

## FONTES RETÓRICO-MUSICAIS NA ERA CLÁSSICA (1750-1830)

---

Caio Benévolo

Sumarizaremos aqui a relação que ocorreu historicamente entre a antiga disciplina da retórica e a música. Comentaremos o apogeu desta concepção congeminativa, para citarmos alguns de seus mais importantes sistematizadores durante a era clássica, pondo em relevo as idéias expostas por ocasião do debate que as principais obras deles encenam.

### RETÓRICA

Desta forma (do grego *rhetoriké*, de *rhéma* = palavra), ou como oratória (do latim *os, oris* = boca), é como se costuma referir, em primeira instância, ao discurso normativo sobre as artes que foi dominante na cultura ocidental desde os primórdios, entre os antigos gregos, até a passagem dos séculos XVIII/XIX.

A partir de um primeiro momento aplicado às palavras e à literatura, rapidamente foi incorporado às outras linguagens poéticas como música, dança, pintura, escultura, arquitetura e drama. Prova disso são os tratados gregos e latinos que o sistematizaram a partir da poética literária. No entanto, neles mesmos, as alusões às outras artes, como modelos parciais a serem imitados na literatura, são tão abundantes, que nos habilitam a ver, na retórica, principalmente uma proposta de estética congeminativa. Esta proposta se baseia numa espécie de agenciamento de empréstimos recíprocos de belas proporções entre todas as linguagens artísticas (as poéticas). Assim, a retórica sistematizou, por milênios a fio, uma complexa rede de importações de cânones bem sucedidos de cada poética para as demais, numa estratégia de imitação da arte pela arte, ou do belo pelo belo. Esta estratégia levou a que as artes ocidentais assumissem um perfil pesadamente simbólico com feições abstratas, que as tornaram refratárias a uma obviedade no processo de reconhecimento do modelo da natureza imitado nas obras deste período; a teia de remissões as tornou labirínticas.

Como fio de Ariadne, garantindo a compreensão da herança cultural, a retórica norteou a pedagogia, a composição e a apreensão das artes no Ocidente. Foi disciplina

aprendida e renovada por mais de 100 gerações a fio, integrando a antiga grade curricular das sete artes liberais (*trivium*: gramática, dialética e retórica; *quadrivium*: astronomia, aritmética, geometria e música), como antiga base curricular de escolas de latim, seminários, academias e universidades. Essa grade deve sua concepção ao sofista Hípias de Héliade (século V a.C.), também personagem dos diálogos homônimos de Platão, *Hípias Maior* e *Menor*. Górgias, Protágoras e Córax foram os primeiros fundadores de escolas de retórica em Atenas ao longo do século V a.C.; Homero, porém, séculos antes, já conhecia a técnica e versificou com ela o discurso das personagens em seus poemas épicos *A Ilíada* e *A Odisséia*. Os maiores teóricos da disciplina, cujos tratados permanecem conhecidos hoje em dia, são Aristóteles de Estagira (séculos IV/III a.C.), Marcus Tullius Cicero (século I a.C.), e Marcus Fabius Quintilianus (século I A.D.).

A chave, portanto, para a compreensão de todo o humanismo ocidental é a retórica. Ela conformou toda a produção poética ocidental durante milênios, adequando a razão à emoção, para tornar, assim, efetiva a interferência do poeta sobre sua assistência de ouvintes ou leitores. Essa interferência eficaz era o objetivo final, sinteticamente chamado de persuasão. Para tanto, segmentou o discurso em exórdio, meio e fim, segundo Aristóteles, ou em exórdio, narração, proposição, confirmação, refutação, peroração e fim, segundo Quintiliano. Cada segmentação corresponde a uma estratégia diferente e deliberada de interferência. É também dos quadros da oratória o famoso inventário de figuras ornamentais do discurso; subtraindo-se ao labirinto das nomenclaturas, Aristóteles nomeia apenas uma: a metáfora. Os demais autores comentam e classificam cada tipo, compondo assim uma extensa lista, usualmente dividida em figuras de pensamento e de palavras. A partir deste expediente, podemos apreender a essência da ornamentação artística dentro da tradição ocidental: tendo o conceito de metáfora como base, ornamentar sempre foi substituir, ou levar algo em lugar de outra coisa (metáfora, do grego *metá* = em lugar de, e *phéro* = levar, portar).

## MÚSICA

O apogeu da música retoricamente concebida deu-se ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, principalmente durante a vigência da arte barroca (1600-1750). Suas articulações multidisciplinares podem voltar a ser trilhadas, a partir do estudo dos tratados sobre música do período. Eles nos ensinam a nos maravilharmos, perscrutando quadros sonoros diáfanos, por entre pentagramas e notas, nas obras de Lasso, Monteverdi, Scarlatti, Schütz e Bach, para citar apenas alguns. Esses tratados são de autoria principalmente alemã, posto que os músicos e teóricos alemães necessitassem de uma tradução sistemática deste filão de cultura

greco-latina; os compositores franceses e italianos podiam se permitir uma familiaridade de conceitos e termos comuns aos originais em suas próprias línguas. Esta comodidade levou a que a retórica musical se tornasse cognoscível hoje em dia principalmente pela tradição germânica; nos nichos em que a cultura latina era inata, a transmissão deste saber se deu oralmente, dentro da relação mestre/pupilo. Os tratados barrocos somados inventariam cerca de 100 figuras retórico-musicais, além de prescreverem a segmentação estrutural da peça musical em exórdio, *corpus carminis* (corpo do poema), e *finis* (fim), segundo J. Burmeister, por volta de 1600; ou em exórdio, narração, proposição, confirmação, refutação, peroração e fim, segundo J. Mattheson, em 1739.

Passamos agora a citar as fontes para o estudo aplicado à música da era clássica. Para a musicologia histórica brasileira, este trabalho é fundamental, uma vez que nossa musicografia recua, no momento, a, no máximo, 1730; o estilo predominante em nossa música colonial até o primeiro reinado é o galante (rebatizado como clássico a partir do século XIX), o que torna óbvia a conveniência deste levantamento. A apreciação deste repertório deve partir de premissas contemporâneas a ele, ou seja, do debate sobre o belo em que ele se insere.

Dividimos em duas a relação das obras: fontes franco-italianas e fontes alemãs. Para as primeiras, um importante antecedente é o *Tratado de Harmonia*, de J. P. Rameau, publicado em 1722, o que o caracteriza ainda como um tratado barroco. Lá figura a famosa relação de tipos de acordes, onde cada um, segundo o autor, imita uma paixão específica (ira, desespero, tristeza, alegria). J.-J. Rousseau polemizará com ele sobre esta relação, em ocasião de sua famosa crítica à harmonia, anos mais tarde. Para as fontes alemãs, o tratado de J. Mattheson, *O Perfeito Mestre de Capela*, figura como antecedente, ao qual vários tratados posteriores se reportarão. Nele temos acesso a uma grande variedade de informações sobre música, quase uma enciclopédia: desde história, passando por ornamentação, invenção, citações de importantes compositores da época (principalmente italianos e alemães), crítica musical, retórica, tudo redigido à guisa de pequenos pensamentos em parágrafos, dispostos como aforismos.

Das fontes latinas, o tratado de Du Bos, *Reflexões Críticas sobre a Poesia e a Pintura*, figura como uma obra importante que comenta a história da relação entre retórica e música, desde os antigos até sua época; por isso, a epígrafe de histórico na tabela abaixo. Entre os alemães correspondentes, temos o de C. P. E. Bach, *Ensaio sobre a Verdadeira Arte de Tocar o Teclado*; o de L. Mozart, *Ensaio de uma Escola Básica de Violino*; o de J. J. Quantz, *Ensaio de uma Instrução em como Tocar a Flauta Transversa*; e o de J. G. Türk, *Escola de Teclado*. Todos levam a epígrafe de tratados de elocução, por se dedicarem a descrever os aspectos da performance ao instrumento, oferecen-

FONTES FRANCESAS / ITALIANAS	FONTES ALEMÃS
J. Ph. Rameau, <i>Traité d'Harmonie</i> , 1722.	J. Mattheson, <i>Der vollkommene Capellmeister</i> ('O perfeito mestre de capela'), 1739.
<u>Tratado histórico:</u> Jean Baptiste (Abbé) du Bos, <i>Refléxions Critiques sur la Poësie e la Peinture</i> , 1755	<u>Tratados de Elocução (pronúncia):</u> C. P. E. Bach, <i>Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen</i> , 1753. Leopold Mozart, <i>Versuch einer gründlichen Violinschule</i> , 1756. J. J. Quantz, <i>Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen</i> , 1789. D. G. Türk, <i>Klavierschule</i> , 1789.
Jean-Jacques Rousseau, <i>Lettre sur Musique Française</i> , 1753; <i>Dictionnaire de Musique</i> , 1768; <i>Essai sur l'Origine des Langues où il est parlé de la Mélodie et de la Immitation Musicale</i> , póstumo, 1781.  <u>Tratado de Invenção:</u> Francesco Galeazzi, <i>Elementi Teorico-Pratici di Musica</i> , 1796. (Forma sonata)	Johann Nikolaus Forkel, <i>Allgemeine Geschichte der Musik</i> , vol. I (1788), vol. II (1801); 8 figuras.  <u>Tratado de Invenção</u> (já sem empregar a nomenclaturaretórica): Anton von Reicha, <i>Traité d'Haute Composition Musicale</i> , 1826.

do soluções de articulação de figuras e grupos de notas (pronúncia), acentuação correta (prosódia), atitude no palco, problemas de afinação, andamentos, ornamentação. Elocução aqui se justifica, pois ela é a parte da retórica que trata de responder à questão como dizer, aludindo ao desempenho do orador diante de sua assistência. É curioso ainda notar que os tratados alemães formam uma rede por sua completude de abrangência: os de C. P. E. Bach e de J. G. Türk sobre teclado; o de J. J. Quantz sobre flauta (sopro); e o de L. Mozart sobre violino (corda). Todos são unânimes em afirmar que o músico é um orador, e que seu objetivo é mover as paixões dos ouvintes.

A última fonte alemã pura é a de J. N. Forkel, *História Geral da Música*. Na introdução (*Einleitung*) ao primeiro volume, o autor expõe uma sistemática sobre a retórica musical de seu tempo, uma verdadeira taxonomia da disciplina, último grande empreendimento desta natureza na musicologia. Forkel lista 8 figuras

retórico-musicais. Vimos que, entre os barrocos, o inventário delas chegava a 100. Isso depõe como testemunho da simplificação, ou refluxo, do pensamento retórico-musical ocorrido na segunda metade do século XVIII. O discurso de Forkel está impregnado do sentido de decadência da música, que ele vê como tudo o que se sucede após a morte e a obra de J. S. Bach. Podemos já pressentir, ao ler suas páginas, o esgotamento da ideologia da música como imitação do discurso, definitivamente ocorrido no século XIX.

Forkel polemiza, em seu texto, com as concepções sobre música e retórica expostas por J-J. Rousseau em várias obras. A mais radical delas, *Ensaio sobre a Origem das Línguas onde se fala da Melodia e da Imitação Musical*, anuncia uma utopia poética que consiste, num passado já remoto, da música congeminada às emoções na melodia da fala. Para ele, a cultura, verdadeira inimiga da natureza, teria mutilado a expressão natural da música como fala metafórica e imprecisa dos primórdios da humanidade, dividindo esta expressão fusional efetivamente em discurso referencial e música, trilhando um processo histórico decadente. Também Rousseau está impregnado de um espírito crepuscular. E seu radicalismo o leva ainda a negar o valor da harmonia e do contraponto, vistos por ele como invenção bárbara e gótica, avatares da decadência. Música para Rousseau é a melodia que imita primordialmente o modelo da fala. Radical, ou amador, como foi taxado por Forkel, ele é o autor de idéias que penetraram profundamente a cultura ocidental do período.

Comprovam-no os próximos itens de nossa lista, o tratado de A. Galeazzi, *Elementos Teórico-Práticos de Música* (2 vols.), e o de A. von Reicha, *Tratado de Composição Musical Superior* (4 vols.). Este tem um status verdadeiramente cosmopolita, pois o autor, tcheco de nascimento, mas de fala alemã, publica o tratado em francês, correspondendo ao local de publicação (Paris) e a seu domicílio. Em ambas as obras, a palavra música é intercambiada indiscriminadamente com peça, ou melodia; música é tomada como sinônimo de melodia. Isso se dá nas partes em que se expõe a segmentação de como se compor uma peça; os exemplos dados são linhas nuas, sem acompanhamento.

Hoje já sabemos que estes comentários, nestas duas últimas obras, são as primeiras menções à forma sonata, que vem igualmente aludida como melodia. A epígrafe que os classifica se justifica pelo fato de ambos os tratados se dedicarem à composição: invenção é a parte da retórica que responde à questão sobre o que dizer, referindo-se à idéia, tema, ou motivo. O italiano ainda está impregnado de termos retóricos, enquanto que Reicha, 30 anos depois, só lista as figuras retóricas com seus nomes originais. Todos os outros termos de oratória foram filtrados, refletindo a rejeição que o romantismo veio a nutrir pela disciplina, fazendo-a desaparecer dos currículos com o abandono de seu estudo.

## CONCLUSÃO

O refluxo do pensamento retórico-musical, visto por meio de sua simplificação e de uma idéia ubíqua de decadência, trouxe o fulcro das atenções para a excelência da pronúncia na melodia. É coerente com isso a escolha predominante pela textura homofônica feita pelos compositores do período clássico (galante) e romântico. Neste nicho germinou a forma sonata, grande invenção do período com longa carreira histórica: também ela nasceu de uma concepção discursiva da música. O romantismo, apesar de testemunhar o esgotamento da retórica como discurso crítico dominante nas artes, deixou intocada a ciência das figuras retóricas até bem entrado o século XX. No entanto, os outros alicerces da disciplina, assim como sua nomenclatura técnica, foram coerentemente substituídos por termos que não mais acionavam a remissão a ela. Esse estado de coisas configurou-se num vazio teórico e filosófico que se mostrou fértil para novas concepções sobre música, as quais vieram a questionar a relação entre modelo e imitação nas artes, como fez Arthur Schopenhauer no começo do século XIX, e o papel remissivo da música como linguagem, como fez o vienense Edouard Hanslick em seus meados.