na Obra de André da Silva Gomes”, este trabalho visa contribuir com o conjunto de pesquisas que tratam de estudos recentes acerca da retórica musical, inserida no campo da musicologia e análise, dando continuidade às pesquisas já realizadas, procurando, entretanto, aprofundar e solidificar as teorias sobre o uso da retórica na obra do compositor luso-brasileiro através de uma maior sistematização analítica em sua obra. Para tanto, buscar-se-á observar *modus operandi* de Silva Gomes acerca da relação Música e Sintaxe em sua obra através do esquadrinhamento de figuras e elementos discursivos relacionados entre texto e música, na obra do quarto Mestre de Capela da Sé de São Paulo. O *corpus* deste trabalho é constituído pela obra sacra do compositor, sobretudo os seus Ofertórios, que se insere dentro de da linha de pesquisa desenvolvida pelo LAMUS – DM/FFCLRP, sob a coordenação do Prof. Dr. Diósnio Machado Neto. Além disso, serão consultados tratados e artigos sobre o período em questão, bem como novos referenciais teóricos, fundamentados na cognição musical, teoria das tópicas, dentro outras, no sentido de aprofundar nas teorias acerca da retórica musical do compositor luso-brasileiro.

Palavras-chaves: 1. Música Colonial Brasileira 2. André da Silva Gomes 3. Retórica Musical 4. Sintaxe 5. Teoria e Análise Musical 5. .

ABSTRACT

Inserted into the line of research that is willing to examine the discursive processes (rhetorical and topical structures) of religious music in the colonial period, developed by Musicology Laboratory of the Department of Music (LAMSU- DM/FFCLRP), under the direction of Prof. Dr. Diósnio Machado Neto, and as a natural consequence of my academic activities, which, in 2008, under the auspices of Pro Dean of Graduate University of São Paulo, accomplished Scientific Initiation under the title, "Musical Rhetoric in Andrew's Society of Silva Gomes ", this work aims to contribute to the body of research dealing with recent studies of musical rhetoric, inserted in musicology and analysis, continuing the research already carried out, looking for, however, deepen and solidify theories about the use the rhetoric in the work of the Luso-Brazilian composer through greater analytical systematic in his work. To this end, we will seek to observe modus operandi of Silva Gomes on the relationship Music and syntax in their work by scrutinizing figures and discursive elements related between text and music in the work of the Master bedroom Chapel of the Cathedral of São Paulo. The corpus of this work is constituted by the sacred work of the composer, especially their Offertories, which falls within the line of research developed by LAMUS - DM / FFCLRP, under the coordination of Prof. Dr. Diósnio Machado Neto. There will also be consulted treaties and articles on the period in question as well as new theoretical framework, based on music cognition, theory of point, in others, to deepen the theories of musical rhetoric of the Luso-Brazilian composer.

Keywords: 1. Brazilian Colonial Music 2. André da Silva Gomes 3 Musical Rhetoric. 4. Syntax 5. Theory and Musical Analysis.

SUMÁRIO

LISTAS DE FIGURAS	9
LISTAS DE TABELAS	9
Introdução	11
1. Brevíssima História da Retórica – de Aristóteles a André da Silva Gomes.....	14
1.1 Platão e os sofistas.....	14
1.2 Aristóteles.....	15
1.3 Sistematização aristotélica da retórica.....	16
1.3.1 Inventio – Invenção ou descobrimento das ideias e argumentos.....	17
1.3.2 Gêneros do discurso	17
1.3.3 Os três tipos de argumentos retóricos.....	18
1.3.4 Lugares-Comuns: Topois	19
1.3.5 Dispositio – Distribuição ordenada das ideias e argumentos	19
1.3.6 Exordium – Início do discurso.....	19
1.3.7 Narratio – Narração do discurso.....	20
1.3.8 Confirmatio – Demonstrações e Provas	21
1.3.9 Confutatio – Exposição de argumentos contrários.....	21
1.3.10 Perotatio ou Conclusio – Epílogo: conclusão do discurso	21
1.3.11 Elocutio ou elocução – estilo, composição ou arranjo do discurso	22
1.3.12 Memória – memorização do discurso.....	23
1.3.14 Pronuntiatio – Pronúncia do discurso	23
2. Os textos latinos: retórica como ideal de formação humana.....	24
2.1 Rhetorica ad Herennium.....	24
2.2 Cícero, Orator	26
2.3 Quintiliano e a Institutio Oratoria	26
2.4 A Idade Média e a cristianização da retórica.....	28
2.5 Santo Agostinho e a Doctrina Christiana	29
2.6 Do Humanismo italiano ao Barroco	34
3. Da Retórica à Música Poética.....	36
3.1 Aristóteles e a retórica das paixões	36
3.2 Descartes e as Paixões da Alma	37

3.3	Música Poética	40
3.4	A Doutrina dos Afetos.....	41
4.	Retórica em Portugal	43
4.1	André da Silva Gomes.....	49
5.	Sintaxe	51
5.1	Música e Sintaxe	57
6.	Análises e Gráficos	60

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1: Gêneros do Discurso.....	15
Figura 2: Gêneros de Estilo	21
Figura 3: Hortus-delicarum.....	35
Figura 4: Esquematização de como as paixões são excitadas na alma	40
Figura 5: Detalhe: Medusa de Caravaggio.....	44
Figura 6: Representação dos afetos através de tonalidades e instrumentos.....	45
Figura 7: Frontispício do “Verdadeiro Método de Estudar”.....	48
Figura 8: Folha de Rosto dos “Princípios de Música”.....	51
Figura 9: Ofertório do Primeiro Domingo da Quaresma (excerto).....	56
Figura 10: Ofertório da Missa de Domingo de Ramos (excerto 1).....	59
Figura 11: Ofertório da Missa de Domingo de Ramos (excerto 2).....	60

LISTAS DE TABELAS

Tabela 1: Três espécies argumentativas segundo Aristóteles.....	16
Tabela 2: Esquematização retórica segundo Aristóteles.....	23
Tabela 3: Tratadistas da “Poética Musical”.....	43
Tabela 4: Figuras retóricas Ofertório da Missa do 1º domingo da Quaresma.....	57

INTRODUÇÃO

A segunda metade do século XX viu surgir um reflorescimento da Retórica, sobretudo no âmbito acadêmico quando diversos autores voltaram sua atenção para a existência de uma série de teorias retórico-musicais complexas e inter-relacionadas entre si, desenvolvidas durante os séculos XVI a XVIII na Europa. De acordo com Versolato (2008) “A redescoberta, em 1416, da *“Institutio Oratoria”* de Quintiliano, constituiu uma das principais fontes para o desenvolvimento do processo de simbiose entre a retórica e a música ocorridas no século dezoito”, sendo esta associação entre música e retórica um dos principais traços do racionalismo musical barroco. De fato, tratadistas e compositores como Johannes Nucius (1556-1620), Joachim Burmeister (1564-1629), Athanasius Kircher (1601-1680), Dietrich Buxtehude (1637-1707), Johann Mattheson (1681-1764), Johann Gottfried Walther (1684-1748), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), dentre outros, foram diligentes em vincular teoria, poética e prática, relacionando-as aos recursos retóricos.

Destarte, a música concebida não apenas na Alemanha luterana da segunda metade do século XVI, mas de toda a Europa, se fundamentava em uma relação, cujos processos de estruturação empregados se contextualizavam na concepção idealizada sob os fundamentos da retórica. Como afirma Ana Paixão (2008), a relação entre música, gramática, retórica e poética não se limita à teoria alemã, podendo ser encontrada em quadros teórico-musicais italianos, franceses ou flamengos, por exemplo, Zarlino (1562), Descartes (1618) e Quantz (1752) (Paixão, 2008, pp. 32-35). Da mesma forma, como ressalta Santo Agostinho, a transmissão da arte retórica não é exclusiva de uma escola ou nação, ela é inerente ao ser humano, podendo ser aprendida, conhecida e assimilada por nações diferentes, de modos diversificados. (AGOSTINHO, [397-426] 2002, livro III, cap.29 § 40, p.185). Como se sabe, processos discursivos fundamentados na retórica estão¹ presentes em obras de compositores brasileiros como Manoel Dias de Oliveira, José Mauricio Nunes Garcia, José Joaquim Lobo de Mesquita, André da Silva Gomes, dentre outros.

Na mesma senda, este trabalho visa obter maior conhecimento acerca da teoria sobre o uso da retórica na obra do compositor luso-brasileiro através da observação do *modus operandi* do compositor, buscando compreender a relação música e sintaxe em seus Ofertórios.

¹ Um trabalho pioneiro acerca do uso da retórica por parte desses compositores já está sendo desenvolvido pelo doutorando e integrante do Laboratório de Musicologia de Ribeirão Preto, Eliel Almeida Soares (em conclusão).

Para tanto, realizou-se levantamento bibliográfico dos principais tratados sobre Oratória e Retórica Musical, assim como os estudos sobre Sintaxe, desde sua origem grega, passando pelos pensadores da Idade Média, delineando um panorama até os dias de André da Silva Gomes, culminado nas modernas teorias sobre cognição musical, tópicas e significação musical. Ademais, buscou-se traçar paralelos entre os estudos retóricos em Portugal buscando uma possível reconstituição dos conhecimentos que integram o arcabouço teórico do compositor luso-brasileiro. A observância de análises retórico-musicais, já realizadas em outro trabalho² se fez necessário, bem como a tentativa de estabelecer e reconhecer padrões e estruturas sintáticas e retóricas empregadas pelo compositor.

Concomitantemente, procurou-se levantar o maior número possível de textos referentes ao mesmo assunto – tanto pela retórica, como pela sintaxe ou teoria gramatical linguística, tais como: Aristóteles (Retórica), Olivier Reboul (Introdução a Retórica), Anônimo (Rhetorica ad Herennium), Agostinho de Hipona (De Doctrina Christiana e Confissões), Marcus Fabius Quintilianus (Institutio Oratoria), José Antonio Hernández Guerreiro e Maria Del Carmen García (História Breve de la Retórica). Além de teses e artigos científicos que versam sobre gramática, sintaxe, sintaxe musical, retórica e retórica musical. Outro sim, fez-se necessário a utilização de textos complementares, dicionários filosóficos e musicais, material de apoio que municiam a pesquisa com profuso arcabouço teórico: Aníbal Pinto de Castro (Retórica e teorização literária em Portugal: do humanismo ao neoclassicismo); Miriam Joseph (O Trivium: as artes liberais da lógica, gramática e retórica: entendendo a função da linguagem); Henrich Lausberg (Elementos de Retórica Literária); Ulrich Michels (Atlas da Música Vol. 1 e 2); Winfried Nöth (Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce); Charles Sanders Peirce (The Collected Papers e Semiótica); Jean Piaget (A formação do Símbolo na Criança); Paul Strathern (Descartes em 90 minutos); Lia Tomás (Ouvir o Lógos: música e filosofia); L.S. Vigotsky (A formação social da mente), Roger Chartier (O mundo como representação), além de textos que surgiram no decorrer da pesquisa, desde as discussões e debates no Laboratório de Musicologia (LAMUS), até as disciplinas cursadas, assim como os seminários realizados que, de alguma forma, contribuíram com o trabalho: Western Music Theory (2008), editado por Thomas Christensen; New Grove Dictionary Online; Aniruddh D. Patel (Music, Language and the Brain); William Caplin (Classical Form); David Lewin (Studies in Music with text); Leonard Ratner (Classic Music Expression, form and Style); Kofi Agawu (Music as Discourse); Décio Pignatari (Semiótica & Literatura); Giorgio Sanguinetti (The Art

² Soares, 2012.

of Partimento); Raymond Monelle (The Musical Topic); Eero Tarasti (Musical Semiotics in Growth); Silvio Ferraz (Semiótica peirciana e música: mais uma aproximação); José Luiz Martinez (Música, semiótica e a classificação de Charles Sanders Peirce); Lydia Goehr (The Imaginary Museum of Musical Works); Alicia Cupani (Um estudo sobre o conceito de obra musical); Michel de Certeau (A Escrita da História); Ana Amélia Barros Coelho Pace (Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune); Roger Chartier (A história cultural entre práticas e representações); Pierre Bordieu (A ilusão biográfica); Michel Foucault (O que é um autor?); Mônica Isabel Lucas (Humor e Agudeza em Joseph Haydn); José Carlos de Azeredo (Iniciação à Sintaxe do Português); Umberto Eco (Os Limites de Interpretação); Rodolfo Coelho de Souza (Música); Luís Antonio Giron (Minoridade Crítica); Diósnio Machado Neto (Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil colonial) José Antonio Maravall (A Cultura do Barroco).

Tendo em vista os objetivos estabelecidos, adotamos os seguintes procedimentos metodológicos:

- a) Levantamento bibliográfico em conformidade com as fontes citadas anteriormente – leituras e fichamentos dos textos.
- b) Análise bibliográfica: reflexões sobre o tema fundamentadas nas leituras e fichamentos – confronto entre as fontes;
- c) Análise de obras selecionadas do compositor André da Silva Gomes – especificamente os seus Ofertórios – partindo de procedimentos retórico-musicais associadas ao texto sacro, além de métodos analíticos amplamente difundidos na musicologia;
- d) Catalogação de figuras e procedimentos retóricos utilizados pelo compositor.
- e) Redação final e depósito da dissertação de mestrado.

1. Brevíssima História da Retórica – de Aristóteles a André da Silva Gomes

“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.” (REBOUL, 2004, p. 1.).

1.1 Platão e os sofistas

A “Retórica” como “*technê*” tem sua origem na Grécia Antiga. O termo é imputado aos gregos devido à sua ascendência, primeiramente político-judiciária, e posteriormente, como “arte oratória”. Seu advento se dá paralelamente ao estabelecimento da democracia, entre os séculos VI e V a.C. Sua utilização foi habilmente explorada por muitos discípulos de sofistas, tidos como excelentes oradores, perspicazes em influenciar e convencer as decisões da “*ekklesia*” (assembleias deliberativas), chegando a condenar seus adversários políticos ao ostracismo. Não obstante, desde os tempos de Homero, os gregos sempre atribuíram poder mágico à palavra, considerada como “*phármakon*” (remédio/veneno) capaz de salvar ou matar. Sua fundação, especificamente como campo de estudo do falar público, é atribuída aos sofistas, dos quais Córax, discípulo de Empédocles, alcança grande destaque e publica uma coletânea de preceitos práticos (*technê rhetorikê*), que continham exemplos para quem precisasse fazer uso da arte oratória.

Em 427 a.C., outro discípulo de Empédocles, Górgias, parte para Atenas encantando-os com o brilhantismo de seu discurso, sendo um dos fundadores do discurso epidíctico³ – também chamado discurso demonstrativo – fazendo surgir uma nova vertente estética e literária da Retórica. O fascínio dos gregos pela arte da palavra, fez surgir oradores profissionais que se dedicaram em transmitir os seus conhecimentos de cidade em cidade, recebendo grandes somas em dinheiro. No entanto, o discurso ricamente ornamentado de Górgias e seus seguidores não tardou a ser criticado.

Platão, em seu diálogo “Górgias” (380 a.C.), se opõe radicalmente à Retórica dos sofistas que a exercem, considerando-a “mero exercício formal de persuasão, dedicada a distrair o público mediante a sedução de sua elegância enganadora e suas sonoridades vazias”

³ O discurso epidíctico é definido por Aristóteles como aquele que tem por objetivo o elogio e a censura, a virtude e o vício. Sua aplicação temporal é sempre no tempo presente, diferenciando-se do discurso deliberativo, voltado ao futuro e do discurso judicial, voltado ao passado sem, no entanto, deixar de se relacionar com passado e futuro: “para o gênero epidíctico o tempo principal é o presente, visto que todos louvam ou censuram eventos atuais, embora muitas vezes também argumentem evocando o passado e conjecturando sobre o futuro” (Retórica: 1358b).

(GUERRERO, 2000, p. 27), sendo, inclusive, considerada inútil e nociva ao corpus político. A objeção platônica terá como perspectiva o dualismo entre a “*doxa*” (a mera opinião) e a “*episteme*” (a ciência, a verdade). O filósofo se questiona sobre os princípios e finalidades que fundamentam o discurso e ação do homem. De acordo com Almeida (1999):

“A retórica sofística fundamenta-se em pressupostos epistemológicos e ontológicos, cuja aceitação, segundo Platão, conduzirá ao irracionalismo e imoralismo. Isto porque, de acordo com o filósofo, tal habilidade discursiva, baseia-se na recusa de objetividade, a qual permite desenvolver um uso persuasivo da linguagem e assim exercer um duplo poder: um poder sobre as coisas, ao fazer delas o efeito do discurso, e mais ainda, um poder sobre o outro, ao lhe inculcar convicção sobre aquilo que o discurso enuncia.” (ALMEIDA, 1999 p. 12)

Segundo a autora, ao tornar-se adversário dos sofistas, Platão busca “reestruturar os domínios da linguagem, do saber e do poder, através de uma investigação que, ao explicar as consequências éticas, epistemológicas e ontológicas das doutrinas sofísticas, tem como objetivo, restituir os padrões de racionalidade e objetividade” (Ibidem, p. 13). A persistência do filósofo em reabilitar retórica acaba por evidenciar sua indisposição com as convicções sofísticas, levando alguns autores a considera-lo como “inimigo” da retórica. No entanto, em outro diálogo – “Fedro” – o pensador se mostra mais ameno em suas críticas, embora ainda deixe implícito a dedução de que a demagogia e a falsa retórica se alimentam da ignorância dos ouvintes. De fato, Platão busca estabelecer a diferença entre a boa e a falsa retórica, afirmando, através de Sócrates, que a prática discursiva deve submeter a própria alma ao exame da razão. Além disso, o pensador enumera as partes que devem conter um discurso: introdução, exposição, testemunhos, provas, probabilidades, recapitulação e conclusão. Dois exemplos desta organização podem ser observados no discurso de Sócrates sobre o amor.

1.2 Aristóteles

Discípulo de Platão, Aristóteles (385 a.C. – 322 a.C.), nascido em Estagira (Macedônia), reconsidera a retórica, sistematizando-a em uma nova ciência, procurando abordar o tema de modo filosófico, em clara oposição ao tratamento dado pelos sofistas. Para tanto, compõe sua Retórica em três livros, buscando fundamentar os gêneros deliberativo, judiciário e epidíctico (Livro I: 1354a – 1377b); analisando o plano emocional e as paixões – “*Phatos*” (Livro II: 1377b – 1403a); e examinando o estilo e a composição do discurso retórico (Livro III: 1403a – 1420^a). Como veremos, sua sistematização elevará a arte da persuasão à

condição de ciência e servirá de fundamento para os futuros teorizadores da retórica. Diferente de Platão, Aristóteles entende a retórica como “a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir.” (RETÓRICA I, 1355b). Para o Estagirita, se é vergonhoso não poder defender-se com o próprio corpo, seria absurdo que não houvesse vergonha em não poder defender-se com a palavra, cujo uso é mais próprio ao homem que o corpo (idem.). Enquanto Górgias celebra a retórica como uma ferramenta de dominação, Aristóteles a vê como uma ferramenta de defesa. Esta pequena mudança de definição, por si só, já a legitima.

Para o fundador do Liceu, a retórica não se reduz ao seu poder persuasivo, mas consiste na arte de “achar os meios de persuasão que cada caso comporta” (op.cit.). Desta forma, outorgando-lhe uma definição mais sóbria que a dos sofistas, faz com que a retórica seja mais bem aceita entre os pensadores de seu tempo. No entanto, ainda deverá confrontar sua ideia com a de seu antigo mestre. Numa clara provocação a Platão que exaltava a dialética e rebaixava a retórica, Aristóteles estabelece uma nova dimensão para ambas, fazendo a dialética descer do trono que lhe era atribuído pelo seu antigo mestre e, inversamente, reabilitando a retórica, atribuindo-lhe um papel mais modesto do que lhe atribuíam os antigos retóres. Dessa forma, a retórica passa a ser “*antístrofos*” da dialética, ou seja, está no mesmo plano:

“A Retórica é a outra face da dialética (sic); pois ambas se ocupam de questões mais ou menos ligadas ao conhecimento comum e não correspondem a nenhuma ciência em particular. De facto (sic), todas as pessoas de alguma maneira participam de uma e de outra, pois todas elas tentam em certa medida questionar e sustentar um argumento, defender-se ou acusar. Simplesmente, na sua maioria, umas pessoas fazem-no ao acaso, e, outras, mediante prática que resulta do hábito. E, porque os dois modos são possíveis, é óbvio que seria também possível fazer a mesma coisa seguindo um método.” (RETÓRICA I, 1354 a).

1.3 Sistematização aristotélica da retórica

O sistema retórico de Aristóteles – um conjunto de noções estéticas, literárias, lógicas, psicológicas e éticas, é formado por três livros: no Livro I, além da introdução, trata dos conhecimentos e das técnicas do orador; as “Paixões” [grifo nosso] e os sentimentos do ouvinte são descritas no segundo livro; enquanto que o terceiro livro se ocupa da elaboração e das propriedades do discurso.

A partir de Aristóteles, a *Arte da Eloquência* amplia os horizontes de sua aplicação, evidenciando a fecundidade de seu sistema. Ao reabilitar a retórica, Aristóteles a integrou em uma visão sistemática do mundo, transformando-a, ela própria, em um sistema inicialmente

composto em quatro partes⁴ (*Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio* e *Pronuntatio*), representando, por assim dizer, quatro fases ou “tarefas” a serem cumpridas pelo orador. Posteriormente, os oradores romanos incluíram uma quinta parte (Memória).

1.3.1 Inventio – Invenção ou descobrimento das ideias e argumentos

É a busca empreendida pelo orador a todos os argumentos e meios de persuasão relacionados ao tema de seu discurso. Trata-se de uma fase preparatória, que antecede ao discurso – é a gestação do discurso na mente do orador. Nas palavras de Cícero, “a Invenção consiste em imaginar as coisas verdadeiras ou verossímeis de modo a fazer admitir a nossa causa” (Cícero, apud PAIXÃO, 2008, p. 134). Para Quintiliano, a “Inventio” é uma etapa onde se procura “encontrar os argumentos” (*op.cit.*), ou seja, a escolha adequada do conteúdo do discurso. O orador deve perguntar-se sobre o que ele irá versar, ou seja, o tipo de discurso, o gênero que convém ao assunto.

1.3.2 Gêneros do discurso

Aristóteles reconhece três espécies de auditório e percebe a necessidade de adaptar o discurso a cada um deles, conferindo traços específicos a cada gênero discursivo:

“As espécies de retórica são três em número; pois outras tantas são as classes de ouvintes dos discursos (...) de sorte que é necessário que existam três gêneros de discursos retóricos: o deliberativo, o judicial e o epidíctico. Numa deliberação temos tanto o conselho como a dissuasão; (...) num processo judicial temos tanto a acusação como a defesa (...) no gênero epidíctico temos tanto o elogio como a censura (...) cada um destes gêneros tem um fim diferente e, como são três os gêneros, três são também os fins.” (RETÓRICA, 1358b).

Além de determinar os gêneros do discurso, Aristóteles demonstra que cada um deles se distingue pelo tempo: “o judiciário refere-se ao passado, pois são fatos passados que cumpre esclarecer, qualificar e julgar. O deliberativo refere-se ao futuro, pois inspira decisões e projetos.

⁴ As nomenclaturas das partes da retórica aqui citada seguem a tradição greco-latina, visando facilitar a leitura do trabalho, evitando, por assim dizer, dar dois nomes a mesma parte. Por exemplo, *Pronuntatio* e *Actio* (que têm a mesma significação).

Finalmente, o epidíctico refere-se ao presente, pois o orador propõe-se a admiração dos espectadores, ainda que extraia argumentos do passado e do futuro”. (REBOUL, 2004. P. 45).

Os três gêneros do discurso

	<i>Auditório</i>	<i>Tempo</i>	<i>Ato</i>	<i>Valores</i>	<i>Argumento-tipo</i>
Judiciário	Juízes	Passado (fatos por julgar)	Acusar Defender	Justo Injusto	Entimema (dedutivo)
Deliberativo	Assembléia	Futuro	Aconselhar Desaconselhar	Útil Nocivo	Exemplo (indutivo)
Epidíctico	Espectador	Presente	Louvar Censurar	Nobre Vil	Amplificação

Figura 1: Gêneros do Discurso⁵

1.3.3 Os três tipos de argumentos retóricos

Após determinar o gênero do discurso, o orador deve “encontrar os argumentos”, dos quais Aristóteles define três tipos. Vejamos na tabela a seguir:

O “Éthos”, de ordem afetiva, “é o caráter que o orador deve assumir para inspirar confiança no auditório, pois, sejam quais forem seus argumentos lógicos, eles nada obtêm sem essa confiança” (op.cit.). O “Éthos” diz respeito à “Pronuntatio”, pois estabelece o modo como o orador deverá se apresentar, ou seja, sua interpretação discursiva.

O “Phatos”, também de ordem afetiva, “é o conjunto de emoções, paixões e sentimentos que orador deve suscitar no auditório com seu discurso” (op.cit.). No Livro II, Aristóteles dedica cerca de onze capítulos sobre as “Paixões”, não entendidas aqui como vícios ou virtudes, mas como situações transitórias, provocadas pelo orador.

⁵ REBOUL, Olivier. Introdução a Retórica: 2004 p. 47.

O “Logos⁶”, de ordem racional, diz respeito à argumentação propriamente dita. Trata-se do aspecto dialético da retórica, que Aristóteles retoma inteiramente dos Tópicos.

Tabela 1: Três espécies argumentativas segundo Aristóteles

1.3.4 Lugares-Comuns: *Topois*

É no lugar-comum (*topoi*), que o orador vai buscar os argumentos para a sua Inventio. Cícero (apud REBOUL, 2004) explica que os lugares-comuns “são como etiquetas dos argumentos, sob as quais vamos buscar o que há para dizer”. Em determinado sentido, é um argumento pronto, que o orador sabe de cor e que pode ser usado em qualquer momento no discurso. O lugar-comum ou tópico, de fato, é um esquema de argumentação que pode ser aplicado às mais diversas situações. Tal esquema pode adquirir os conteúdos mais diversos e tem o objetivo de facilitar a invenção.

1.3.5 Dispositio – Distribuição ordenada das ideias e argumentos

Trata-se da organização interna do discurso, ou seja, um plano-tipo ao qual se recorre para a construção do discurso. Os autores antigos propuseram diversos planos de disposição do discurso, que iam de duas a sete partes.

1.3 6 *Exordium* – Início do discurso

O exórdio ou proêmio equivale à introdução e tem a essencial função de tornar o auditório dócil – no sentido de estar submisso ao ensino; atento e benevolente: é onde o “*éthos*” do orador assume uma grande importância. Aristóteles se utiliza da música e da poesia para exemplificar o proêmio:

“O proêmio é o início do discurso, que corresponde na poesia ao prólogo e na música de aulo ao prelúdio. Todos eles são inícios e como que preparações do caminho para o que se segue. O prelúdio é, por conseguinte, idêntico ao proêmio do gênero epidíctico. Na realidade, os tocadores de aulo, ao executarem um prelúdio que sejam capazes de

⁶ Na esteira de Reboul (*op.cit.*), Aristóteles não emprega o termo “*logos*”, mas uma série de termos dialéticos, como silogismos e entimemas que dizem respeito à racionalidade. A simplificação do autor, aqui repetida, nos pareceu muito apropriada.

tocar bem, ligam-no à nota de base do trecho musical a executar. Ora, é deste modo que é preciso compor os discursos...” (RETÓRICA, III 1414b)

O exemplo utilizado por Aristóteles nos é muito apropriado: sabe-se que, no prelúdio de aulo, a última nota deveria ser idêntica a primeira nota do subsequente canto de ditirambo, dando o tom ao canto, sendo a nota de ligação entre o prelúdio instrumental e o cântico coral. Destarte, o exórdio contribui para que o auditório se sinta envolvido com o discurso. Segundo Reboul (op.cit.), em algumas situações, a retórica do exórdio consistia em suprimi-lo e ir direto ao assunto.

1.3.7 Narratio – Narração do discurso

A narração é a exposição dos fatos referentes à causa. É onde o “logos” supera o “éthos” e “*phatos*” com uma narrativa objetiva, clara e sucinta. A exposição dos fatos deve privilegiar a persuasão. Aristóteles sugere que a maneira de apresentar os fatos já é, em si, um argumento:

“A partir de certos fatos, um indivíduo pode ser apresentado como valoroso, noutras como sábio ou justo (...) o melhor não é a rapidez ou a concisão, mas sim a justa medida. Isto significa falar tanto quanto aquilo de que o assunto necessita para ficar claro (...). narra tudo quanto chama a atenção para o teu próprio valor (...), além disso, fala de forma a suscitar emoções...” (RETÓRICA III, 1417b)

Segundo Reboul (op.cit.), durante a Idade Média, a Narratio admitirá uma nova retórica da narração, desligando-se do gênero judiciário e inserindo-se na pregação com os exempla: histórias geralmente fictícias que ilustram o tema do sermão.

Propositio ou *Divisio* – exemplos sob a perspectiva do orador

Inserida logo após a “narratio”, a função da “propositio” era a proposição de um juízo favorável à causa do orador acerca dos fatos narrados. Segundo Aristóteles, a elaboração de exemplos era mais apropriada ao discurso deliberativo, onde seria possível discutir as possíveis consequências acerca do julgamento em questão. Assim sendo, a “propositio” era um momento propício para mover os afetos do auditório. Entretanto, ao ocupar-se com as paixões, o orador deveria evitar a formulação de raciocínio lógico, ou seja, entimemas: “e também, sempre que suscitares uma emoção, não formules um entimema, pois o entimema ou quebrará a emoção, ou será dito em vão; é que movimentos simultâneos chocam uns com os outros, ou se anulam ou se tornam fracos” (RETÓRICA, III 1418a).

1.3.8 *Confirmatio* – Demonstrações e Provas

De acordo com Navarre (apud REBOUL, 2004), nem sempre a “*confirmatio*” está separada na “*narratio*”: “nos oradores clássicos do século IV (Iseu, Isócrates, Demóstenes), acontece de o discurso inteiro apresentar-se como uma única narração, em que cada sequência [*sic*] constitui uma prova”. Reboul (*op.cit.*) menciona Quintiliano ao explicar que “impor um plano-tipo ao orador é tão estúpido quanto impor uma estratégia-tipo a um general! No fundo, pouco importa em que ordem o general e o orador atingem seus objetivos, o importante é que os atinjam!” (REBOUL, 2004, p. 58). Com efeito, a disposição do discurso é tratada de diversas formas por vários autores, conforme a citação de Navarro logo acima.

1.3.9 *Confutatio* – Exposição de argumentos contrários

A “*confutatio*” é uma requintada técnica, onde o próprio orador expõe as ideias e objeções que poderiam ser empregadas por seus oponentes para combater seus pontos de vista. Neste sentido, era admirada e valorizada por permitir ao ouvinte entender a intensidade e sagacidade com que o orador discernia o assunto que ora expunha. Destarte, contribuía para uma avaliação positiva acerca do “*éthos*” do orador, numa demonstração de ética, honestidade e boa-fé por não ocultar contradições que se opusessem a sua argumentação.

1.3.10 *Perotatio* ou *Conclusio* – Epílogo: conclusão do discurso

A peroração ou epílogo, enfim, é a parte final do discurso, sua conclusão. De acordo com Aristóteles, “o epílogo é composto por quatro elementos: tornar o ouvinte favorável para a causa do orador e desfavorável para a do adversário; amplificar ou minimizar; dispor o ouvinte para um comportamento emocional, recapitular.” (RETÓRICA III, 1419b).

A peroração é, portanto, “o momento por excelência em que a afetividade se une à argumentação, o que consiste a alma da retórica” (cf. REBOUL, 2004, p. 60), é o momento máximo onde o orador deverá provocar no ouvinte “comportamentos emocionais”, ou seja, mover as paixões da alma com o fim de persuadir.

1.3.11 Elocutio ou elocução – estilo, composição ou arranjo do discurso

Em termos técnicos, a “*elocutio*” diz respeito à escrita do discurso; neste sentido, “é o ponto em que a retórica encontra a literatura. Todavia, antes de ser uma questão de estilo, diz respeito à língua como tal” (cf. REBOUL, 2004, p. 61). Logo, não basta ao orador, a simples escolha das palavras, figuras, frases e estilo do discurso visando à expressão de suas ideias; antes, é preciso saber a quem estas ideias serão transmitidas. Portanto, o estilo deve adaptar-se tanto ao assunto quanto ao auditório. De acordo com Reboul:

“Os latinos distinguiam três gêneros de estilo: o nobre (*grave*), o simples (*tênue*) e o ameno (*médium*), que dá lugar à anedota e ao humor. O orador eficaz adota o estilo que convém a seu assunto: o nobre para comover (*movere*), sobretudo na peroração; o simples para informar e explicar (*docere*), sobretudo na narração e na confirmação; o ameno para agradar (*delectare*), sobretudo no exórdio e na digressão.” (REBOUL, 2004, p.62)

Tendo em vista os gêneros de estilo, o orador fará uso de figuras retóricas, com o intuito de emprestar maior vivacidade ao seu pensamento, conferindo-lhe beleza e graça. Aliás, Olivier Reboul (op.cit.) faz uma crítica aos retóricos da década de 1960, dentre os quais, J. Cohen e Roland Barthes por “limitar a retórica ao estudo das figuras”, risco que incorre alguns trabalhos que se limitam ao levantamento sistemático de figuras, sem prestar a devida atenção na construção do discurso como um todo. Continuando, a escolha do estilo deveria estar submissa ao decoro (*decorum*), ou seja, o uso adequando da linguagem ao tipo de assunto e à clareza.

<i>Estilo</i>	<i>Objetivo</i>	<i>Prova</i>	<i>Momento do discurso</i>
nobre = <i>grave</i>	comover = <i>movere</i>	patos	Peroração (paixão), digressão
simples = <i>tenue</i>	explicar = <i>docere</i>	logos	Narração, confirmação, recapitalução
ameno = <i>medium</i>	agradar = <i>delectare</i>	etos	Exórdio, digressão

Figura 2: Gêneros de Estilo⁷

⁷ Reboul, Olivier. Introdução a Retórica, 2004. P. 47).

1.3.12 Memória – memorização do discurso

A Memória foi acrescentada ao esquema aristotélico pelos oradores romanos. Depois de descobrir os argumentos (*inventio*), organizá-los de uma forma orgânica (*dispositio*) e redigir o discurso (elocutio), o orador deveria memorizá-lo, a fim de pronunciá-lo com maior naturalidade (*pronuntatio*). Citando alguns autores latinos, Reboul, ilustra a importância da memória:

“Para Cícero (Brutus, 140, 215, 301) isso [a memória] é uma aptidão natural, não uma técnica; portanto, não pode ser parte da retórica. Para Quintiliano, ao contrário, a memória não só é um dom como também uma técnica que se aprende (cf. XI, 2, passim); e indica processos mnemotécnicos, como decompor o discurso em partes, que serão memorizadas uma após outra, associando a cada uma um sinal mental pra lembrar de proferi-la no momento certo: uma âncora para o trecho sobre o navio (...) além desses “truques”, faz três observações essenciais (...) a memória depende antes de mais nada do estado físico: para lembrar-se é preciso ter dormido bem, estar com boa saúde (...) um discurso é fácil de memorizar por sua estrutura (ordo), ou seja, por sua coerência, pelo encadeamento lógico de suas partes...” (Reboul, 2004, p.68)

1.3.14 *Pronuntiatio* – Pronúnciação do discurso

A última fase do sistema retórico aristotélico é a “*Actio*” ou ação (atuação), ou seja, o “*Pronuntatio*”: pronunciamento do discurso. Trata-se da conclusão do trabalho retórico, sua parte essencial, sem a qual o discurso não chegaria até o público. Abrangendo os três principais parâmetros do som (intensidade, altura e duração), Aristóteles, trata da questão da voz, ou seja, “da forma como é necessário empregá-la de acordo com cada emoção (por vezes forte, por vezes débil ou média) e como devem ser empregues os tons, ora agudos, ora graves ou médios, e também quais os ritmos de acordo com cada circunstância” (RETÓRICA III, 1404a). No entanto, o filósofo é sempre comedido na atribuição de valores:

“Devemos prestar atenção à pronúnciação, não porque ela em si é justa, mas porque é necessária. Pois o que é justo é que deve ser almejado num discurso, mais do que não desagradar ou agradar (...) em todo o caso, ela é extremamente importante, como foi dito, por causa do baixo nível do auditório (...) na verdade, há discursos escritos que obtêm muito mais efeito pelo enunciado do que pelas ideias (...) assim sendo, é evidente que não é necessário examinarmos pormenorizadamente tudo o que há sobre a expressão enunciativa, mas apenas os aspectos relativos ao assunto que estamos aqui a expor.” (RETÓRICA III, 1404a)

Originária do termo grego “*hypocrisis*”, a ação (*actio*), antes de adquirir sentido pejorativo, significa a interpretação, primeiro do adivinho e depois, a interpretação do ator, ou seja, a ação teatral – assim como o “*hypokrités*”, o ator dissimula, fingindo sentimentos que não tem, embora ele e o público saibam disso. Assim também, o orador pode exprimir o que não sente, e sabe disso, mas não pode informar seu público, para não arruinar seu discurso. O fato é que orador sincero não pode deixar de representar segundo regras análogas às do ator (cf. REBOUL, 2004, p. 67). Nas palavras de Cícero, a “ação faz o orador parecer aquilo que quer parecer” (op.cit.). Finalizando, de acordo com Reboul (op.cit.) “Quintiliano dedica todo o capítulo 3 de seu livro IX à ação, não só ao trabalho da voz e da respiração, mas também às mímicas do rosto, à gestualidade do corpo; tudo se inclui: ombros, mãos, tórax, coxas... que é preciso pôr a serviço das diversas paixões que é preciso exprimir”

1. Os textos latinos: retórica como ideal de formação humana

Após Aristóteles, a retórica consubstancia-se à cultura helenística, tornando-se uma disciplina fundamental para a formação do cidadão grego. No início de nossa era, o dilatamento romano absorve a cultura grega e, conseqüentemente, a retórica. Os primeiros tratados latinos atribuem-lhe um novo, solidificando as ideias aristotélicas ao subordinar o ideal teórico à utilidade prática. Três obras deste período são de capital importância: o tratado “*Rhetorica ad Herennium*” (anônimo) e os textos de Cícero e Quintiliano.

2.1 *Rhetorica ad Herennium*

Considerado o mais antigo tratado retórico latino, provavelmente composto entre 86 e 82 a. C., “*Rhetorica ad Herennium*” esteve, durante longo período, ignorado pelos retores romanos. Inicialmente atribuído a Cícero (devido à semelhança entre o texto ciceroniano e os três primeiros livros do manual dedicado a *Herênio*), atualmente ainda se discute sua autoria. Segundo Guerrero (2000), o texto define, “de maneira ampla e precisa, as funções da eloquência e o alto grau de compromisso moral e civil que o orador, no exercício de sua atividade profissional, contrai com a sociedade” (GUERRERO, 2000, p. 54). Redescoberto e amplamente

divulgado durante a Idade Média⁸, este tratado oferece uma rica organização sistemática de seus conteúdos didáticos, constituindo-se em um dos mais amplos tratados sobre a “elocutio”, além de uma detalhada descrição de figuras retóricas.

SISTEMATIZAÇÃO RETÓRICA DE ARISTÓTELES							
FASE PREPARATÓRIA DO DISCURSO	Inventio <i>Invenção ou descobrimento das idéias e argumentos relacionados ao tema do discurso.</i>						
	GÊNEROS	Gênero	Tipo de Auditório	Tempo	Ato	Valores	Argumento-tipo
		Judiciário	Juízes	Passado	Acusar Defender	Justo Injusto	Entimema (dedutivo)
		Deliberativo	Assembléia	Futuro	Aconselhar Desaconselhar	Útil Nocivo	Exemplo (indutivo)
		Epidictico	Espectador	Presente	Louvar Censurar	Nobre Vil	Amplificação
	ARGUMENTOS	Tipos de argumentos a serem utilizados pelo orador					
		Categoria	Descrição		Objetivo		
		Éthos	Caráter do orador		Inspirar confiança no auditório		
		Phatos	Paixões do auditório		Mover os afetos dos ouvintes		
		Lógos	Entimemas (tópicos)		Argumentação Lógica		
	Dispositio <i>Distribuição ordenada das idéias e argumentos</i>						
	PARTES DO DISCURSO		Descrição		Função (objetivo)		
		Exordium	Introdução		Tornar o ouvinte favorável ao discurso		
		Narratio	Exposição dos fatos		Ordenar os fatos de forma persuasiva		
		Propositio	Exemplos emocionais		Suscitar as paixões no ouvinte		
		Confirmatio	Provas e demonstrações		Mover os afetos com a lógica dos fatos		
		Confutatio	Exposição contradições		Fortalecer o éthos do orador		
		Perotatio	Conclusão		Mover os afetos do ouvinte		
COMPOSIÇÃO	Elocutio <i>Composição ou arranjo do discurso – Estilos do discurso</i>						
	<i>Gêneros Estilísticos - decorum</i>						
		Objetivo		Prova	Momento do discurso		
	Nobre (grave)	Comover (movere)		Phatos	Peroratio		
	Simples (tênue)	Ensinar (docere)		Lógos	Narratio		
	Ameno (médiun)	Agradar (delectare)		Éthos	Exordium		
EXEÇÃO	Memória <i>(acrescentada pelos tratadistas latinos)</i> <i>Processos mnemotécnicos utilizados para memorizar o discurso</i>						
	Pronuntatio <i>Pronunciamento do discurso – Execução efetiva do discurso: atuação do orador</i>						

Tabela 2: Esquematização retórica Segundo Aristóteles

⁸ As primeiras referências textuais surgem no século IV, nos textos de São Jerônimo: *Commentarii in Abdiam*; Rufino: *Rhetores latini minores* e Prisciano: *Gramatica Latina*.

2.2 Cícero, *Orator*

Brilhante orador e um grande político, Cícero busca novos caminhos para a retórica de seu tempo, procurando acomodar a retórica grega à realidade sociocultural de Roma. Ainda em sua juventude, publica “*De Inventione*”, uma antologia crítica acerca de vários autores, onde apresenta uma descrição resumida das partes do discurso. No entanto, a contribuição mais importante, foi sua trilogia, “*Brutus*” (45 a. C) “*Orator*” (46 a. C.) e “*De Oratore*” (55 a.C.). De acordo com o Reboul,

“Uma das primeiras tarefas da retórica latina foi traduzir os termos gregos. Por exemplo, metáfora em Cícero transforma-se em *traliatio*, epidíctico é *demonstrativum*. *Tekhné rhetoriké* será chamada de *ars oratória*, ou *rhetorica*. Significativo: a palavra *rhetor* terá duas traduções: *orator*, que é o executante, o fazedor de discursos e, *rhetor*, que é o professor, geralmente grego”. (REBOUL, 2004, p.72).

Segundo o mesmo autor, esse dualismo questiona o papel da técnica na eloquência que, para Cícero, “ocorre naturalmente no orador, desde que ele seja dotado, experiente e culto, ou seja, instruído em todas as áreas essenciais (...) e o homem culto que tem algo para dizer não precisa dos cursos de expressão dos retores” (Idem). O reposicionamento retórico de Cícero faz surgir uma nova concepção da retórica, como ensino, não puramente de técnicas persuasivas, mas como ideal de formação humana, ao que Cícero irá chamar de “*Humanitas*”. Apesar da importância de seus tratados, a contribuição mais valiosa de Cícero é sua “práxis oratória”; segundo Barthes (apud GUERRERO, 2000, p. 59) os exemplos de seus discursos, assim como suas epístolas contribuíram decisivamente para “*desintelectualizar*” e “*romanizar*” a Retórica.

2.3 Quintiliano e a *Instituto Oratoria*

Marcus Fabius Quintilianus nasceu na Espanha por volta de 35 d. C. e morreu no ano 100. Recebeu sua educação formal em Roma, tendo tido como um de seus mestres o orador e advogado de grande prestígio, Dímítius Afer e Rêmio Palêmon. De acordo com Pereira (2000), tendo alcançado grande prestígio como professor de Retórica, retorna a Espanha a fim de exercer o cargo de advogado, regressando a Roma como magistrado. Tendo consolidado sua fama, recebe de Vespasiano a cátedra de Retórica – segundo o testemunho de São Jerônimo, foi o primeiro a abrir em Roma uma escola pública e a ser por isso remunerado (PEREIRA, 2000, p. 24). Por volta de 88, após vários anos lecionando retórica, retirou-se do ensino para escrever sua “*Institutio Oratoria*”. Amparado em Cícero e nos textos gregos que o

antecederam apresenta sua obra como um tratado completo de educação⁹ a partir da primeira infância, ampliando o campo do ensino retórico, por incluir a gramática e a dialética, buscando reconciliar a retórica com a ética (cf. REBOUL, 2004, p. 73). Redescoberta em 1416¹⁰, progressivamente passou a fazer parte dos planos de estudo de toda a Europa¹¹.

Os doze livros da “*Institutio Oratoria*” são repletos de considerações pedagógicas (Livro I), apresentando as noções preliminares que servem de fundamento a todo o desenvolvimento posterior da Retórica. Tal como Cícero, Quintiliano defende que o futuro candidato a um curso de Retórica deve receber uma ampla formação. De acordo com Kennedy (apud PEREIRA), um dos principais estudiosos da obra de Quintiliano a “*Institutio Oratoria*” é um “sistema de formação para o que se chama orator do berço à aposentadoria, se não mesmo até o túmulo. Ele reúne, assim, as disciplinas ensinadas pelo professor elementar e pelo retor de uma maneira única entre as obras clássicas” (PEREIRA, 2000, p. 26). O primeiro livro trata precisamente de como se deve preparar a criança para o exercício da oratória desde a mais tenra idade. Seu autor discorre sobre as funções do “*grammaticus*”, o mestre encarregado do ensino da língua literária, bem como sobre a necessidade, de um conhecimento amplo.

O Livro II define a natureza da retórica, descrevendo sistematicamente todo o conteúdo da disciplina; examina o caráter e o papel do mestre de Retórica e apresenta a visão do autor sobre a disciplina. Ao contrário de seus predecessores, se mostra extremamente flexível no que diz respeito ao método:

“Ninguém, porém, me exija aquele tipo de preceitos que muitos autores de livros de retórica costumam apresentar, como se tivesse de impor regras obrigatórias, necessariamente imutáveis, para os que estudam a retórica, nomeadamente, uma introdução, com tal e tal formato, depois a narração e a seguir, conforme as regras, a descrição do assunto, ou então, como alguns gostam, uma digressão, depois a ordenação rigorosa das questões, etc., tal como o fazem os bem mandados, como se fosse uma infração fazê-lo de outra maneira. De facto,[sic] a retórica seria bem fácil e ligeira, caso pudesse ser resumida num breve receituário. Ao invés, quase tudo muda consoante as causas, os tempos, a ocasião e a necessidade. É por isso que a coisa mais importante na retórica é a reflexão porque se adapta às diferentes circunstâncias.” (Quintiliano, L. II, XIII, 1)

⁹ Por este motivo, é considerado por muitos estudiosos como um dos primeiros pedagogos da história. Paratore (apud PEREIRA, 2000 p.25) considera particularmente importantes os Livros I e X, sendo o primeiro destes “o mais completo tratado de pedagogia que a antiguidade clássica nos transmitiu”.

¹⁰ Redescoberto no monastério de *Sankt Galen* (Suíça) pelo humanista italiano Poggio Bracciolini (1380-1459). (cf. Howatson apud PEREIRA, op.cit.).

¹¹ Entre os anos de 1475 e 1600, foram publicadas mais de uma centena de edições da *Institutio Oratoria*.

Para o autor, a arte da retórica consiste de muito empenho, de estudo constante, de muito exercício, de inúmeras tentativas, de muitíssima prudência (L. II passim), neste sentido faz uma crítica às publicações menos científicas de seus contemporâneos: “apenas pretendo evitar que os jovens se achem suficientemente instruídos com a leitura desses livritos [sic] de retórica que circulam por aí, a maior parte das vezes em resumos, e se julguem caucionados pelos conselhos dos especialistas.” (Op.cit). Para Quintiliano, a retórica não é apenas uma arte, mas uma virtude. Ao defini-la como “*bene discendi scientia*”, ciência do bem dizer, defende que apenas o homem de bem, honrado e douto fala bem. Seu sistema retórico é desenvolvido nos livros III a XI, enquanto que, no Livro XII estabelece os princípios morais da profissão, discorrendo sobre o papel do orador e de seus deveres, sobre os quais deve imperar a honestidade (*decorum*). Destarte, Quintiliano rejeita o “discurso pomposo” (op.cit.), repleto de artifícios retóricos, porém vazios. Para o autor de “*Institutio Oratoria*”, a ética deveria ser o princípio norteador da vida e do discurso do orador.

Um olhar desatento pode considerar a proposta de Quintiliano demasiadamente elevada – e o autor tem consciência disso (XII, 11, 9). No entanto, compete-nos olhar a obra dentro de seu contexto histórico, conforme dos adverte Pereira:

“Estamos num momento especial da história romana, que bem pode explicar, em outro nível, a preocupação de Quintiliano. O fim do governo de Nero, período durante o qual Quintiliano esteve como que “ausente”, também parecia representar o fim de uma era de decadência e desordem, uma era cuja suntuosidade e tudo que a ela parecia associado reclamava profundas transformações (...) não era de estranhar, portanto, que aquele estilo encontrasse em Quintiliano um ferrenho opositor – e um defensor da oratória ciceroniana. Não é de estranhar, igualmente, que nisso ele tenha sido apoiado pelos sucessores de Nero.” (PEREIRA, 2000, p. 32)

2.4 A Idade Média e a cristianização da retórica

É lugar-comum, na má acepção do termo, assumir a Idade Média como o “período das trevas”, onde supostamente, as artes – dentre elas, a retórica, encontraria o seu declínio. Sem entrar em profundas discussões sobre esta questão puramente filológica, notamos a robustez da retórica que se transforma ao longo do tempo. Tendo subsistido durante o Império Romano, sobreviveu em Bizâncio e em toda a Europa medieval, vindo a abarcar outros gêneros como a epístola, a descrição, o testamento, o discurso de embaixada, a consolação, o conselho ao príncipe, etc. (cf. REBOUL, 2004, p. 76). De fato, durante o período medieval, a retórica

passará por uma grande transformação, da qual sairá vitoriosa, vindo a ampliar o seu campo, podendo, inclusive, influenciar o pensamento musical, como é o nosso objetivo demonstrar.

2.5 Santo Agostinho e a Doutrina Christiana¹²

De acordo com Murphy (1978) apud Guerrero (2000), a história da Retórica medieval se inicia no século V com o tratado “*De doctrina christiana*” de Santo Agostinho e a obra “*De nuptiis Philologiae Et Mercuri*”, alegoria de Marciano Capella, onde aparecem enumeradas as sete artes liberais¹³ que, em conjunto, constituíram todo o saber medieval (Gramática, Dialética, Retórica, Geometria, Aritmética, Astronomia e Música), agrupadas no “Trivium” (aspectos pertinentes à mente) e “*Quadrivium*” (aspectos pertinentes à matéria) Durante a Idade Média a Retórica enfrentará um grande problema: sua relação com o pensamento cristão:

“Cristo não me enviou para batizar, mas para pregar o Evangelho: e isso sem recorrer à habilidade da arte oratória [grifo nosso], para que não se desvirtue a cruz de Cristo (...). Os judeus pedem milagres, os gregos reclamam a sabedoria; mas nós pregamos Cristo crucificado, escândalo para os judeus e loucura para os pagãos. (...) Também eu, quando fui ter convosco, irmãos, **não fui com o prestígio da eloquência nem da sabedoria** anunciar-vos o testemunho de Deus (...) a minha palavra e a minha pregação **longe estavam da eloquência persuasiva da sabedoria**. [grifos nossos]” (I Cor 1, 17 e passim)

A epístola de São Paulo aos Coríntios, escrita por volta do ano 65¹⁴, traz na passagem supracitada, um dos fundamentos do cristianismo: a ruptura total com a cultura antiga, considerada pelos primeiros cristãos como uma cultura pagã, idólatra e imoral, cujo cerne era constituído pela retórica: ideal de formação cultural (*Humanitas*). Entretanto, de acordo com Marrou (1948) apud Reboul (2000) “os cristãos logo aceitaram a escola romana e a cultura que ela veiculava. Em seguida, quando todas as estruturas do Império desmoronaram, foi a Igreja que se tornou depositária dessa cultura antiga, retórica inclusive”. Efetivamente, “em seu papel missionário, a Igreja não poderia prescindir da retórica, muito menos da língua (grega ou latina). Não podia deixar esses meios de persuasão e de comunicação em mãos de adversários”

¹² As referências ao tratado “*Doctrina Chirstiana*” serão abreviadas com o termo “DC”

¹³ De acordo com Joseph (2008): “A lógica é a arte do pensamento; a gramática, a arte de inventar símbolos e combiná-los para expressar o pensamento; e a retórica, a arte de comunicar o pensamento de uma mente a outra, ou adaptação da linguagem à circunstância. A aritmética, ou a teoria do número, e a música, uma aplicação da teoria do número (a medição de quantidades discretas em movimento), são as artes da quantidade discreta ou número. A geometria, ou a teoria do espaço, e a astronomia, uma aplicação da teoria do espaço, são as artes da quantidade contínua ou extensão”. (Joseph, Miriam, 2008, p. 21).

¹⁴ Bíblia Sagrada, Ed. “Ave Maria”, p. 45

(REBOUL, 2000, p.77). Neste contexto, surge a figura de Santo Agostinho¹⁵, bispo de Hipona, que a partir do seu tratado “De doctrina christiana”, apresenta as bases de uma nova cultura cristã, e busca “cristianizar” a retórica:

“É um fato, que pela arte da retórica é possível persuadir o que é verdadeiro como o que é falso. Quem ousará, pois, afirmar que a verdade deve enfrentar a mentira com defensores desarmados? Seria assim? Então, esses oradores, que se esforçam para persuadir o erro, saberiam desde o proêmio conquistar o auditório e torná-lo benévolo e dócil, ao passo que os defensores da verdade não o conseguiriam? Aqueles apresentariam seus erros com concisão, clareza, verossimilhança e estes apresentariam a verdade de maneira a torná-la insípida, difícil de compreensão e finalmente, desagradável de ser crida? Quem seria insensato de assim pensar? ” (DC: Livro IV, Cap. 2, 3, p. 208)

Com efeito, a relação de Agostinho com a Arte da eloquência passa por diversas fases: com ampla formação retórica, abomina o seu uso após sua conversão ao cristianismo, por considerá-la falsa e perniciosa¹⁶. No entanto, um pouco mais tarde, admite que a eloquência possa ser uma valiosa ferramenta a ser utilizada a serviço da Verdade revelada. Contudo, procura se distanciar de todas as considerações socráticas, aristotélicas e ciceronianas sobre a utilidade da retórica e busca estabelecer um método imitativo de modelos que sejam satisfatórios às necessidades do orador cristão. Porém “não se trata, da imitação de qualquer modelo, mas dos escritos bíblicos e eclesiásticos, aos quais, o aprendiz deve se aproximar por meio da leitura, da escrita, do ditado e da exposição oral” (CRISTOFOLETTI, 2010, p.64). Para Agostinho:

“Quem possui um espírito vivo e ardente pode assimilar facilmente a eloquência, [sic] lendo ou escutando os bons oradores mais do que estudando os seus preceitos. Não faltam obras eclesiásticas – sem contar as escrituras canônicas, salutarmente colocadas no ápice da autoridade – por cuja leitura um homem bem-dotado pode penetrar, além de seu conteúdo, no estilo das mesmas. Isso, sobretudo se, não contente de ler somente, também se exercitar a escrever, a ditar, a compor, a expor suas ideias conforme a regra de fé e piedade. Se as disposições para esse

¹⁵ Agostinho nasceu em Tagaste, Argélia, em 354 d.C. Estudou Retórica em Cartago, tornando-se professor aos 22 anos de idade. Em 384, deixou sua terra para ensinar retórica em Milão, onde tornou-se amigo de Ambrósio, bispo daquela cidade. Sob a influência dos sermões e da eloquência do bispo, converteu-se ao cristianismo, sendo batizado em 387 d.C. regressando a Tagaste, onde viveu uma vida monástica. Em 395 d.C. foi nomeado bispo assistente em Hipona (antigo nome da atual cidade de Annaba, na Argélia), onde permaneceu até a sua morte em 430 d.C.

¹⁶ Conforme suas “*Confissões*” desde a juventude, Agostinho se ocupava do estudo da retórica: “Já naquele tempo era o primeiro da escola de retórica, coisa que me alegrava soberbamente e me fazia inchar de vaidade” (Confissões, Livro III, 3, 6), vindo mais tarde a tornar-se um importante professor: “ensinava por aqueles anos retórica; e vencido pela cobiça, vendia esta vitoriosa verbosidade (...) em Roma, comecei diligentemente a ocupar-me com o ensino da retórica” (Confissões, *passim*).

exercício fizerem falta, tampouco será possível perceber os preceitos da retórica.” (DC: Livro IV, Cap. 3, 4, p. 209-210).

Em seu labor de cristianização da retórica, o bispo de Hipona oferece uma nova perspectiva para a “*Imitatio*”, ao incentivar seu uso de forma isolada, já que as tradicionais escolas retóricas a usavam como complemento às regras da eloquência, pois ao “se espelhar em algum modelo o aprendiz visualizava melhor suas aplicações concretas” (CRISTOFOLETTI, 2010, p.76). Desta forma, Agostinho procurava diferenciar a retórica cristã dos preceitos gregos e latinos, já que para aqueles, o benefício alcançado pela eloquência dizia respeito ao bem-estar da “*civitas*”, ou seja, da cidadania, fundamentado no conhecimento e postura cívica do orador romano, enquanto que para o orador agostiniano, a eloquência só tem utilidade quando unida à sabedoria para que a fé cristã possa ser transmitida de forma eficaz. Neste sentido, Agostinho não faz nenhuma menção ao princípio da verossimilhança, já que o ouvinte cristão, portador das virtudes da fé, esperança e caridade, fundamentadas como verdades inspiradas pelas Escrituras, sabe o que é verdadeiro e o que é falso, tornando inútil qualquer instrução aristotélica ou ciceroniana “sobre o modo de discernir o que é mais ou menos verossímil.” (*Op.cit.*). Sendo assim, enquanto a retórica greco-romana se preocupava em demonstrar os princípios da verossimilhança, a retórica agostiniana buscava apoiar-se na exposição da verdade que, por sua vez, se baseava na fé: “o pregador é o que interpreta e ensina as divinas Escrituras. Como defensor da fé verdadeira e adversário do erro, deve mediante o discurso ensinar o bem e refutar o mal.” (DC: Livro IV, Cap. 4, 6, p. 211). Diante disto, a tríplice finalidade do orador ciceroniano “*docere*”, “*delectare*”, “*movere*”, está presente no orador agostiniano que, mais que um orador é um doutor da fé, cuja missão não é apenas ensinar as verdades cristãs “*docere*”, mas também defender a verdade “*delectare*” e, sobretudo, fazer com que o pecador se arrependa, “*movere*”. Para Santo Agostinho, o pregador, “*orator*”, é um instrumento de Deus para fazer com que a verdade chegue ao coração dos fiéis. Ao adotar e adaptar a retórica às necessidades cristãs, o autor “*De doctrina christiana*” lança as bases do que se pode chamar de “estilo cristão” de oratória, sendo que, neste novo estilo de oratória, a primeira e mais importante qualidade a ser observada pelo orador é a clareza. Destarte, a preeminência da clareza estabelece uma hierarquia na organização da nova retórica cristã, onde o “*docere*” tem prioridade sobre o “*delectare*”, e este “desejo diligente de ser claro leva, às vezes, a negligenciar palavras eruditas para não ter que se preocupar com frases bem-soantes” (*op.cit.*). Por estar livre de termos ambíguos e obscuros, esta “negligência diligente” (Cícero, *De Oratore*) compõe o “*submisse*

dicere” (gênero baixo)¹⁷ da “*Elocutio*”. Sendo a finalidade de instruir, o principal objetivo do orador agostiniano, o uso de palavras menos cultas e até mesmo gramaticalmente incorretas, justifica o discurso:

“Dá-se renúncia à elegância, não, porém, para cair na trivialidade. Tal é e deve ser a aplicação do doutor sábio em instruir: que ele prefira a uma expressão obscura e ambígua, pelo próprio fato de ser latina, uma expressão mais familiar aos ignorantes do que aos cultos (...), com efeito, de que serve a pureza de linguagem se a inteligência do auditório não acompanha? Não temos absolutamente nenhuma razão de falar, se aqueles a quem nos dirigimos para nos fazer compreender não compreendem o que dizemos. Portanto, o mestre evitará toda a palavra que não ensine. Se ele puder, todavia, substituí-las por outras, corretas e inteligíveis, ele as escolherá de preferência. Se não conseguir, seja porque elas faltem, seja porque não lhe vêm ao espírito, servir-se-á de expressões menos corretas. Sob a condição, contudo, de que a ideia venha a ser ensinada e aprendida de modo correto.” (DC: Livro IV, Cap. 10, 24, p. 229-230).

Segundo Santo Agostinho, incorreções gramaticais e mesmo o uso de barbarismos seria uma virtude da “*Elocutio*”, especialmente em se tratando do gênero baixo “*submisso dicere*”, cujo principal objetivo é instruir (*docere*). Para o orador eclesiástico, deleitar não é um objetivo tão importante quanto instruir e comover, no entanto, o autor não descarta o apreço pela elegância do discurso, desde que subordinada à clareza, indicando, implicitamente, a legitimidade do “*delectare*”, como se pode notar na clara referência que faz ao estilo temperado da “*Elocutio*”:

“Aí está um traço marcante dos bons espíritos: amar nas palavras a verdade e não as próprias palavras. Para que serve uma chave de ouro, sem ela não pode abrir o que desejamos? No que é prejudicial uma chave de madeira se ela pode abrir? Para nós, só importa abrir o que está fechado. Contudo, como há certa semelhança entre os que se alimentam e os que aprendem, para evitar o fastio de muitos, é preciso temperar os alimentos, sem os quais não se pode viver.” (DC: Livro IV, Cap. 11, 26, p. 232).

¹⁷ Conforme nota de CRISTOFOLETTI (2010, p.89): Nos parágrafos 20 e 21 do *Orator*, Cícero distingue os oradores desses três ‘gêneros de discurso’ (*genera dicendi*), não pelas finalidades, mas pelo ponto de vista da elocução e ornamentação: o orador ‘agudo’ (*acutus*), médio ou suavizado (*medius, temperatus*) e ‘grandiloquo’ (*grandiloquus*), e o mesmo acontece entre os parágrafos 76 e 99 (procurou-se não traduzir *submissum, humilis e temperatum* por ‘submisso’, ‘humilde’ e ‘temperado’, já que tais palavras adquiriram na língua portuguesa um sentido moral de humildade que inexistia em Cícero, e por isso, só usamos essas traduções no contexto agostiniano). Essa tripartição dos gêneros de elocução também aparece, mas sem comentários, no *De oratore* (III lv 210): *tenuior, mediocris, plenior*.

Um pouco mais adiante, no parágrafo 29, o bispo de Hipona admite que o orador eclesiástico deve sempre que possível não apenas instruir (*docere*), mas também deleitar (*delectare*), bem como comover (*movere*). Tal qual Cícero (*De oratore*), Agostinho evidencia a necessidade de se mover os afetos dos ouvintes: “instruir é uma necessidade, agradar, um prazer, convencer, uma vitória” (op.cit.).

“Ora, assim como é preciso agradar o auditório para o manter na escuta, também é preciso convencê-lo para o levar à ação (...) esses efeitos e todos os outros que exigem grande eloquência [sic] não têm a não ser uma única finalidade: tocar o espírito dos ouvintes [grifo nosso] não para saberem o que têm de fazer, mas para que se determinem a cumprir o que já sabem ser de seu dever.” (DC: Livro IV, Cap. 12, 27, p. 234).

Citando um texto de Santo Ambrósio às freiras¹⁸, Agostinho argumenta que a utilização do gênero temperado (*medius, temperatus*) se dá em função do público a quem se destina o texto. Com efeito, as freiras não necessitavam ser instruídas ou comovidas a respeito da virgindade eclesiástica, já que previamente haviam feito seu voto, a única finalidade daquele discurso de Santo Ambrósio era o deleite (*delectare*) das leitoras. Ora, se a principal finalidade do gênero temperado é deleitar, sua qualidade essencial está na ornamentação do discurso. Efetivamente, o uso do “*ornatus*” como critério distintivo entre os gêneros é tradicional. Cícero observa como o gênero médio se diferencia das elocuições dos oradores de gênero sutil e grave:

“De fato, há um gênero pintado e polido com certa insígnia, também florescente na oração, e a ele se ligam todos os encantos de palavras e de sentenças. Tudo isso defluiu das fontes dos sofistas para o fórum, mas desprezado pelos sutis, repellido pelos graves, assentou-se naquela mediocridade que estou falando” (Cícero, apud CRISTOFOLETTI, 2010, p.109).

Assim sendo, a ornamentação moderada é a principal característica do gênero temperado e exatamente por saber que o orador eclesiástico poderia usar desse recurso, Santo Agostinho faz questão de lembrar que não seria adequado ao ouvinte cristão um discurso construído com excesso de esforço artístico, a ponto de se mostrar redundante. Durante todo o seu tratado, Santo Agostinho reinterpreta, delimita e estabelece novos paradigmas para a utilização da retórica no âmbito cristão. O modelo agostiniano perpassa toda a Idade Média, influenciando futuros autores como Casiodoro (ca. 477-570), Santo Isidoro (570-636),

¹⁸ Em seu texto “Virgem não só de corpo, mas também de espírito...”, Santo Ambrósio propõe que as freiras [que fizeram votos de virgindade antes de se assumirem a vida monástica] imitem Maria, a mãe de Jesus, como modelo Ideal a ser imitado. (A DOUTRINA CRISTÃ, Livro IV, Cap. 12, 27, p. 259).

sobretudo no livro II de suas “*Etmologías*”; Alcuíno de York (ca. 735-804), que ao serviço do imperador Carlos Magno, escreveu no último quartel do século VIII uma “*Disputatio de rhetorica et virtutibus*”; Rabano Mauro (m.856), que faz da oratória sacra o objeto de estudo em sua obra “*De Institutione Clericorum*”, um compêndio resultante dos aspectos mais relevantes de alguns autores anteriores dentre eles, Cícero, Santo Agostinho e Isidoro, voltados às necessidades do orador eclesiástico de seu tempo. Como se pode observar, mais do que uma prática, a retórica medieval era considerada um exercício escolástico. Ao contrário do que se poderia esperar, o cristianismo favoreceu o desenvolvimento da retórica, tanto na literatura profana, quanto na pregação (REBOUL, 2004, p.79).

2.6 Do Humanismo italiano ao Barroco

Um dos objetivos capitais do Renascimento italiano foi a recuperação dos textos originais de autores latinos e consequentemente, o restabelecimento do estilo ciceroniano. Os humanistas, entusiastas da cultura clássica redescobriram a importância da Retórica tanto no âmbito do ensino, como prática oratória. Segundo Kennedy (apud GUERRERO, 2000, p. 93) “este auge da Retórica está intimamente ligado à revalorização do clássico: os humanistas chegam à conclusão de que a Retórica era a disciplina que havia criado as formas, disposto os conteúdos e adornado os textos que tanto admiram e tentam imitar”. O século seguinte, herdeiro do Renascimento será, a “era da eloquência” (op.cit.) em toda a Europa. Neste sentido, sobretudo no âmbito da oratória sagrada, a Retórica passa a ter uma finalidade mais decorativa que persuasiva, insistindo muito mais na “ilustração deleitosa” (op.cit.) do conhecimento do que na força da persuasão; concernente ao espírito barroco: impressionar deleitando Assim sendo, mais uma vez na história da Retórica, a “*elocutio*” é supervalorizada, submetendo o “*docere*” ao “*delectare*”.

Figura 3: Hortus deliciarum¹⁹ (jardim das delícias) composição do séc. XII. Ao centro, vemos a rainha filosofia sentada em seu trono, cercada pelas sete artes liberais do trivium e quadvium que compunham o ideal de formação humana no período medieval.

¹⁹ Google images

2. Da Retórica à Música Poética

“Davi tomava a harpa e tocava. Saul acalmava-se, sentia-se aliviado e o espírito mal o deixava” (I Samuel 16, 23).

O excerto bíblico, escrito por volta do ano 622 a. C, desvela o quão antigo²⁰ é a questão das qualidades e efeitos morais da música. Este tema perpassará os séculos e fará surgir várias teorias, resultando em diversas correntes e procedimentos estéticos. Com efeito, diversos povos²¹, dentre os quais destacamos os gregos por sua importância na fundamentação da cultura ocidental, acreditavam que música exercia grande influência no humor e no espírito dos cidadãos, portanto, deveria ocupar um lugar tão importante na formação de sua consciência, que se tornava uma preocupação do Estado. De acordo com Fonterrada (2008), “em toda a filosofia grega, a música ocupa uma posição de liderança em relação às outras artes. Acredita-se que seja possível estabelecer estreitas analogias entre os movimentos da alma e as progressões musicais. Assim, o propósito da música não poderia ser apenas a diversão, mas a educação harmoniosa, a perfeição da alma e o aquietamento das paixões”. (FONTERRADA, 2008, p. 26-27).

3.1 Aristóteles e a retórica das paixões

Em sua “Retórica”, Aristóteles dedica uma boa parte de seu Livro II ao estudo das paixões (*phatos*), segundo o qual, o bom orador deveria ter pleno conhecimento para descobrir o que é passível de ser persuadido. Na concepção aristotélica, toda ação humana requer deliberação; havendo deliberação, há escolha oposta, portando, paixão.

Enquanto o orador sofista buscava estimular as emoções para desviar o auditório de uma deliberação racional, o orador aristotélico procura controlar as paixões através do raciocínio que desenvolve com os seus ouvintes. Neste sentido, deve conhecer tanto as paixões como os meios pelos quais possa movê-las, fazendo com que seu ouvinte julgue sua causa favorável. Para Aristóteles, a paixão não é um fim, tampouco um meio; não é um vício, nem

²⁰ Os dois livros de Samuel formavam, primitivamente, uma única obra. Ignora-se quem foi o seu autor. A redação final deve ser posterior ao ano 622 a.C. O autor serviu-se, sem dúvida, de tradições orais que se estenderam desde o fim da época dos Juízes (por volta do século XI a.C) até a ascensão de Davi ao trono de Israel cf. Bíblia Sagrada, Ed. “Ave Maria”, 47ª edição, p. 23.

²¹ Em todas as culturas e civilizações há diversos relatos dos poderes extraordinário da música – desde os antigos egípcios, passando pela China, Índia (cf. TAME, 1984, p. 15-16).

uma virtude; é a própria alteridade, ou seja, o lugar do outro em nós. Nas palavras de Michel Meyer (2000), a paixão é a “representação interiorizada da diferença entre nós e o outro”. O “Phatos” escapa ao “*logos*” – a paixão se sobrepõe à razão:

“A paixão é decerto uma confusão, mas é antes de tudo um estado de alma móvel, reversível, sempre suscetível de ser contrariado, invertido; uma representação sensível do outro, uma reação à imagem que ele cria de nós, uma espécie de consciência social inata, que reflete nossa identidade tal como está se exprime na relação incessante com outrem (...) a paixão é o momento retórico por excelência [grifo nosso]” (MEYER, 2000, *passim*).

O homem nunca está só em Aristóteles, já que este é um pensador político. Neste sentido, o “*phatos*” manifesta a diferença no sujeito. Portanto, as “paixões servem para classificar os homens e descobrir se o que sentem é necessário para quem quer convencê-los aja sobre eles” (op.cit.).

“Há tantas paixões quantos auditórios, talvez mesmo julgamentos, com seus lugares-comuns, seus *topoi*. Ao homem impaciente se ministrará o *topos* segundo o qual tudo ocorre no momento oportuno para quem sabe esperar; ao homem agitado, o *topos* segundo o qual de nada vale correr etc. As paixões formam um reservatório de ditos espirituosos em que se juntam o particular e uma certa forma de universalidade...” (MEYER, 2000, *passim*).

Aristóteles elencou quatorze paixões em sua Retórica: cólera, calma, temor, segurança (confiança, audácia), inveja, impudência, amor, ódio, vergonha, emulação, compaixão, favor (obsequiosidade), indignação e desprezo, dispondo-se a mostrar é que “as paixões constituem um teclado no qual o bom orador toca para convencer” (op.cit.).

3.2 Descartes e as Paixões da Alma

Em sua primeira obra, “*Compendium Musicae*”, escrita aos vinte e dois anos²², René Descartes faz uma tentativa de explicar a base da harmonia e da dissonância em termos matemáticos. “Desde as primeiras linhas, com efeito, a teoria não existe senão pela sua finalidade artística: determinar quais ‘*Affectiones*’ (propriedades) do som produzem os diversos ‘*Affectus*’ (paixões)” (GATTI, 1997, p.19). No “Compendium” estão contidos os primeiros vestígios do interesse do filósofo francês pela relação entre os fenômenos físicos e os

²² Composto em 31 de dezembro de 1618 a obra só foi publicada em 1650, logo depois de sua morte.

psicológicos: “Ao que parece, a voz humana nos é agradável por estar plena de harmonia com nossos espíritos. Tal simpatia ou antipatia afetiva talvez explique também por que a voz de um amigo íntimo é mais agradável que a de um inimigo...” (DESCARTES, apud COTTINGHAM, 1995, p. 39). De acordo com Gatti (1997.) “O ‘Compendium Musicae’ apresenta a concepção genérica ainda, de que a certas propriedades ou elementos da linguagem musical correspondem determinados efeitos na alma. O tratado de 1649 [*Les passions de l’âme*] desenvolverá uma teoria sobre as paixões da alma, oferecendo uma base filosófica geral para as reflexões de tratadistas musicais. ” (GATTI, 1997, p. 39),

Dividida em três partes, *Les passions de l’âme* – As Paixões da Alma, de 1649, busca analisar as funções do eu pensante, tratando das “Paixões em geral” (Parte I), “o número e a ordem das paixões” (Parte II) e as seis “paixões primitivas” – admiração, amor, ódio, desejo, alegria e tristeza (Parte III). Trata-se de um importante documento para o conhecimento das concepções da época sobre os afetos. De um modo geral, o filósofo francês baseia-se na diferença entre corpo e alma, atribuindo explicações “puramente mecânicas” (op.cit.) A tudo o que se relaciona ao corpo, enquanto que a alma é constituída de “ações da alma” (op.cit.), ou seja, “todas as nossas vontades” (op.cit.) e as “paixões” (op.cit.) que nas palavras de Descartes, pode ser definida por “percepções, ou sentimentos, ou emoções da alma, que referimos particularmente a ela, e que são causadas, mantidas e fortalecidas por algum movimento dos espíritos” (AS PAIXÕES DA ALMA, Art. 27, p. 237).

Após definir as paixões, Descartes explana que “o principal efeito de todas as paixões nos homens é que incitam e dispõem a sua alma a querer coisas para as quais elas lhes preparam os corpos; de sorte que o sentimento de medo incita a fugir, o da audácia a querer combater” (Art. 40). Um pouco mais adiante, explica:

“Nossas paixões também não podem ser diretamente excitadas nem suprimidas pela ação de nossa vontade, mas podem sê-lo, indiretamente, pela representação das coisas que costumam estar unidas às paixões que queremos ter, e que são contrárias às que queremos rejeitar. Assim, para excitarmos em nós a audácia e suprimirmos o medo, não basta ter vontade de fazê-lo, mas é preciso aplicar-nos a considerar as razões, os objetos ou os exemplos que persuadem [grifo nosso] de que o perigo não é grande; de que há sempre mais segurança na defesa do que na fuga; de que teremos a glória e a alegria de havermos vencido, ao passo que não podemos esperar da fuga senão o pesar e a vergonha de termos fugido, e coisas semelhantes” (Art. 45).

Figura 4: Esquematização de como as paixões são excitadas na alma ²³

Um olhar mais atento sobre o exemplo supracitado perceberá indícios do pensamento aristotélico: para mover as paixões – transmutar medo em coragem, é preciso “considerar as razões os objetos ou exemplos que persuadem” (op.cit.). A nosso ver, é o mesmo que “buscar

²³ AS PAIXÕES DA ALMA, Art. 36, p. 241.

o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir.” (RETÓRICA I, 1355b). Igualmente, as reflexões que se seguem nos remetem aos entimemas ou silogismos aristotélicos. Embora não seja o objetivo de nosso trabalho, esta discussão nos parece oportuna para futuras considerações acerca do uso da retórica na música de André da Silva Gomes. Continuando, tal como Aristóteles, Descartes relaciona e descreve as paixões, dividindo-as em primitivas e secundárias (derivadas das paixões primitivas). Uma análise aprofundada das “Paixões” foge ao âmbito deste trabalho, embora seu conhecimento seja de grande utilidade para um aprofundamento acerca da doutrina dos afetos. Efetivamente, *Les passions de l’âme* exerceu grande influência sobre o pensamento da época, já que seu autor tinha a convicção de ter descoberto uma explicação racional, científica para a natureza fisiológica das paixões, além disso, foi decisivo para a concepção da “Poética Musical” dos tratadistas alemães.

3.3 Música Poética

De acordo com Paixão (2008) “a música poética apresenta-se como um princípio de escrita que adapta procedimentos e etapas do processo de construção retórico e gramatical para a produção musical” (PAIXÃO, 2008, p.31). Segundo Michels (2007), durante o século XVI, os círculos humanísticos dividiram a música em “*musica theoretica, practica e poetica*” retomando os conceitos aristotélicos de “Pensar, Fazer e Criar”, de acordo com o autor, “a música poetica gira em torno da obra (opus), que assegura a fama do seu criador, o *musicus poeticus*. Inspirando-se na Retórica, concebe-se a música como linguagem sonora. [*grifo do autor*]” (MICHELS, 2007, p.305). Destarte, os estatutos da “música poética” são fundamentados nas técnicas da retórica e da gramática, duas matérias relativas à linguagem. De fato, a ideia de música como linguagem possui considerável profundidade histórica. Segundo Neubauer (1986) apud Assumpção (2007):

“O conceito grego de *musiké* abrangia ambos, música e linguagem, porque a música fundamentava-se sobre o invariável comprimento e entonação das sílabas gregas. Uma comparável imitação musical de palavras não é possível nas modernas línguas europeias, pois nestas o comprimento e a entonação de uma sílaba dependem da particular ênfase semântica que esta receba no contexto.” (ASSUMPCÃO, 2007 p. 53).

O entusiasmo dos humanistas do Renascimento acerca das obras clássicas, a redescoberta de Aristóteles e Quintiliano, somado ao espírito racionalista, foi essencial para

fundamentar as obras teóricas dos séculos XVI ao XVIII. Em 1606 o professor, teórico e compositor Joachim Burmeister (1564-1629), publica o seu “*Musica Poetica*”, onde o autor desenvolve uma lista detalhada de figuras retórico-musicais, fundamentado nos princípios, ideias e indicações da gramática e da retórica, apresentando aos seus alunos um instrumento analítico teórico-musical. “Esse novo quadro conceptual permitirá aos estudantes não só examinar obras de outros autores como também imitá-las posteriormente, recorrendo ao método de aprendizagem mais difundido e praticado ao longo de séculos pelos mestres de retórica: o da observação – imitação” (PAIXÃO, 2008, p.31). Com efeito, a música poética constitui um rico campo de pesquisa, lançando os fundamentos do que hoje se pode chamar de “Retórica Musical”. A tabela abaixo, contendo os principais tratadistas e suas obras nos dão uma visão panorâmica de sua importância desde o século XVI até fins do século XVIII.

3.4 A Doutrina dos Afetos

“No que diz respeito à variedade de paixões que a música pode excitar pela variedade do ritmo, eu digo que, em geral, um ritmo lento igualmente excita em nós as paixões lentas, como são a tristeza, o temor, o orgulho etc. E o ritmo rápido faz nascer assim paixões rápidas, como a alegria etc. (...), todavia, uma pesquisa mais exata desta questão depende de um excelente conhecimento dos movimentos da alma” (Descartes, apud GATTI, 1997, p. 23).

A “*Affektenlehre*” – doutrina dos afetos, “trata como ideia central do Barroco, a representação musical das paixões e dos estados da alma” (MICHELS, 2007, p.305). Neste sentido, tem estreita relação com a Retórica: em sua “*Institutio Oratoria*” Quintiliano já fazia analogias entre a entonação vocal do orador e a melodia musical, com o objetivo de “mover os afetos” do ouvinte.

**Figura 5: Detalhe: Medusa de Caravaggio²⁴ – o “phatos” do medo:
A expressão de um medo terrível no olhar de Medusa ao ver sua própria face refletida.**

²⁴ Coleção Grandes mestres da pintura - Caravaggio, vol. 12, p. 53 (2007)

POÉTICA MUSICAL E SEUS PRINCIPAIS TRATADISTAS

Joachim Burmeister	(1599) Hypomnematum musicae poeticae
Johannes Nucius	(1613) Musices poeticae
Joachim Thuringus	(1624) Opusculum bipartitum
Johann Andreas Herbst	(1643) Musica Poetica
Athanasius Kircher	(1650) Misurgia universalis
Elias Walther	(1664) Dissertatio musica
Christoph Bernhard	ca.(1660) Von der Sing-Kunst, oder Maniera;
Wolfgang Caspar Printz	(1696) Phrynis Mytilenaeus, oder Satyrischer Componist
Johann George Ahle	(1697) Musikalisches Sommer-Gespräche
Tomás Baltazar Janovka	(1701) Clavis ad thesaurum
Mauritius Johann Vogt	(1719) Conclave thesauri
Johann David	(1728) Der General-Bass in der composition
Joahann Gottfried Walther	(1732) Musicalisches Lexicon
Johann Matheson	(1739) Der vollkommene Capellmeister
Meinrad Spiess	(1745) Tractatus musicus compositio-rio-practius
Johann Adolf Scheibe	(1745) Der critische muzicus
	(1777) Über die theorie der Musik
Johann Nikolaus Forkel	(1788-1801) Allgemeine Geschichte der Musik
	(1792) Allgemeine Litteratur der Musik

Tabela 3: Tratadistas da “Poética Musical”

O termo latino “*affectus*” corresponde à palavra grega “*phatos*”, que significa cada estado de espírito humano. Na linguagem filosófica e retórica, tem o mesmo significado de “paixão”. De acordo com Michels (2007) “a Antiguidade já tinha associado a música aos diferentes estados da alma (...) na música do Renascimento e dos inícios do Barroco, em especial o madrigal italiano clássico e tardio e a ‘musica reservata’ procuram exprimir intencionalmente o conteúdo afectivo [sic] do texto (Ibidem). Neste sentido, a “*Affektenlehre*”, é constituída por uma série de regras ou sugestões apresentadas em numerosos tratados musicais, que desde o final do século XVI e durante os séculos XVII e XVIII municiaram os compositores e intérpretes com uma coleção de procedimentos para a representação dos

sentimentos, uma espécie de vocabulário de possibilidades musicais com o objetivo de “traduzir” os afetos em sons. Auxiliado por tais indicações, o compositor poderia realizar perfeitamente suas intenções expressivas; por outro lado, o intérprete teria consciência das intenções do compositor, através da identificação de tais elementos.

cena	modo		virtude	instrumentos para as sinfonias a 3 v.
1	dórico	Ré	fé	3 cornetas, 1 órgão positivo
2	frígio	Mi	esperança	3 violas discante, 1 instr. b.c.
3	eólico	Lá	caridade	3 violinos discante, 1 tiorba
4	lídio	Fá	justiça	2 flautas, 1 viola de arco
5	mixolídio	Sol	foça	2 clarins, 1 sacabuxa
6	jónico	Dó	prudência	2 charamelas, 1 regal
7	hipereólico	Si bemol	temperança	2 flautins, 1 harpa

Figura 6: Representação dos afetos através de tonalidades e instrumentos (Atlas da Música)

De acordo com Palisca (2001), a busca em expressar ou representar uma vasta gama de ideias e sentimentos com a máxima vivacidade e veemência é característica comum entre os compositores deste período. Segundo o mesmo autor, “foram, em particular, os tratadistas alemães que analisaram e designaram as figuras musicais por analogia com as figuras e liberdades da retórica. O próprio processo de composição musical era concebido, por analogia com as regras da retórica.” (Palisca, 2001, p.312).

3. Retórica em Portugal

Desde o início de nossa era a Península Ibérica mantém uma vívida tradição retórica, comprovada na riquíssima contribuição do espanhol Quintiliano²⁵ e, posteriormente, Santo Isidoro de Sevilha²⁶. No início do século XI, no tempo das Cruzadas, a Península Ibérica era um mosaico de reinos onde cristãos e muçulmanos se combatiam. Várias circunstâncias deram origem ao “Condado de Portucale”, culminando na independência de Portugal em 1179. Durante todo este período, os mosteiros situados em terras portuguesas copiavam os tratados e textos antigos, dentre os quais, obras de Cícero (*De Inventione*), o anônimo “*Rhetorica ad Herenium*”, além do já citado, Santo Isidoro de Sevilha em suas “*Etymologiae*” permitindo aos

²⁵ *Intitutio Oratoria*

²⁶ Bispo de Hispalis (Sevilha), c.570-636 d.C., compilou em sua *Etymologiae* todo o saber de seu tempo. A retórica está compreendida no Livro II, 1-21.

clérigos aumentarem o seu cabedal de conhecimentos gramaticais e retóricos (LAUSBERG, 2004, p.14). Em 1288, Dom Diniz estabelece o Português como língua oficial do reino e funda a Universidade de Lisboa, uma das mais antigas do continente europeu, onde nos seus primórdios, também se estudava retórica²⁷. Com efeito, como afirma Lausberg:

“Só a existência da obra de S. Isidoro, cujo capítulo de retórica é muito completo, podia permitir o ensino desta disciplina [em Portugal]. Nele estavam incluídos exemplos breves, mas fundamentais para a compreensão dos ornatos de estilo, e, nas suas linhas básicas, estava delineada a teoria da eloquência. [sic]” (LAUSBERG, 2004, p.14)

Portanto, as escolas monásticas dispunham de meios suficientes para ensinar retórica. De fato, como assevera o autor, “na Universidade medieval o mestre de retórica também acumulava as funções de mestre de gramática (...) tão grande era a sua importância na formação dos espíritos letrados da época, que o Infante D. Henrique instituiu, por testamento, uma verba para manter na Universidade de Lisboa (1431) uma cadeira de Retórica.” (LAUSBERG, 2004, p. 18).

Com a descoberta dos textos clássicos de Homero, Demóstenes, Virgílio e Cícero pelos humanistas, a retórica em Portugal ganha novos ares, orientando o estudo pelo contato direto com a antiguidade e com os teorizadores gregos e latinos. Durante o século XVI há um forte intercâmbio entre os humanistas portugueses, espanhóis, franceses e italianos, quando a retórica passa a ser ensinada por professores nacionais e estrangeiros. Durante o período Barroco, “estuda-se aplicadamente retórica e poética nos grandes centros de ensino de Évora, Coimbra e Lisboa” (op.cit.). Há de se mencionar a forte atuação dos Jesuítas no âmbito escolar e universitário, de onde provêm as principais publicações no domínio da retórica.

De acordo com Lausberg (2004) O século XVIII testemunhará um “verdadeiro renascimento da retórica, que se manifesta não somente em estudos de caráter puramente escolar” (LAUSBERG, 2004, p.25). Segundo este autor, a edição em língua portuguesa de autores antigos como Aristóteles, Cícero e Quintiliano, contribui para uma maior aproximação dos textos antigos. Efetivamente, a sistematização aristotélica da retórica será uma “forte marca” neste período (cf. Castro, 2008, p. 234)

Em 1746, Luíz António Verney publica o seu “Verdadeiro Método de Estudar” que se apresenta como uma orientação mais segura aos estudos da Retórica em Portugal. Seu autor critica o ensino contemporâneo da retórica e ataca os sermões (oratória sagrada) de sua época.

²⁷ A retórica era uma das matérias que compunham o já citado “*Trivium*” (Gramática, Retórica e Dialética), ensinado desde a Idade Média.

De acordo com Lausberg (2004) o juízo crítico de Verney abarca todos os problemas referentes à retórica e ao estilo:

“Ocupa-se dos tropos, da *electio verborum*, da diferença entre tropo e figura, do *color rhetoricus*, etc.; por outro, ocupa-se da estrutura da obra e dos meios que a tornam válida do ponto de vista literário. Tudo isto vem acompanhado de crítica ao ensino e de sugestões para o melhorar substancialmente. Cremos poder resumir a atitude de Verney definindo-a como uma tentativa de aproximação quanto aos ideais europeus literário-retóricos.” (LAUSBERG, 2004, p.27)

Ainda neste período é possível encontrar muitos autores que se ocuparam de publicar compêndios de retórica. De acordo com este autor, a “retórica é ensinada em todas as escolas portuguesas de preparação pré-universitária” (op.cit.) Como se pode notar, desde os primórdios a Retórica esteve presente na formação intelectual do jovem português, com inúmeras publicações que vão desde reedições dos tratados da antiguidade clássica, passando por importantes obras acerca da retórica sacra²⁸, até novas publicações, como supracitado “Verdadeiro Método de Estudar” de Luís António Verney. Entretanto, conforme nos adverte Castro (2008), “não podemos concluir que a teorização retórica em Portugal tenha sido particularmente marcada pelo cunho da originalidade” (CASTRO, 1973, p.671). Com efeito, os estudos acerca da retórica mantiveram-se enraizados aos princípios e às obras teóricas da Antiguidade (cf. Paixão, 2008, p.38). Segundo a autora, “este aspecto não inviabiliza, no entanto, a existência de reflexões de carácter especulativo nas Artes literárias”.

Consequentemente, “as Artes musicais portuguesas do período não apresentam transposições tão claras do sistema da retórica para os quadros teóricos da música, como as de Música Poética de Burmeister” (Ibidem). Isso se deve ao fato de que a retórica só será instituída como disciplina autônoma no século XIX. Como resultado desta “inexistência de um conhecimento consolidado da teoria oratória, pela ausência da retórica como disciplina autônoma” (op.cit.) a música portuguesa esteve distante de correntes especulativas como a da música poética. Isso explica o fato de não observarmos nenhuma referência aos tratadistas alemães por parte dos tratados e Artes de música portuguesas. A afirmativa da autora nos leva a cogitar que os procedimentos retórico-musicais tão ricamente estudados pelos tratadistas alemães, nas Artes portuguesas, foram assimilados e aplicados por outro viés tradicionalmente utilizado no ensino em geral, tanto musical como retórico: a “*Imitatio*”.

²⁸ Há uma riquíssima bibliografia acerca da retórica sacra portuguesa, sobretudo as obras do Padre Antônio Vieira.

Figura 7: Frontispício do “Verdadeiro Método de Estudar” de Luís António Verney (1746)

Desde Cícero a “*imitatio*” se constitui numa excelente técnica de aprendizagem para a formação de um bom orador. Santo Agostinho vai ainda mais longe ao afirmar que nem mesmo os estudos acerca da retórica eram necessários para o aprendizado da eloquência:

“Pois, quem possui um espírito vivo e ardente pode assimilar facilmente a eloquência, lendo ou escutando os bons oradores, mais do que estudando os seus preceitos (...) isso, sobretudo se, não contente de ler somente, também se exercitar a escrever, a ditar, a compor, a expor suas

ideias conforme a regra de fé e piedade [sic]. ” (DC. Livro IV, 4, p.209-210).

Com efeito, mesmo as modernas teorias psicopedagógicas de Piaget²⁹ e Vygotsky³⁰ tratam do conceito de “imitação” como base do aprendizado. Efetivamente, o próprio André da Silva Gomes na décima sétima lição de sua *Arte Explicada do Contraponto* valoriza e defende a “imitatio”:

“Além d’esta Imitação Harmonica, que se acaba de tractar, he precisa ao Compozitor outra qualidade de Imitação, e he aquella por meio d’a qual elle se propoem a imitar o genio, o estilo, e a demarcha harmonioza d’aquelles Mestres, q forem reconhecidos grandes, e famosos n’esta Faculdade, aos quais há toda a necessidade de imitar (...) Não devem ser attendidos pois, e nem ouvidos aquelles, que dominados de hum espirito de prezunção affirmão que esta Imitação he huma especie de servidão, que suffoca o vigor da Natureza.[sic]” (*Arte Explicada...* 17ª Lição, p. 125-126).

Efetivamente, os teóricos portugueses eram cômicos acerca dos procedimentos necessários à eloquência e hábeis em manejar a doutrina dos afetos, conforme podemos verificar no excerto seguinte, retirado do tratado de Rodrigo Ferreira da Costa (1820), “Princípios de Música ou Exposição Methodica das Doutrinas de sua Composição e Execução”, obra contemporânea à *Arte Explicada...* de André da Silva Gomes:

“Andamento he o gráo da velocidade de cada compasso. Determina-se pelo character das peças. Expressando a Musica sentimentos e paixões, e devendo excitar na alma as affeições competentes ao espírito dos cânticos, [grifo nosso] vem cada um destes a ter indole propria, com a qual se deve conformar a rapidez ou vagar de seus sons, modulações, e compassos. A peça destinada para pintar a terna melancolia deverá ser conduzida com movimento tardio e descançado: a proposta para exprimir o furor deve ser arrebatada em marcha energica e veloz. O character moral das peças de Musica he pois o dos sentimentos e affectos, que exprimem [grifo nosso]. A alma melancolica revolve mui lentamente as suas reflexões, e recae sem cessar no circulo de imagens funebres, de que provêm a sua tristeza. O furioso discorre entre projectos, que rapidamente fulmina, e sente-se arrastado de furores em furores. ‘Posto que em geral (diz Rousseau) os andamentos vagarosos convem ás paixões tristes, e os animados às alegres; comtudo muitas vezes há modificações, pelas quaes uma paixão fala a linguagem de outra. He certo que a alegria não se exprime com vagar; mas ás vezes as dores mais vivas tomão a linguagem mais arrebatada’” (COSTA, 1820, p.69-70).

²⁹ Ver Piaget (1964): A formação do símbolo na criança.

³⁰ Ver Vigotsky (1991): A formação social da mente.

Podemos notar na leitura dos “Princípios de Música” de Rodrigo Ferreira da Costa (1820), assim como na Arte Explicada... de André da Silva Gomes (ca.1830)³¹ a “clássica sobriedade, típica dos teóricos portugueses que, com economia de palavras e sem alardear erudição (...), com uma leitura sóbria e objetiva preocupam-se apenas em transmitir os preceitos fundamentais em completa conformidade com a tradição teórica de seus antecessores” (LANDI, 2007, p.23).

Figura 8: Folha de Rosto dos “Princípios de Música” de Rodrigo Ferreira da Costa (1820)

³¹ Segundo Duprat (1998): “No final do ‘Index’ das Lições, o texto se encerra com a referência à data precisa do término da cópia: ‘Fim/Em 11 de 7bro [setembro] de 1830’. Lamentavelmente o texto não faz nenhuma menção à data ou configuração da versão original do Tratado, da qual o documento disponível é uma cópia.

4.1 André da Silva Gomes

“O sistema tonal, temperado, já estava estabelecido quando o compositor, gramático e mestre-de-capela André da Silva Gomes iniciou carreira. Era um artista e sábio cosmopolita, atento aos progressos da ciência da música e consciente do anacronismo da linguagem que adotou como modelar para suas composições” (GIRON, 2004, p. 50)

As referências fundamentais acerca da vida e obra de André da Silva Gomes nos remetem ao importante trabalho do musicólogo paulista Regis Duprat, que desde 1960, após descobrir os papéis do quarto mestre-de-capela da Sé de São Paulo no arquivo da Cúria Metropolitana daquela cidade, vem reunindo, anotando e analisando as cerca de 130 obras sacras do compositor luso-brasileiro, além do seu importante tratado *Arte explicada do Contraponto*.

Conforme consta nos registros paroquiais da Freguesia de Santa Engrácia, André da Silva Gomes nasceu em 15 de dezembro de 1752. Filho do casal lisboeta Francisco da Silva Gomes e Inácia Rosa (Duprat, 1995, p. 58) De acordo com o musicólogo reconstruir a formação intelectual do mestre de capela é uma “vã esperança” (op.cit.), já que os arquivos do Seminário Patriarcal além de reduzidos não fazem nenhuma referência ao seu nome e os demais registros sobre sua formação são precários. Entretanto, é possível que tenha sido aluno externo do Seminário Patriarcal de Lisboa, devido à citação que faz de seu mestre, José Joaquim dos Santos em seu tratado:

“Explicaremos com toda a clareza a Organização, numeramento das Vozes neste gênero de Fugas, seguindo invariavelmente a doutrina e uso do nosso Sábio e experimentado Mestre o Sr. José Joaquim dos Santos, Mestre do Seminário Patriarcal de Lisboa e insigne até hoje e singular nesta qualidade de Composição [sic]”. (SILVA GOMES, apud DUPRAT, 1998).

José Joaquim dos Santos nasceu na região de Óbidos em 14 de setembro de 1747 e faleceu em 1801³². Aos sete anos de idade ingressou no Real Seminário de Música da Patriarcal, vindo a concluir sua formação em 1763, quando se tornou Mestre de Solfa, daquele mesmo Seminário. No mesmo ano em que nasceu André da Silva Gomes, ou seja, em 1752 chega de Turim para Lisboa o influente compositor napolitano David Peres³³ (1711-1778). Segundo Ernesto Vieira (1900), em seu “*Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*”:

³² Não se sabe ao certo sua data de falecimento.

³³ Em alguns trabalhos biográficos o nome do compositor é grafado com “z”. Assumimos aqui a grafia do “*Diccionario Biographico*” de Ernesto Vieira.

“David Peres foi um dos bons discípulos da celebre escola napolitana, que produziu Pergolese, Jomelli, Duni, Piccini e tantos outros compositores celebres, e onde também aprenderam alguns dos nossos músicos (...) sua influência no Seminário Patriarchal foi grande também; se não desempenhou ali com effectividade as funcções de professor, dirigiu pelo menos o ensino e escreveu para esse fim uma colleção de solfejos e outra de baixos cifrados, para o estudo pratico da harmonia, denominados solfejos de acompanhamento. [sic]”. (VIEIRA, 1900, p. 162 passim).

A prosperidade econômica de que Portugal gozava no século XVIII com o afluxo de ouro do Brasil, proporcionou ao Rei D. João V (1706-1750) importar mestres como o napolitano Peres, além de poder enviar para os centros europeus, sobretudo Nápoles, vários músicos portugueses para aperfeiçoarem os seus conhecimentos³⁴. São construídos edifícios e palácios exuberantes, como a casa de ópera de Lisboa – logo depois destruída pelo terremoto de 1775 que matou mais de trinta mil pessoas. Não obstante, o reino se encontra em pleno desenvolvimento; surgem novas indústrias, têxteis, vidraria e cerâmica; Portugal é o primeiro país a criar o conceito de “Região Demarcada de Vinho” ao criar a região do Vinho do Porto, um século antes da França.

Foi em meio a esta efervescência cultural e econômica que o jovem André da Silva cresceu. Com efeito, a provisão de seu cargo emitida pela rainha de Portugal Dona Maria I em 8 de novembro de 1790, atesta sua erudição:

“Registro de huma Provizão de Mestre da Capela da See Cathedral desta Cidade (...), Dona Maria por graça de Deus e Rainha de Portugal e dos Algaros da quem e dalem mar em Africa Senhora de Guiné. Como Governadora e perpetua Administradora que sou do Mestrado, Cavalaria e Ordem de Nosso Senhor Jesus Christo: Faço saber aos que esta minha Provizão virem que André da Silva Gomes (...) pela Sciencia da Muzica no Canto de Orgão e Contraponto, o proverão na ocupação de Mestre de Capela da Cathedral daquele bispado... [sic] (ACMSP, Lº 4-2-31, f. 75 v apud DUPRAT, 1995, p. 60).

O jovem compositor lisboeta veio para o Brasil antes de completar vinte e dois anos de idade. De acordo com Machado Neto (2008) sua vinda foi articulada pelo terceiro bispo de São Paulo, Dom Frei Manuel da Ressurreição, em resposta à investidura do Governador Dom Luiz Antônio que, na tentativa de impor seu projeto modernizante, havia nomeado o seu diretor da ópera, o músico baiano Antônio Manso da Mota para o comando da capela da Sé. Desta feita, a missão de André da Silva Gomes era reestruturar a capela na catedral paulista, alijando

³⁴ http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat_view/57-historia.html?start=10

o estilo operístico de Manso, restabelecendo o estilo romano, “principalmente através da prevalência da textura polifônica, reafirmada pela preponderância da música coral”. (MACHADO NETO, 2008, p. 360).

A competência do jovem compositor veio de encontro aos objetivos do bispado em alcançar a almejada estabilidade da capela apesar da ínfima remuneração, com o qual se obrigava a escrever música, financiar sua execução com coro e, eventualmente, com orquestra (Duprat, 1995, p. 63). A baixa remuneração obrigava o mestre de capela a buscar outras fontes de renda. De fato, “as atividades profissionais complementares de André em outras entidades não seriam malvistas pela autoridade eclesiástica; pelo contrário, seriam até incentivadas” (Ibidem). Assim foi durante toda a sua vida: tendo ingressado na carreira militar, dirigiu a corporação musical, chegando a tenente-coronel, até que “em 1797, é nomeado interinamente e depois efetivado no cargo de mestre régio de Gramática Latina, da cidade de São Paulo (...) cujo salário era dez vezes maior que o recebido como mestre-de-capela da Sé” (DUPRAT, 1995, p.101). Machado Neto (2008) considera o “ensino de primeiras letras como um desdobramento quase universal do mestrado de capela. Desde um dos primeiros mestres-de-capela conhecido, o Padre Diogo Moreira (ca. 1550-162?) (...) até André da Silva Gomes, que faleceu em 1844 como professor de Gramática Latina, conjuga-se nos músicos a dupla missão: o canto e as letras (MACHADO NETO, 2008, p.87). André da Silva Gomes teve uma intensa atividade de composição, catalogadas e classificadas por Duprat (1995). Em 1821 integrou o Governo Provisório, sendo nomeado Ministro da Cultura por José Bonifácio (MACHADO NETO, 2008, p. 366). Faleceu aos 91 anos de idade, em 17 de junho de 1844.

4. Sintaxe

“**Bem-aventurados** os que não entendem nem aspiram a entender de futebol, pois deles é o reino da tranquilidade. **Bem-aventurados** os que, por entenderem de futebol, não se expõe ao risco de assistir às partidas (...). **Bem-aventurados** os que não têm a paixão clubista (...). Bem-aventurados os que não escalam (...). **Bem-aventurados** os que, entre a bola e o botão, se contentam com este...” (Drummond, 1974³⁵, *grifos nossos*).

A figura de sintaxe, observada no excerto drummondiano, é um típico exemplo de anáfora – figura empregada consideravelmente por André da Silva Gomes, em seus Ofertórios³⁶. O poeta mineiro faz uso da intertextualidade, ao dialogar com o célebre texto do

³⁵ Crônica: *Sermão da Planície (para não ser escutado)*, publicada no Jornal do Brasil em 18/06/1974.

³⁶ Ver Soares (2012); Novaes (2013).

evangelho de Mateus³⁷. Elegantemente irônico, contrapõe-se às assertivas afirmações do evangelista: enquanto o texto bíblico oferece uma recompensa para cada ação – “felizes os que choram, porque serão consolados” (op.cit.), na crônica de Drummond, o galardão é aplicado às ações negadas – “felizes os que não entendem, nem aspiram entender...” (op.cit.). De acordo com Azeredo (2007), no uso cotidiano da língua nativa a sintaxe é assimilada e utilizada de forma intuitiva e natural. Entretanto, o autor assevera que a linguagem transcende a mera articulação e combinação de sons e palavras, pois “além de ter uma estrutura extraordinariamente complexa, que envolve sons, palavras e frases, seu uso nas múltiplas situações reflete condicionamentos psicológicos, sociais e culturais” (AZEREDO, 2007, p. 9). Ainda, segundo o mesmo autor:

“O ato de dizer/escrever se dá em um contexto que inclui ouvinte/leitor, assunto, tempo espaço. Quem diz/escreve normalmente o faz buscando a comunicação e só excepcional ou maldosamente evitando-a. O ouvinte/leitor é, por conseguinte, tão decisivo para o caráter do discurso quanto quem o produz. Nem tudo o que o enunciado deixa ou faz entender se acha explícito nele; parte de seu sentido já está no conhecimento do interlocutor (informação implícita/implicada) ou constitui um dado prévio qualquer no conhecimento do locutor (informação pressuposta).” (AZEREDO, 2007 p. 9).

Amparada pela teoria funcionalista da linguagem, Sperança-Crisculo (2015, p. 14), apresenta a sintaxe como “ponto de encontro entre Falante e Ouvinte”. Segundo a autora, “é na sintaxe do enunciado, especialmente, que o Falante codifica sua intenção, sendo esse enunciado, o ponto de partida do Ouvinte para compreendê-la” (Idem). Nesse sentido, amparados em Azeredo (op. cit.), assumimos sua definição – ainda que provisória – de sintaxe como “parte de um sistema que permite criar e interpretar frases” (AZEREDO, 2007, p.10). Partindo do pressuposto de Eco (2004, p.31), em que: “um texto é um universo aberto onde o intérprete pode descobrir uma infinidade de conexões”, procuraremos, sob luz da Gramática Funcional, conceituar e investigar o lugar da sintaxe no discurso, assim como sua relação com a música e, consequentemente, com a obra de André da Silva Gomes.

Em “Os limites da Interpretação”, Umberto Eco (2004, p.6 et. seq.), analisa as formas de interpretação textual, asseverando que tais formas não se fixam unicamente no sentido original intencionado pelo autor (*intentio auctoris*), mas pressupõe, também, a perspectiva do leitor (*intentio lectoris*) e a própria obra (*intentio operis*) que pode fixar um sentido não anunciado por quem a escreveu. Tais variantes interpretativas podem ser obtidas a partir de

³⁷ Mateus, 5: “O Sermão da Montanha”.

observações de fenômenos semânticos e psicológicos, assim como, por análises semióticas. Observamos na problemática de Eco (op. cit.), a reverberação de algumas questões levantadas por Platão em seu embate contra os sofistas, sobretudo nos diálogos “Górgias” e “Fedro”. Neste último – sempre pela voz de Sócrates, o filósofo compara o texto escrito a um “phármakon”, palavra que, segundo o filósofo Jacques Derrida (2005, p.43 et. seq.) é tida como um “encadeamento de significações”, podendo ser traduzida como remédio, veneno ou cosmético. Segundo Derrida:

“Sócrates compara a uma droga (phármakon) os textos escritos que Fedro trouxe consigo. Esse phármakon, essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser — alternada ou simultaneamente — benéficas e maléficas (...) O phármakon seria uma substância, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise (...). Operando por sedução, o phármakon faz sair dos rumos e das leis gerais, naturais ou habituais.” (DERRIDA, 2005, p.14, grifos do autor).

O uso indiscriminado do “poder farmacológico” da palavra por parte dos sofistas, fez surgir uma série de investigações filosóficas desde Platão e Aristóteles. Deparamo-nos aqui, com a aurora da Gramática, onde a língua era tida como exteriorização do pensamento. Destarte, “toda atividade em torno da língua centrava-se nas técnicas do discurso, da persuasão, enfim, na arte retórica” (SPERANÇA-CRISCUOLO, 2015, p. 18).

Gradualmente, as contribuições dos *grammatikós*³⁸ somaram-se às investigações dos filósofos, incorporando aspectos linguísticos, até o surgimento da *techné grammatiké* de Dionísio Trácio (170 a.C. – 90 a.C.). No entanto, apenas no século II d.C. é que surgem as primeiras pesquisas a respeito da sintaxe, mais precisamente com o trabalho de Apolônio Díscolo, cuja contribuição foi um passo importante para a emancipação da gramática. Gual (1987, p. 7), considera a Sintaxe de Apolônio, o mais destacado estudo da sintaxe helênica, qualificando-o como um tratado bastante original e crítico, ao apresentar temas como as partes da oração, as funções do pronome, os sentidos das formas verbais, com riqueza de exemplos, em grande parte, fundamentados nos poemas homéricos. Segundo Neves (2005), o autor da Sintaxe “classifica sistematicamente toda a matéria linguística sobre uma base filosófica,

³⁸ “O que tenta a revisão crítica dos textos e a compreensão da obra literária se chama mais especificamente *grammatikós*. Este não só explica as obras como também as julga; reconhece ou não a sua autenticidade, aponta suas belezas e defeitos. Faz a correção dos textos (*diórtosis*) e exerce julgamento (*krísis*) em geral; é, portanto, um crítico (*kritikós*), atividade que representa poder de decidir como juiz das obras escritas. É atividade de pesquisa à qual se alia a docência, pois o gramático é o mestre-escola que sucede ao gramatista (*grammatistés*, instrutor primário) ao qual sucede o retor (*rhétor*).” (Marrou, 1971, p.251 *Apud* Neves, 2005, p. 109).

afastando-se do exame do aspecto exterior, característica da gramática alexandrina” (NEVES 2005, p. 120). Servindo-se de um estilo conciso, no primeiro parágrafo do Livro I, apresenta a importância e função da sintaxe:

“La exposición presente comprenderá **la construcción que de ellas se hace con vistas a la coherencia de la oración perfecta**; lo que me he propuesto exponer con todo detalle **por ser de la más absoluta necesidad para la interpretación de los poemas**. (...) Lo mismo sucede, si nos elevamos de nivel, con las sílabas, las cuales, satisfechas **las ordenaciones adecuadas**, constituyen la palabra. Y manifiestamente se sigue que también las palabras, que son parte de la oración **perfectamente construida, reciben la ordenación coherente**; pues **el significado subyacente a cada palabra** es, en cierta medida, una «letra» de la oración, y del mismo modo que las letras dan lugar a las sílabas en virtud de sus combinaciones, así también la ordenación de los significados dará lugar, por así decirlo, a «sílabas» mediante las combinaciones de las palabras. Más aún, igual que de las sílabas se constituyen las palabras, lo mismo la oración perfecta de la coherencia de los significados. ” (APOLÔNIO, SINTAXE, Livro I, p.73, *grifos nossos*).

Sintaxe, na concepção de Apolônio, diz respeito à construção: partes unidas (*syn* = juntos) de forma coerente, isto é, ordenada (*tassein* = ordem, arranjo, disposição), compondo um todo: a oração. No sentido oposto, também é entendida como análise, isto é, desconstrução do discurso (das partes e suas junções), para observação e compreensão, portanto, “de absoluta necessidade para a interpretação dos poemas” (op. cit.). Nessa perspectiva, trata-se de um instrumento a serviço da significação. Os antecessores de Díscolo, debruçaram-se sob os aspectos analíticos e filosóficos relacionados ao conceito de vocábulo. Após sua Sintaxe, fundamentam-se as bases sobre as quais, outros *grammatikós* construirão o edifício que mais tarde constituirá o Trivium³⁹ medieval. Desde então, mesmo com o advento das gramáticas em línguas vernáculas, as definições acerca da sintaxe orbitam em torno das ideias estabelecidas pelo gramático alexandrino, como se pode notar nos seguintes excertos:

“Gramática é vocábulo grego: quer dizer ciência de letras (...) *Sintaxis* a que responde a *construçam*” [sic]. (BARROS, 1539; Apud OLIVEIRA, 2011, p. 1577, grifo nosso).

“Sintaxe é concebida actualmente [sic] por muitas teorias como a componente que estuda não só as condições de combinação de palavras, mas também as condições formais da significação”. (BRITO, 2010, P.4, grifo nosso).

“Sintaxe: [Do gr. *Syntaxis*, ‘ordem, disposição’, pelo lat. *syntaxe*]. Parte da gramática que estuda a disposição das palavras na frase e das frases no discurso, bem como a relação lógica das frases entre si e a correta

³⁹ Aspectos do saber, pertinentes à mente (Gramática, Dialética e Retórica).

construção gramatical; construção gramatical” (FERREIRA, 1986, P.1592, grifo do autor).

A interface entre retórica e gramática parece ser condição essencial da linguagem. Desde seu alvorecer, na Antiguidade Grega, é possível observar sua interdependência, assim como, a nebulosa delimitação de suas fronteiras. Antes de sua emancipação, a gramática era tida como uma ciência auxiliar. Segundo Collart (1954, Apud Mendes, 2010, p. 186), “o filósofo via na Gramática uma teoria sobre as origens da linguagem; o retor, um manual do estilo correto; o crítico, um auxiliar para os estudos dos textos; o compilador, um guia de lexicografia; o poeta, um arsenal de termos pitorescos; o homem do mundo, um divertimento de salão”. De outro modo, ao longo dos séculos, a retórica foi gradualmente enfraquecida, sendo relegada ao plano secundário de estudo da estilística, até o seu esquecimento no Século XIX. De acordo com Mendes (2010), “a gênese paralela da gramática e da retórica e a indefinição quanto a um objeto próprio da gramática levaram a que essas artes, embora se pretendessem distintas, muitas vezes se confundissem” (Idem, p. 187). Citando o trabalho de Kennedy (1994), a autora destaca:

“O primeiro estudo sobre tropos, por um gramático, foi feito por Taurisco (século II a.C.); Crísipo (281 -204 a.C.) fez uma lista de figuras de pensamento; na gramática de Dionísio o Trácio, a exegese de tropos poéticos foi incluída como uma de suas seis partes. Em Roma, também Varrão (116 a 27 a.C.) inclui aspectos retóricos em sua gramática”. (MENDES, 2010, p.187).

Como se pode observar na Retórica (III,5,1407a), de Aristóteles – onde o filósofo tece uma série de considerações de cunho estritamente gramatical, o inverso também acontecia. De fato, a ambiguidade de domínios entre gramática e retórica avançou durante toda a idade média:

“Aelius Donatus (sec. IV d.C.), em *Ars Grammatica* vai além de assuntos estritamente gramaticais e trata, em seu livro 3, de barbarismo e solecismo. Donatus define barbarismo como um erro gramatical no uso de uma única palavra e solecismo como um erro no uso de palavras em um contexto. Mas, por outro lado, um erro caracterizado como barbarismo pode, na poesia, ser um metaplasmo ou outro ornamento de estilo; e um solecismo pode, na poesia, ser uma figura (schemata). Para Donatus, figuras de pensamento pertenciam à retórica, figuras de linguagem eram parte da gramática. Também em Prisciano (século V-VI d.C.), encontram-se matérias da retórica”. (MENDES, 2010, p.188).

A Idade Média ainda viu surgir uma série de manuais e tratados gramaticais, tanto em Latim como em línguas vernáculas, que mantiveram a justaposição retórica/gramática por estarem fundamentadas nas gramáticas tradicionais. No Renascimento, surgem as gramáticas de cunho pedagógicos, voltadas ao ensino da língua materna. No entanto, o Latim subsiste, dada

sua importância cultural e histórica. Em todos esses períodos, a sobreposição gramática/retórica foi mantida nos manuais e livros didáticos, como se nota nas gramáticas atuais. Situada nessa zona de interseção entre gramática e retórica, está a sintaxe que, nas palavras de Brandão (1963, p.11), “é o estudo da frase tanto na linguagem discursiva como na linguagem afetiva” ou ainda, nas palavras do próprio autor:

“Versa também a sintaxe certas modalidades da frase, certas anomalias que ela às vezes apresenta, produzidas por uns tantos fatores [sic], influxos e intuitos particulares da mente, tais como o anacoluto, o pleonismo, a elipse, a silepse, a atração e a contaminação sintáticas, a analogia, assim como os artifícios estilísticos e retóricos, os quais, conquanto competem mais à arte de escrever ou de falar do que à sintaxe, são, entretanto, estudados nesta pelos mais dos gramáticos sob a designação de figuras de sintaxe (...) introduzidos na fraseologia mais por uma conveniência didática do que por um critério racional e científico.” (BRANDÃO, 1963, pp. 11 e 12).

A Idade Média ainda viu surgir uma série de manuais e tratados gramaticais, tanto em Latim como em línguas vernáculas, que mantiveram a justaposição retórica/gramática por estarem fundamentadas nas gramáticas tradicionais. No Renascimento, surgem as gramáticas de cunho pedagógicos, voltadas ao ensino da língua materna. Porém, o Latim subsiste, dada sua importância cultural e histórica. Em todos esses períodos, a sobreposição gramática/retórica foi mantida nos manuais e livros didáticos, como se nota nas gramáticas atuais. Vejamos, por exemplo, a segunda edição da “Gramática Escolar da Língua Portuguesa”, recentemente publicada⁴⁰ por Evanildo Bechara⁴¹, onde o autor dedica um capítulo exclusivo para a estilística – ramo da linguística onde a retórica foi comprimida. De acordo com Bechara (2010): “Estilística é a parte dos estudos da linguagem que se preocupa com o estilo. Entende-se por estilo o conjunto de processos que fazem da língua representativa um meio de exteriorização da linguagem afetiva” (BECHARA, 2010, p. 668, grifos nossos). Um pouco mais adiante, ao contrapor estilística (leia-se retórica) e gramática, o autor instrui que Estilo:

“[é] o contraste entre o emocional é o intelectual. E neste sentido que diferem, Estilística (que estuda a língua na manifestação da afetividade) e Gramática (que trabalha no campo da língua intelectual). Uma não é a negação da outra, nem uma tem por missão destruir o que a outra, com orientação científica, tem podido construir. Ambas se completam (...) O traço estilístico pode ser um desvio ocasional de norma gramatical

⁴⁰ Lançada em 2010, em edição de capa dura, com 707 páginas, pela Editora Nova Fronteira.

⁴¹ Professor titular e emérito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e da Universidade Federal Fluminense (UFF); Membro da Academia Brasileira de Letras e da Academia Brasileira de Filologia; sócio correspondente da Academia das Ciências de Lisboa.

vigente, mas se impõe pela sua intenção estético-expressiva de querer dizer algo mais”. (BECHARA, 2010, p. 668).

5.1 Música e Sintaxe

A interface entre música e retórica, por conseguinte, gramática e literatura, tem sido objeto de estudo de teóricos e pensadores desde a Antiguidade Clássica. Destarte, os antigos gregos detiveram-se sobre a natureza, constituição e influência da música sobre os estados da alma, bem como sua consequente utilidade para a educação e política. Questões relativas aos fundamentos éticos e estéticos da música são examinados na República de Platão, assim como na Política, de Aristóteles. Efetivamente, desde a Retórica de Aristóteles, oradores, gramáticos e músicos, compartilham termos como “entonação”, “musicalidade”, “ritmo”, “frase”, “sentença”, “pontuação” etc. para elucidar aspectos de suas respectivas áreas. Ademais, a concepção de música para os gregos, contemplava música e linguagem.

Desde Pitágoras, músicos e teorizadores buscavam sistematizar e organizar as alturas sonoras em diferentes seguimentos, lançando as bases do que mais tarde se tornariam as “escalas musicais”. A compreensão subjetiva e afetiva de sistema (modal) grego, também era objeto de observação filosófica. Com efeito, atributos emocionais como “virilidade”, “coragem”, “languidez” etc. eram atribuídos, por exemplo, à música que, segundo os pensadores daquele período, poderiam ser úteis ou nocivos à polis. Por certo, a história da música ocidental está permeada por observações e discussões acerca da ética e estética musical, tendo como pano de fundo a questão da linguagem, fato que pode ser constatado em vários tratados⁴² sobre o assunto. Como se sabe, o Século XVIII é o ponto culminante de tais questões.

A consideração de música como linguagem, nos remete a questões sobre sua sintaxe. Certamente, de acordo com Patel (2008) “trata-se de um tema controverso, gerador de entusiasmo e ceticismo”. Segundo este autor, o maestro e compositor Leonard Bernstein, inspirado na teoria chomskyana da Linguística Gerativa, ministrou uma série de palestras em Harvard (1973), que apesar de sua questionável exposição, acabou por resultar na organização de um seminário sobre música e linguística, coordenado pelo Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), o que motivou o musicólogo Fred Lerdahl e o linguista Ray Jackendoff, (ambos presentes no seminário), a produzir o livro “*A Generative Theory of Tonal Music*” (1983), considerado como uma das obras mais influentes sobre cognição musical. Desde então,

⁴² Aqui mencionados, nos capítulos anteriores.

o tema – de natureza claramente transdisciplinar – é uma constante no trabalho de vários estudiosos⁴³, tanto da música como da linguística e, mais recentemente, da neurociência. O que demonstra sua complexidade – não no sentido estabelecido pelo senso comum – “complexidade como algo difícil” – mas na acepção original do termo⁴⁴. Nessa perspectiva, nosso trabalho consubstancia-se num âmbito maior de observações que procuram assimilar as estruturas discursivas da música brasileira do período colonial, vinculando-se à outras pesquisas junto ao Laboratório de Musicologia de Ribeirão Preto (LAMUS – DM/FFCLRP). Sintaxe, em termos musicais, pode ser entendida como a “organização sintagmática dos elementos do discurso musical e a disposição das notas no espectro das frequências” (Neder, 2011). Segundo Coelho de Souza (2007):

“Uma das características gerais da linguagem musical que desconcertou os semiólogos e semióticos da música, desde os pioneiros que sobre ela se debruçaram, foi o fato da música não se ressentir da ausência de um código simbólico geral compartilhado, ao qual os textos musicais individuais pudessem se referir. Todavia, apesar dela não operar como uma *langue*, na acepção de Saussure, era fácil constatar sua capacidade de realizar atos de comunicação”. (COELHO DE SOUZA, 2007, p.74).

Inerente à gramática e à retórica, a sintaxe é elemento capital para a consolidação do discurso, conferindo coerência e ordem à estrutura e, ao mesmo tempo, infringindo-a, em nome da expressividade artística e conveniência persuasiva. Segundo Lausberg (2004), a *Dispositio* trata da ordenação dos pensamentos e ideias favoráveis ao discurso e para compreender seus fenômenos:

“Deve partir-se da imagem do bailarino, cujo comportamento mostra dois extremos: a pausa sem expressão e o movimento com arte: à situação normal do pensamento e da linguagem chama-se *ordo naturalis*, que por exemplo, se apresenta (...) na sucessão linguisticamente usual das partes da frase, na própria frase (...) à alteração artística da situação normal chama-se *ordo artificialis* ou *figura* (...) se a sucessão das partes da frase não for linguisticamente usual.” (LAUSBERG, 2004, p. 96, grifos nossos).

Segundo o autor, o “*ordo naturalis*” confere ao discurso maior clareza e credibilidade, no entanto, corre o perigo de ser demasiado uniforme, provocando tédio (“*fastidium*”). De outro modo, o “*ordo artificialis*” é um antídoto contra o tédio – ou, nas palavras de Silva Gomes:

⁴³ Patel cita como exemplo, os trabalhos Swain, (1997); Horton, (2001); Tojo et al, (2006); Pesetsky, (2007); Rohrmeier, (2007).

⁴⁴ Do Latim: *complexus*. Ato de envolver; ligação; encadeamento. *Complexiōnis*: união, combinação; sentido figurado: *synaeresis* (Quintiliano), i.e., juntos.

“recreio ao ouvido⁴⁵” – pois ao causar um efeito de estranhamento, acaba por despertar a atenção do ouvinte. Por outro lado, diminui a clareza e enfraquece a credibilidade. O bom orador deve estar atento à “distribuição eficaz e favorável ao partido, do ‘ordo naturalis’ e do ‘ordo artificialis’ (figura) na totalidade do discurso, afim de que, por um lado, se assegure a credibilidade e, por outro, se combata o tédio” (Ibidem). O manuseio artístico da sintaxe pode ocorrer através de desvios perspicazes, tanto da regência normal das palavras (“schemata⁴⁶”) – figuras de linguagem, quanto aos desvios de significação (“tropo⁴⁷”).

Em sua dissertação de doutorado, Byros (2009), trata da compreensão de “schema” como instrumento de memória coletiva, para fundamentar sua tese acerca da instituição da tonalidade como cognição localizada. Para tanto, busca respaldo em diversas áreas, como a psicologia social, a cognição historicamente informada, musicologia, filosofia empírica, dentre outras. Segundo o autor, o termo “schema” é uma transliteração direta do grego σχήμα (forma), que tinha uma variedade de conotações tanto na Antiguidade quanto nos tempos atuais. Referenciando-se ao tratado “De Anima”, assim como às “Categorias”, ambos de Aristóteles, ao lado de outros teorizadores do século XVIII busca estabelecer um histórico da concepção de “schema”. De fato, o conceito de “schema” atravessa os séculos – de Aristóteles a Piaget. O filósofo grego, usa o termo “esquema” para descrever uma representação mental do mundo exterior. O construtivismo de Piaget se aplica ao termo como estruturas cognitivas pelas quais os indivíduos intelectualmente organizam o meio. Tais estruturas não são estáticas, mas desenvolvem-se pelo processo de assimilação e acomodação. Nessa perspectiva, a “schemata” é o meio pelo qual os músicos do século XVIII estabelecem uma sintaxe musical através do estudo do “*partimenti*” que, segundo Gjerdningen (2010), deveriam ser internalizados pelos alunos, tornando-os capazes de improvisar e compor. No âmbito da música luso-brasileira, Mario Trilha (2011), em sua tese de doutorado “Teoria e Prática do Baixo-Contínuo em Portugal (1735-1820)” analisa considerável número de exemplos oriundos do Seminário da Patriarcal, sendo de fundamental relevância para as pesquisas acerca do pensamento musical de André da Silva Gomes.

⁴⁵ A Arte Explicada do Contraponto, p. 121

⁴⁶ *Schemata* (do Grego: σχήματα; formas); para alguns autores “*schematoides*” (ver Bartel, 1997, pp. 382-384). Trata-se de um desvio perspicaz da regência normal das palavras

⁴⁷ *Tropo* [Do gr. *trópos*, 'desvio', pelo lat. *tropu*]. Utilização da palavra ou expressão em sentido figurado.

5. Análises e Gráficos

Apresentaremos nesta seção, o esquadramento das figuras de retórica observadas em André da Silva Gomes. Os gráficos apresentados são fundamentados em análises realizadas em outros trabalhos do Laboratório de Musicologia de Ribeirão Preto (LAMUS – DM/FFCLRP), mais notadamente, na dissertação de mestrado do colega Eliel Almeida Soares (2012).

O gráfico 1, apresenta as figuras de retórica utilizadas pelo compositor no conjunto de seus Ofertórios. Ao todo, foram analisadas quatorze peças, das quais se observaram 32 figuras. Nota-se maior incidência de figuras de repetição, o que nos remete à possível quebra de sintaxe do discurso, através dessas figuras de pensamento.

Gráfico 1: figuras observadas por seção retórica

O gráfico 2, apresenta o agrupamento das figuras observadas em sua tipologia. Estas figuras estão diretamente relacionadas à sintaxe do discurso: figuras de repetição promovem a ênfase em algum aspecto discurso por intermédio da acumulação de signos sonoros; figuras representação ou descrição estão relacionadas às figuras de pensamento (*tropos*) e apresentam um desvio sintático proposital, afim de promover o que o compositor chama de “recreio ao ouvido” ou, nas palavras de Lasuberg (*Op.cit.*) “antídoto contra o tédio”.

Gráfico 2: tipos de figuras observadas nos 14 Ofertórios de Silva Gomes

Observa-se maior frequência de figuras na “confutatio” – locus, por excelência, dos contrastes, modulações, transposições tonais, mudanças de expressão etc. – onde o compositor demonstra sólido arcabouço teórico e engenho artístico e retórico, como se pode observar no gráfico 3:

Gráfico 3: figuras observadas por seção retórica

A tabela seguinte, apresenta a distribuição de todas as figuras de acordo com a seção retórica:

Figuras Observadas por Seção Retórica (Dispositio)							
Nº Figuras	Exordium	Narratio	Propositio	Confutatio	Confirmatio	Perotatio	Total
1 Abruptio	1		1	1	1	1	5
2 Acciaccatura	1	1	1				3
3 Anabasis	3	1	1	2			7
4 Analepsis			1				1
5 Anaphora	5	4	4	8	2	1	24
6 Anticipatio		1		1			2
7 Aposiopesis	4		3	6	6	4	23
8 Auxesis	1	1		4	2		8
9 Catabasis			1	1	1		3
10 Circulatio	1	3	2	4	1	1	12
11 Climax	1	4			1		6
12 Emphasis						1	1
13 Epizeuxis	3	2	8	8	11	4	36
14 Exclamatio	1		1				2
15 Gradatio		2	1	7	2	1	13
16 Metabasis		1	3	4			8
17 Mimesis						1	1
18 Noema	1	4	5	3	3	4	20
19 Palilogia	7		1	4	3	1	16
20 Pas. Duriusculus			2	1			3
21 Pausa	11	10	8	9	6	5	49
22 Polypoton	3		2	1	2		8
23 Retardatio						1	1
24 Sal. Duriusculus				1			1
25 Schematoides				1			1
26 Suspiratio				2		2	4
27 Synaeresis	5	5	7	10	5	13	45
28 Syncope			2	1		2	5
29 Synonymia	1	3	2	4			10
30 Tirata		2		1			3
31 Variatio	1	4		3			8
Nº de ocorrências:	50	48	56	87	46	42	329

Tabela 2: Figuras observadas por seção retórica

Apresentaremos, a seguir, as figuras retóricas utilizadas por André da Silva Gomes, procurando apresentar de que modo o compositor empregou sua utilização, partindo de comparações entre as sessões retórica (*dispositio*) e harmônica, assim como, sua aplicação de acordo com a harmonia. Para tanto, partiremos de uma organização tipológica das figuras, de modo a procurar evidenciar possíveis desvios sintáticos em sua utilização.

Figuras de silêncio e/ou interrupção.

Segundo Villavicencio (2011), “o uso de silêncios na música, como meio para impressionar o público, se apresenta do decorrer de toda a história (...) com a finalidade de provocar com ênfase determinados estados de espírito” (VILLAVICENCIO, 2011, p. 101).

Ainda segundo o mesmo autor, pode-se encontrar várias considerações sobre a categorização dos silêncios, existindo divergências em suas descrições por parte dos tratadistas da retórica musical, sendo que para discernir seu significado, deve-se antes, interpretar o afeto pertinente. Sendo que “o afeto do silêncio é definido pela intenção que o antecede assim como pela intenção que o segue” (op.cit.). Silva Gomes se utiliza de quatro figuras relacionadas ao silêncio ou interrupção. São elas: a) abruptio: ruptura no meio do discurso. Trata-se de um silêncio inesperado, cujo intento é causar tensão e estranheza, com efeito acumulativo de expectativa; b) aposiopesis: pausa geral, como um descanso para recompor-se de um estado emocional ou para provoca-lo; c) suspiratio: desvio singular da sintaxe e claramente representativo de um suspiro, que pode significar dor, anseio, tristeza etc. d) pausa: dependendo do contexto, as pausas podem simplesmente significar os aspectos técnicos, isto é, sintaxe normal do discurso (*orno naturalis*), mas também podem expressar pensamentos e imagens de acordo com a necessidade textual.

No conjunto dos “Ofertórios” do mestre de capela da Sé, há cinco ocorrências da *abruptio* – em praticamente todas as seções retóricas (gráfico 4), com maior incidência na região da tônica (gráfico 5):

Gráfico 4: Abruptio – ocorrência por seção retórica

Gráfico 5: Abruptio – ocorrência por função harmônica

Gráfico 6: Aposiopesis – ocorrência por seção retórica

Gráfico 7: Aposiopesis – ocorrência por função harmônica

A “aposiopesis”, apresentada nos gráficos anteriores, ocorre vinte e três vezes, com maior incidência na “*confutatio*” e “*confirmatio*” (gráfico 6), sobressaindo-se na região da tônica (gráficos 7). A “suspirstio” ocorre quatro vezes, com maior incidência na “*confutatio*” e “*peroratio*” (gráfico 8) e de igual distribuição entre as funções da tônica, tônica paralela e subdominante (gráfico 9).

Gráfico 8: Suspirstio – ocorrência por seção retórica

Gráfico 9: Suspensio – ocorrência por função harmônica

Mais comumente empregada, a “pausa”, pôde ser observada quarenta e nove ocasiões, em todas as seções retóricas (gráfico 10) e maior evidência na região da tônica (gráfico 11):

Gráfico 10: Pausa – ocorrência por seção retórica

Gráfico 11: Pausa – ocorrência por função harmônica
Figuras de representação e/ou descrição.

Tratadistas e estudiosos da Retórica definem figuras descritivas ou representativas, aquelas que contribuem na elaboração de imagens mentais ou metáforas, onde a linha melódica procura descrever ou representar um sentimento ou emoção através de movimentos (ascendentes ou descendentes). Estas figuras podem representar afetos de exaltação, tristeza, angústia, humildade, exclamações etc. No conjunto dos “Ofertórios” de André da Silva Gomes, foi possível observar cerca de sete figuras de descrição ou representação, às quais demonstraremos, a seguir, os locais onde ocorrem. Dentre as figuras descritivas, a de maior ocorrência é a noema – passagem homofônica dentro de uma textura polifônica. Segundo Burmeister (1606), “quando introduzida no momento certo, ela docemente afeta e, maravilhosamente acalma os ouvidos, ou mesmo o coração” (BURMEISTER, 1606 p. 165). Silva Gomes se utiliza da noema em doze de seus quatorze “Ofertórios” – a maior incidência ocorre no Ofertório de Domingo de Ramos, apresentando maior utilização na “propositio” (gráfico 12):

Gráfico 12: Noema – ocorrência por seção retórica

Em termos harmônicos, nota-se maior evidência na região da tônica, seguida pela tônica paralela, o que parece corroborar com a descrição de calma e tranquilidade de Burmeister (gráfico 13):

Gráfico 13: Noema – ocorrência por função harmônica

No âmbito das figuras descritivas ou representativas, outra muito utilizada por Silva Gomes é a “circulatio” (gráfico 14) – relacionada com a expressão de ideias circulares (Bartel 1997, p.216), que ocorre em sete dos “Ofertórios”, com maior incidência na “confutatio” (quatro ocorrências), seguida pela “narratio” (três ocorrências):

Gráfico 14: Circulatio – ocorrência por seção retórica

Em termos harmônicos, a “circulatio” tem maior incidência na região da tônica, como se pode observar no gráfico 15:

Gráfico 15: Circulatio – ocorrência por função harmônica

Expressão de exaltação e sentimentos elevados, a “anabasis” é utilizada por André da Silva Gomes em quatro de seus “Ofertórios”. Descrita pelos tratadistas como uma passagem musical ascendente, na obra do quarto mestre de capela da Sé, ocorre com maior frequência no “exordium” (gráfico 16) com total proeminência na região da tônica (gráfico 17).

Para expressar sentimentos e imagens opostas ao da “anabasis”, Silva Gomes se utiliza da “catabasis”, descrita pelos tratadistas como uma passagem musical descendente que, por sua vez, expressa afetos de humildade e subserviência, reforçando as imagens sugeridas pelo texto. No conjunto dos “Ofertórios”, as três únicas ocorrências desta figura foram observadas no primeiro e segundo domingo do advento, com isonomia entre as seções da “propositio”, “confutatio” e “confirmatio” (gráfico 18). Harmonicamente, se apresenta sob a função s/s e tônica paralela (gráfico 19).

Gráfico 16: Anabasis – ocorrência por seção retórica

Gráfico 17: Anabasis – ocorrência por função harmônica

Gráfico 18: Catabasis– ocorrência por seção retórica

Gráfico 19: Catabasis – ocorrência por função harmônica

Ainda no âmbito das figuras descritivas ou representativas, estão a “metabasis” (cruzamento de vozes); “emphasis” (reforço musical de uma imagem apresentada pelo texto) e “exclamatio” (exclamação musical frequentemente associada a uma exclamação textual). A “metabasis” é utilizada por Silva Gomes, com maior incidência na “confutatio” (gráfico 20), dividida igualmente entre a tônica e dominante (gráfico 21):

Gráfico 20: Metabasis – ocorrência por seção retórica

Gráfico 21: Metabasis – ocorrência por função harmônica
A “emphasis” surge uma única vez, na região tonal da “perotatio” e (gráfico 22 e 23):

Gráfico 22: Emphasis – ocorrência por seção retórica

Gráfico 23: Emphasis – ocorrência por função harmônica

Finalizando as figuras de descrição ou representação, a “exclamatio” incide em duas oportunidades: no “exordium” e na “propositio” (gráfico 24), distribuídas de forma isonômica entre a tônica e tônica paralela (gráfico 25):

Gráfico 24: Exclamatio – ocorrência por seção retórica

Gráfico 25: Exclamatio – ocorrência por função harmônica

Outras ocorrências tipológicas ainda serão incorporadas a este trabalho. Figuras de repetição melódica, dissonância e deslocamento, ornamentação melódica e repetição harmônica ocorrem com profusão nos quatorze Ofertórios analisados. O gráfico 26 apresenta o locus harmônico onde Silva Gomes emprega suas figuras de retórica. Nota-se uma preponderância nas funções da tônica e suas paralelas, o que pode ser um indicativo de que o compositor optou por auferir maior expressividade retórica em áreas tonais estáveis, posto que seria empreendimento redundante aplicar-se a fazê-lo em áreas naturalmente contrastantes.

Gráfico 26: Figuras Retóricas observadas por função harmônica

Conclusão

“Daqui pode concluir o Compozitor instruido, não só como Filósofo, a entidade differente de cada hum dos sobreditos empregos, podendo justamente distinguir o Contraponto Harmonia Docente e a Composição Harmonia Utente, isto he, parte que dá preceitos; e parte que as appresenta em execução; mas também pode observar como Rhetorico a analogia da Faculdade Harmonica com a Faculdade Rhetorica; aqui se observa o Contraponto relativo à parte da Invenção e a Composição relativo à Disposição e à Elocução. Na Dissertação que serve de princípio a esta obra fica [após] demonstrado quanto he preciosa ao Compozitor a Instrução Literaria (sic) [grifo nosso]”. (SILVA GOMES, apud DUPRAT, 1998, p. 18).

O século XVIII é considerado por muitos historiadores como o “Século da Representação”. Nas palavras de Roger Chartier (1991), “as formas de teatralização da vida social na sociedade de Antigo Regime dão o exemplo mais manifesto de uma perversão da relação de representação. Todas visam, de fato, a fazer com que a coisa não tenha existência a não ser na imagem que exhibe, que a representação mascare ao invés de pintar adequadamente o que é seu referente”. (CHARTIER, 1991, p.185). A teatralidade do século XVIII está intimamente relacionada com o conceito aristotélico da *hypocrisis* – a *actio retoricae*, que, antes de adquirir sentido pejorativo, significava a interpretação do ator – sua ação teatral – assim como o “*hypokrités*”, o ator dissimula, fingindo sentimentos que não tem, embora ele e o público saibam disso. Assim também, o orador pode exprimir o que não sente, e sabe disso, mas não pode informar seu público, para não arruinar seu discurso.

O fato é que orador sincero não pode deixar de representar segundo regras análogas às do ator (cf. REBOUL, 2004, p. 67). Nas palavras de Cícero, a “ação faz o orador parecer aquilo que quer parecer” (*op.cit.*). Quintiliano dedica todo o capítulo 3 de seu livro IX à ação, não só ao trabalho da voz e da respiração, mas também às mímicas do rosto, à gestualidade do corpo; tudo se inclui: ombros, mãos, tórax, coxas... que é preciso pôr a serviço das diversas paixões que é preciso exprimir. Amparados em Chartier (1991), podemos constatar que as relações sociais do Século XVIII são permeadas pela Retórica. Filho desse século, André da Silva Gomes recebeu rica instrução no âmbito da Retórica, tanto que veio a se firmar como Professor Régio de Gramática Latina além de utilizar abundantemente os recursos retóricos em suas composições. Ainda que não esteja inserido nos cânones da música poética dos tratadistas alemães, as palavras de André da Silva Gomes em sua *Arte Explicada do Contraponto* não deixam dúvidas sobre o seu profundo conhecimento acerca da retórica e sua utilização na música.

Verdadeiramente, a Arte da Eloquência não é domínio exclusivo desta ou daquela escola ou, nas palavras de Santo Agostinho, pertence ao espírito humano e pode ser aprendida de diversas maneiras, não apenas nas classes de retórica. (DC. Livro III, 29, p.185). Concordamos com a afirmativa de Paixão (2008) de que relação entre música, gramática, retórica e poética, não se limita à teoria alemã (Paixão, 2008, p.126). Conforme sua afirmação, podemos encontrar a mesma relação em “quadros teórico-musicais italianos, franceses ou flamengos, que embora nem sempre apresentem a designação ‘música poética’, adoptam [sic] e adaptam terminologia ou técnicas literárias para o domínio musical, sobretudo ao longo do período barroco” (op.cit.). Obras como “*Institutione Harmoniche*” de Gioseffo Zarlino (1562), “*Elementa musicalia*” de Jacobus Faber (1500) e o já citado “*Compendium Musicae*” de Descartes (1618), dentre outras, corroboram esta afirmação. Deste modo, muito embora não se faça nenhuma menção ao conceito de “música poética” os textos da Camerata Bardi ou o debate entre Artusi e Monteverdi acerca da primazia do texto, no dão bons exemplos de uma “poética” musical, isso sem citar os textos agostinianos onde a música deveria se adequar a palavra.

Sabemos que Portugal é detentor de uma riquíssima tradição retórica, sobretudo no âmbito da eloquência sagrada. Sabemos que os textos das composições de André da Silva Gomes são extraídos dos textos sagrados (Bíblia), onde há alegorias, metáforas e todo um rico simbolismo linguístico que o compositor dominava com maestria, já que era professor de Gramática Latina. Aliás, como observamos nos capítulos anteriores, nos tempos de Silva Gomes e sua formação, a retórica não era uma disciplina autônoma, portanto estava inserida no âmbito da gramática, por conseguinte, ladeada pela sintaxe. A distinção que o compositor faz entre Contraponto (*harmonia docente*) e Composição (*harmonia utente*) também corroboram com a nossa afirmativa. De acordo com Landi (2007):

“Os adjetivos ‘docente’ e ‘utente’ são, respectivamente, formas principais dos verbos latinos doceo, docui, doctum, (instruir, ensinar); e utor, usus, uti (usar, servir-se). Nota-se que André da Silva Gomes preferiu atribuir à harmonia um significado bastante peculiar. O termo é empregado como um elemento comum ou mediador: a doutrina utente, ou seja, a composição, serve-se dos preceitos da doutrina docente, o contraponto. Seguindo seu raciocínio a analogia com a faculdade retórica torna-se evidente: ‘[...] aqui se observa o contraponto relativo à parte da invenção e a composição relativa à disposição e à elocução’” (LANDI, 2007, p.32).

Com efeito, André da Silva Gomes fará no decurso de sua Arte Explicada do Contraponto repetidas referências à importância da instrução literária e mais especificamente da oratória na formação do compositor. Destarte, consolidamos nossa interpretação na utilização consciente dos recursos da retórica por parte de André da Silva Gomes.

Para nós, a pesquisa acerca da retórica nos enriqueceu, não apenas no âmbito da pesquisa musicológica, mas, também, acerca de nossa prática pedagógica, no sentido de adequar o discurso ao auditório, em nosso caso, alunos de oito a dezoito anos. Enquanto educador, diante de uma classe de alunos – muitas vezes apática e desinteressada⁴⁸ – tal qual o retórico, tivemos que descobrir os meios pelos quais poderíamos tornar nosso “auditório” dócil, ou seja, apto ao ensino (*docere*); aprendemos a necessidade de dispor corretamente as partes do discurso, ou seja, a “*elocutio*” (preparação das aulas), assim como a sua ornamentação com figuras apropriadas ao nosso “auditório” (*delectare*), sem falar na necessidade de ser um bom exemplo (*imitatio*) para nossos alunos. No âmbito de nossa prática musical, aprendemos a observar o “não escrito”, ou seja, o contexto da obra, o que vai além aos signos musicais grafados no pentagrama, cujo saber enriquece e valoriza a performance. Em síntese, aprendemos com André da Silva Gomes que:

“todos os nossos esforços se tornariam inúteis (...) sem que sejam acompanhados, ajudados, e sucorridos pelos optmos exemplares de insignes Mestres, os quais nos communicam em não sei que virtude particular, e oculto, que he só a que nos desembaraça na mesma execução dos preceitos da Arte; muitos d’elles rigorosamente estabelecidos pelos Antigos Mestres; porem felizmente modificados e suavizados pelos Sabios Modernos (...) sendo tambem innegável, que estes mesmos Mestres estiveram a precizão de imitar outros famosos Modélos, e polidos tambem por este Meio os seus felices talentos, agumentando, e ainda polindo, por meio de novas descubertas, aquellas scientificas produções, nos transmittem, e expoem á nossa admiração authorizados Modélos que imitemos; em que igualmente aperfeçoemos, e dilatemos as nossas ideia [sic]” (*Arte Explicada do Contraponto*, Lição 17ª, p. 125-126).

De acordo com Cano (2000) a milenar disciplina da Retórica, desde sua sistematização por parte de Aristóteles, vem se renovando e se inserindo em novas teorias de linguagem, investindo-se de potentes categorias indispensáveis em toda reflexão acerca da comunicação. A Retórica Musical – termo empregado indistintamente para designar tanto os tratados como as práticas musicais compreendidas entre os séculos XVI e XVIII – se aproximam a um tipo particular de análises e especulações intelectuais sobre o significado de determinada obra. (CANO, 200, p.3). Segundo este autor, os teóricos da música poética “formularam um problema em termos semióticos e o resolveram como tal” (*Op.cit.*). Fundamentando-se nos próprios tratadistas da música poética, por exemplo, em Ahle (1695) e Vogt (1719), o autor observa

⁴⁸ Fazemos aqui uma breve alusão ao nosso trabalho como educador musical em projetos sociais.

algumas aproximações entre a retórica musical e a semiótica, através das quais a música deveria adotar as estratégias retórico-estruturais do texto, assegurando a coerência discursiva e a ação persuasiva da obra (*Ibidem*). Para este autor, uma observação crítica revela que as “atuais aplicações da Teoria Retórica Musical do Barroco exibem com frequência um elenco generoso de problemas metodológicos, insuficiências teóricas e equívocos conceituais que dão lugar a resultados analíticos pobres e insatisfatórios” (*Op.cit.*). O mesmo autor assevera que tais limitações se devem tanto a “inconsistências internas da Teoria Retórica Musical do Barroco quanto ao emprego inadequado das mesmas por parte de alguns usuários ofuscados por uma *analogização* ingênua entre música e linguagem” (*Ibidem*). Neste sentido, defende que a “retórica musical, destinada ao estudo de processos particulares de comunicação e significação musical se constitui numa área interdisciplinar, **ainda que em gestação** [grifos do autor]” (loc.cit.).

Certamente, a relação música e sintaxe é deveras sensível e susceptível a imprecisões metodológicas, sem contar com a sedução da analogia. De nossa parte, entendemos que um estudo mais aprofundado da retórica musical referenciada na transdisciplinaridade entre linguística, semiótica, neurociência, psicologia social, musicologia, dentre outras, certamente proporcionará resultados mais precisos e seguros acerca da sintaxe musical para que se evite sucumbir aos “problemas metodológicos”, às “insuficiências teóricas” e aos “equívocos conceituais” apontados por este mesmo autor. Trabalho este, a ser realizado por um conjunto de pesquisadores das áreas supracitadas. Nesse sentido, nos sentimos honrados em figurar o pioneirismo do Laboratório de Musicologia de Ribeirão Preto (LAMUS – DM/FFCLRP), que vem se destacando acerca dos estudos de retórica e significação musical

Referências Bibliográficas

AGAWU, Victor Kofi. Music as discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music –New York: Oxford University Press, 2009.

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona, 354-430. A doutrina cristã: manual de exegese e formação – São Paulo: Paulus, 2002.

AGOSTINHO, Santo. 354-430. Confissões; tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina – São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os pensadores, 2ª edição).

ARISTÓTELES, 384-322 A.C. Retórica. Revisão de texto de Levi Condinho – Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005

ARISTÓTELES, 384-322 A.C. Tópicos; Dos argumentos sofísticos/Aristóteles. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W.A. Pickard – São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ARISTÓTELES. Retórica das paixões; prefácio de Michel Meyer; introdução, notas e tradução do grego, Isis Borges M. da Fonseca – São Paulo: Martins Fontes, 2000

ASSUMPÇÃO, Sérgio Eduardo Martineli de. Ascendência Retórica das Formas Musicais – São Paulo: USP, 2007 (Dissertação de Mestrado)

BARROS, Cassiano de Almeida. A orientação retórica no processo de composição do classicismo, observada a partir do tratado *Versch Einer Anleitung Zur Composition*(1782-1793) de H.C.Koch. – Campinas: Unicamp, 2006 (Dissertação de mestrado). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000380274> Acessado em: 25 de junho de 2008.

BARTEL, Dietrich. Música Poética: musical-rhetorical figures in germany barroque music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997

BUKOZFER, Manfred. La Música em lá época Barroca, de Monteverdi a Bach. 3ª Edição. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

CANO, Rubén López. Bases semióticas para una neorretórica musical. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Filológicas. Disponível em: <http://www.lopezcano.net> acessado em: 25 de julho de 2010.

CANO, Rubén López. Música y Retórica en el Barroco. México, D.F: Gráfica da Universidade Nacional Autônoma do México, 2000, vol.1. Disponível: <http://www.geocities.com/lopezcano/Articulos/MRB/02.PrimeiraParte.pdf> Acessado em: 20 de agosto de 2007.

CANO, Rubén López. Exemplos Musicais de Figuras Retóricas. México, DF: Gráfica da Universidade Nacional Autônoma do México, 2000. Disponível em: <http://www.geocities.com/lopezcano/Articulos/MRB/04.ejemplos1.pdf> Acessado em: 20 de agosto de 2007.

CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi. Coleção grandes mestres da pintura, vol. 12; coordenação Folha de São Paulo – São Paulo: Folha de São Paulo, 2007

CASTRO, Aníbal Pinto de. Retórica e Teorização Literária em Portugal: do humanismo ao neoclassicismo. Coimbra: Centro de Estudos Românticos (1973)

CECHINATO, Luiz Pe. A missa parte por parte. Petrópolis (RJ): 1979. Editora Vozes.

CHASIN, Ibaney. O canto dos Afetos: um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COTTINGHAM. John. Dicionário Descartes; tradução: Helena Martins – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

CRISTOFOLETTI, Fabrício Klain. A noção de eloquência no De doctrina christiana de Agostinho de Hipona (Dissertação de Mestrado) - São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2010.

DESCARTES, René. As paixões da alma. Introdução de Gilles-Gaston Granger; prefácio e notas de Gérard Lebrun; tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior – São Paulo: Nova Abril Cultural, 1987.

Dicionário Grove de Música; edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1994.

Dicionário Grove. New York: Oxford University Press Published, INC, 2001 vol.21.

DUPRAT, Régis (Org). Música Sacra Paulista. Marília (SP): Editora Empresa Unimar, 1999.

DUPRAT, Régis. A Arte Explicada do Contraponto de André da Silva Gomes. São Paulo: Arte & Ciência, 1998

DUPRAT, Régis. Garimpo Musical. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1985.

DUPRAT, Régis. Música na Sé de São Paulo colonial – São Paulo: Paulus, 1995.

DUPRAT, Régis. Música na Sé de São Paulo Colonial. São Paulo: Ed. Paulus, 1995.

FRANCO JUNIOR, Hilário. A Idade Média: nascimento do ocidente – São Paulo: Brasiliense, 2001

FUBINI, Enrico. La Estética Musica desde La Antiguidade hasta El Siglo XX. 13ª ed. Madrid: Alianza musical, 2002.

GALLO, Alberto. História de la música; el medievo. Madrid: Tuner Música, 1986, vol.3.

GATTI, Patrícia. A expressão dos afetos em peças para cravo de Francois Couperin (1668-1733) – Campinas: Unicamp, 1997 (Dissertação de Mestrado)

GROUT, Donald & PALISCA, Claude. História da Música Ocidental. 2ª ed. Lisboa: Editora Gradavia, 2001

GUERRERO, José Antonio Hernández e García, Maria Del Carmen. Historia Breve de La Retorica – Madrid: Síntesis, 2000.

HARNONCOURT, Nikolaus. O Discurso dos Sons – Caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Editor, 1998.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Novo dicionário da Língua Portuguesa. 3ª Ed. Curitiba: Editora Nova Fronteira, 1996.

ILUNGA, Kabengele. O Da Invenção, de Marco Túlio Cícero: Tradução e Estudo. São Paulo: 2009, F.F.C.L.H. (Tese de Mestrado)

JANK, Helena. E chorou amargamente... ; Figuras retóricas-musicais e a expressão de extremo pesar... (Resumo). In: XVII Congresso da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), 2007, Anais, Brasília, 2007, vol.17, p1-11. Disponível em:

JOSEPH, Miriam, 1898-1982. O Trivium: as artes liberais da lógica, gramática e retórica: entendendo a natureza e a função da linguagem. Tradução e adaptação de Henrique Paul Dmyterko – São Paulo: É Realizações, 2008

KIEFER, Bruno. História da Música Brasileira, dos Primórdios ao início do Século XX. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

LANDI, Marcio Spartace. Lições de Contraponto Segundo a Arte Explicada de André da Silva Gomes. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

LAUSBERG Heinrich. Elementos de Retórica Literária. 5ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LAUSBERG, Heinrich. Elementos de Retórica Literária – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. 5ª ed.

MICHELS, Ulrich. Atlas Musical Vol. I: Parte Sistemática; Parte histórica (dos primórdios ao Renascimento) – Lisboa: Gradiva, 2003

MICHELS, Ulrich. Atlas Musical Vol. II: Do Barroco à Actualidade – Lisboa: Gradiva, 2007.

NÖTH, Winfried. Panorama da semiótica: de Platão a Peirce – São Paulo: Annablume, 1995

OLIVERIA, André. O uso de Figuras de Retórica Musical no Magnificat de Johann Sebastian Bach. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (AMPPOM) Anais, Brasília, 2006. Vol.16, p.360-364. Disponível em:

PAIXÃO, Ana Margarida Minhós da. Retórica e Técnicas de Escrita Literária e Musical em Portugal nos Séculos XVII-XIX – Lisboa: Universidade de Lisboa, 2008 (Tese de Doutorado)

PASSOS, Henrique Romaniello. Dissertação de Mestrado: Vieira e Bach: uma retórica do espelhamento. 112 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) Programa de Pós- Graduação do Curso de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2006. Disponível em:

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica – Título original: The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. São Paulo: 2003, Editora Perspectiva

PEREIRA, Marcos Aurélio. Quintiliano gramático: o papel do mestre de gramática na Insitutio Oratoria – São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP 2000.

PIAGET, Jean. A formação do símbolo na criança – imitação, jogo e sonho, imagem e representação. Tradução de Álavaro Cabral e Christiano Monteiro. Suíça (1964) Editions Delachaux ET Niestlé

QUINTILIANO. Institutio Oratoria – A Retórica (Livro II). Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/~fidalgo/retorica/quintiliano-institutio.pdf>

REBOUL, Olivier, 1925. Introdução à retórica; tradução Ivone Castilho Benedetti – São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RETORICA A HERÊNIO. Tradução e introdução: Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra – São Paulo: Hedra, 2005.

RODRIGUES, A.C. Análise de alguns aspectos retóricos-musicais de “Domine, Deus, Agnus Dei” do “Glória RV 545 de Antônio Vivaldi. Música Hodie. Programa de Pós-Graduação de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2001, Vol.6 Nº. 1.p.35-49. Disponível em: <http://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/1848/1755> Acessado em: 20 de Dezembro de 2007.

SILVA, Flávio Mateus da. “Behold a virgin shall conceive e O thou that tellest good tidings” -do oratório- “O Messias” de George Friedrich Haendel- Uma análise retórico-musical. Estudando a Semântica das Paixões. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2005, p.33-49. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/textos/cdsemantica/05Flávio.pdf> Acessado em: 25 de Julho de 2008.

SOARES, Eliel Almeida. Retórica na música brasileira do século XVIII e primórdios do XIX: Análises de figuras de retórica em dois Ofertórios de André da Silva Gomes (Trabalho de Conclusão de Curso) – Ribeirão Preto: USP, 2008.

SOARES, Eliel Almeida; NOVAES, Ronaldo. Figuras de Retórica no Ofertório da Missa do Primeiro Domingo da Quaresma de André da Silva Gomes. VIII SEMPEM (Seminário Nacional de Pesquisa em Música) 2008. Anais. Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia: Editora Vieira, vol.8, 2008, p.101-110.

SOARES, Paulo Augusto. “Os Ofertórios de André da Silva Gomes”. São Paulo: 2000, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP. (Dissertação de Mestrado)

SOUZA, Euridiana Silva. Allemande-gigue: Análise retórica de danças barrocas das Suítes francesas BWV 813 e 816, de Johann Sebastian Bach. Estudando a Semântica das

Paixões. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2005, p.14-20. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/textos/cdsemantica/03Euridiana.pdf> Acessado em: 23 de Julho de 2008.

STRATHERN, Paul. Descartes em 90 minutos – tradução de Maria Helena Geordane – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

TOMÁS, Lia. Ouvir o Lógos: música e filosofia – São Paulo: Editora UNESP, 2002.

VIDAL, João Vicente. A Idéia do ‘Clássico’ no Classicismo: Retórica e Música no final do século XVIII. Rio de Janeiro (RJ), 2002 (Dissertação de Mestrado)

VIGOTSKY, L.S. A Formação Social da Mente. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1991

WINFRIED, Nöth. Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995.