



**A RETÓRICA CLÁSSICA NA MÚSICA ALEMÃ DE
SÉCULO XVII E AS FIGURAS RETÓRICAS:
RHETORICA AD HERENNIUM, MUSICA POETICA DE
BURMEISTER E *MUSURGIA UNIVERSALIS* DE
ATHANASIVS KIRCHER**

STÉFANO PASCHOAL

Universidade Federal de Uberlândia

(Brasil)

RESUMO

A base do trabalho que ora se apresenta é a Retórica clássica latina, tal qual apresentada na obra *Rhetorica ad Herennium*, cuja autoria se atribui, ainda que de forma polêmica, a M.T. Cícero. A Retórica clássica latina exerceu grande influência na produção literária e retórica dos séculos posteriores, mais expressivamente durante a Renascença e o século XVII. É interessante notar que não apenas o âmbito literário recebe influências da Retórica, mas também um outro, a saber, possuidor de linguagem própria, distinta e autônoma: a música. São profícuos os tratados que buscam demonstrar as relações entre Retórica e Música, afirmando ser a música, mesmo, passível de uma análise retórica. Isto criou o que se pode chamar de “retórica musical”. Apresentaremos aqui um breve panorama sobre Retórica e Música no século XVII alemão e enfatizaremos como se evidenciam no texto musical duas figuras retóricas: a anáfora e o clímax.



ABSTRACT

This paper relies on Latin Rhetoric as presented in the book *Rhetorica ad Herennium*. It is interesting to observe that not only literature becomes influenced from Rhetoric, but also another area, which consists itself in a specific and independent language: Music. German 17th century doesn't receive Rhetoric influences only in the literature, intending – through imitation and emulation in a language policy programme – the formation of a national language and literature, but also in the Music. We will briefly present a panorama about assimilation of rhetoric means in Music during Renaissance and 17th century and emphasize how an important part of elocution – the figures of speech – becomes clear in the “musical” text. In this paper we show how one can find examples of anaphor and climax in the 6th Prelude from The Well Tempered Clavier by Johann Sebastian Bach.

PALAVRAS CHAVE:

Retórica-Música-Figuras de linguagem.

KEYWORDS:

Rhetoric-Music-Figures of speech.

Introdução

O trabalho que ora se apresenta tem o intuito principal de demonstrar como duas figuras retóricas ou figuras de linguagem ocorrem no texto musical. As figuras de linguagem, ou figuras, divididas em figuras de linguagem e de pensamento, são predominantes em textos literários e sua base é retórica. Ou seja, ocorrem, *a priori*, como elementos exclusivos do texto verbal escrito.



Não trataremos, todavia, de mera transferência de uma superfície para outra. Mostraremos, antes, que num determinado momento histórico a música passou a ser descrita e estudada segundo os padrões da retórica.

Os estudos sobre música são profícuos desde a Antiguidade. A título de ilustração, podemos mencionar a música pitagórica e as considerações musicais n' *A República*, de Platão. Estudiosos afirmam que escritores romanos reconheciam a importância do conhecimento musical para o orador. Para Bartel (1997), a arte retórica passou a ser considerada modelo para compositores no início do século XVI. O elemento comum entre as duas artes – e que permitiu, portanto, sua aproximação – parece ter sido, ao menos num primeiro momento, a própria finalidade da arte retórica: cativar e convencer a audiência.

Não se fala, contudo, de persuasão em música, como no sentido retórico, mas veremos que muito se diz em relação aos afetos, através dos quais, justamente, se convence e se persuade, ou seja, ao se falar da possibilidade de aproximação entre as duas artes pela via do objetivo principal do discurso retórico, devemos dizer que esse expediente está intrinsecamente relacionado à “arte” de despertar e mover afetos.

A arte retórica, em sua divisão clássica, apresenta cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*. Essas partes, em termos gerais, poderiam ser definidas como segue: a *inventio* é a parte responsável por “criar”, descobrir ou definir o assunto de que se vai falar; a *dispositio* é responsável pela ordenação das coisas (dos assuntos) no discurso; a *elocutio* é a parte de escrita do discurso propriamente dita, ou seja, a parte que, auxiliada pela disposição, cuida da “apresentação” do assunto, revestindo-o de forma adequada com palavras, expressões etc. para que cumpra sua função primordial de persuadir; a *memoria*, responsável pela criação de imagens que permitam ao orador acessar o seu discurso ao recitá-lo perante o público e a *pronuntiatio*, que contém um



conjunto de regras a serem seguidas quanto à modulação da voz e gestos (em consonância com o discurso).

A **arte** retórica, em grego *tekhné rhetoriké*, foi traduzida para o latim como *ars rhetorica*. *Ars*, nesse contexto, significa um conjunto de habilidades, técnicas, e relaciona-se menos à acepção moderna do vocábulo arte do que à faculdade, capacidade, saber prático. Não são raras as definições de “retórica” como a “arte” de persuadir ou a “arte” do convencimento. Ainda nessas definições, conforme percebemos, o conceito de arte assume o sentido de habilidade, capacidade, técnica, e esse sentido pode ser reforçado, por exemplo, por sua tradução latina *ars bene dicendi*.

Mencionamos acima o elemento comum que permite a aproximação entre retórica e música e afirmamos que a base da persuasão e do convencimento reside no fato de despertar e mover os afetos.

Considerando em primeiro lugar o texto verbal escrito, acreditamos que os afetos são movidos pelo conjunto de expedientes retóricos: a invenção, que diz respeito ao tema, já que determinados temas são mais afeitos a um tipo de público, e outros, a outro tipo; a disposição, já que a sequência de expectativas e reações para se alcançar determinado afeto passa também pela ordem em que essas reações são provocadas; a elocução, que reveste o discurso com palavras que suavizam ou intensificam, que embelezam ou que tornam atroz; a memória, que permite a fluência do discurso, conquistando, de certa forma, a confiança do público; e a pronúncia, através da qual o público é praticamente movido junto com o orador. Devemos lembrar aqui que uma das *virtutes dicendi* (também denominada *virtutes elocutionis*) é o *ornatus*, em que estão abrigadas as figuras de linguagem, que dão “alma” e “cor” ao discurso. A título de esclarecimento, apontamos as outras *virtutes dicendi* (que precedem o *ornatus*): *puritas* ou *latinitas*, *perspicuitas* e *aptum*.



Embora seja consenso – ao menos levando-se em conta as civilizações ocidentais – que a Retórica tenha surgido na Grécia antiga, ela parece ter se consolidado e, mais do que isso, se concretizado, em Roma. Tal arte foi ensinada durante longo tempo em Roma, ainda que, inicialmente, em grego, por professores gregos ou romanos. Aos poucos, num processo de emulação – que envolve, acreditamos, uma apropriação de expedientes culturais – ela foi se aperfeiçoando em solo romano, principalmente no tocante ao discurso de gênero judicial (os discursos no Senado Romano). Como consequência, várias “retóricas” ou “manuais de retórica” foram escritos aí. Podemos mencionar, a título de exemplo, a *Rhetorica ad Herennium*, atribuída a Cícero durante a Idade Média – o que conferiu a ela certo *status* – considerada hoje, contudo, de autoria anônima e, de Marco Túlio Cícero, *de facto*, as seguintes: *De Inventione* (86 a.C.), *De Oratore* (55 a.C.), *De Partitione Oratoria* (ca. 54 ou 46 a.C.), *De Optimo Genere Oratorum* ou *Brutus* (46 a.C.), e *Orator* (46 a.C.). Para a tradição ocidental, principalmente a renascentista, além das obras de Cícero, há uma influência significativa da obra *Institutio oratoria* (95 d.C.) de Marcos Fábio Quintiliano. Esses dois autores e, além deles, a *Rhetorica ad Herennium* (fonte principal para as discussões acerca da *memoria*) formam o *corpus* mais significativo para a retórica ensinada nos colégios e universidades na Renascença e no século XVII, quando, por assim dizer, tem início o “tratamento ou manuseio retórico” da arte musical. Todas as citações da *Rhetorica ad Herennium* em português neste trabalho são de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. As demais, do próprio autor do artigo.

Ao adentrarmos o terreno em que a música passa a receber um tratamento retórico, saltamos, do momento da Antiguidade clássica em que foram escritas as obras mencionadas (acerca da arte retórica), aproximadamente 16 séculos. O ambiente em que esse tratamento começa são as *Lateinschulen* alemãs. Referimo-



nos em especial às *Lateinschulen* de Lutero, idealizador da Reforma Protestante na Alemanha (1517). Essas escolas tinham o intuito de preparar para a universidade, e tinham como cerne, como diz o próprio nome, o estudo da língua e da gramática latinas. Surgidas na Idade Média, sofrem mudanças no início do Humanismo, quando se condena a forma de ensino do latim, o próprio latim medieval e se propõe um “retorno” à Antiguidade clássica, neste caso, principalmente à latina, à qual servirá de base o latim ciceroniano.

Um dos manuais de retórica ou, já que o termo “manual” nos parece um pouco restrito, um dos “tratados” retóricos para fins didáticos nos séculos XVI e XVII alemães mais difundidos intitula-se *Elementa Rhetorices*, escrito em latim por Philipp Melanchton em 1563.

Com as inovações propostas por Lutero em relação às *Lateinschulen*, a música alcança outro patamar, pois, para o reformador, tratava-se de uma forma sublime e intensificada do discurso, quase um sermão retórico transferido para o universo sonoro. Para discussões e reflexões acerca dessa arte são emprestados termos específicos da retórica, iniciando-se, com isso, um período de “empréstimo e adaptação” da terminologia retórica para o estudo de música. Trata-se, de forma específica, da *musica poetica*, diferente da *musica theorica* e da *musica practica*.

Vejamos o que Bartel (1998) diz sobre as *Lateinschulen*:

[...] Através das reformas luteranas nas escolas, empreendidas pelo grande aliado humanista Philipp Melanchton, a disciplina de retórica recebeu grande prioridade nas *Lateinschulen* paroquiais, uma escola que, na prática, todos os músicos alemães luteranos frequentaram. O *trivium*, que incluía a retórica, formava o cerne do currículo tanto nas *Lateinschulen* quando nas universidades. De fato, os *Kantoren*, que lecionavam nas *Lateinschulen* frequentemente tinham de ensinar música e latim, o que incluía gramática e retórica. Este era o caso também de Joachim Burmeister, o autor do primeiro tratado de música poética que combinava de forma sistemática as disciplinas música e retórica. Toda a instrução era dada em latim. Além



disso, toda a conversação, em sala de aula ou fora dela, devia ocorrer em latim.¹ (p.65)

Conforme vemos, os *Kantoren* eram responsáveis pelo ensino de música e latim, e esta última disciplina exigia deles o ensino da gramática e da retórica (segundo o modelo clássico da Antiguidade latina). É possível prever, assim, que, a partir deste momento, os *Kantoren* não apenas dominavam, mas tinham à disposição uma “ferramenta descritiva” aplicável também às reflexões e discussões sobre música. Passa, então, a haver uma “importação” dos termos retóricos para descrever fenômenos de outra arte: a musical.

A importação desses conceitos retóricos não “forçaram” o entendimento musical e nem o submeteram a um “pensamento” estruturalmente retórico. A música, de fato, ou o material musical, já possuía estruturado um discurso munido de significados e de afetos, num padrão retórico que mais reproduzia os mecanismos do pensamento e do raciocínio humano do que de fato os moldava. É provável que o fato de se apoiar numa terminologia já “aperfeiçoada” por sua própria antiguidade, a música passasse, no âmbito das discussões teóricas, a desfrutar de maior objetividade.

Embora, ao falarmos de retórica e música e de retórica musical, atinjamos um ponto muito específico desta arte, a saber, a música poética, que, conforme dito anteriormente, diferencia-se da *musica theoretica* e da *musica practica*, nossos exemplos musicais não serão retirados de música com texto (caso da música poética), mas do *Prelúdio VI d’O Cravo Bem Temperado*, vol.1, de Johann

¹ [...] Through the Lutheran school reforms pioneered by Luther’s humanistically inclined associate, Philipp Melancton, the discipline of rhetoric received high priority in the parochial *Lateinschulen*, school which virtually all German Lutheran musicians would have attended. The trivium, which included rhetoric, formed the core of the curriculum both at the *Lateinschulen* and the universities. Indeed, Kantors teaching at *Lateinschulen* frequently found themselves teaching both music and Latin, which included grammar and rhetoric. This was also the case with Joachim Burmeister, the author of the first *musica poetica* treatise which systematically combined the disciplines of music and rhetoric. All course instruction was conducted in Latin. Furthermore, all conversation, whether in the classroom or on the playground, was to be in Latin.



Sebastian Bach. Com isso, deixamos claro o nosso pressuposto de que as figuras retóricas estão presentes não apenas em música que tem como parte principal um “texto” a ser cantado, mas também no discurso musical “puro”, ou seja, aquele que não é, necessariamente, condicionado por outro elemento (no caso da *musica poetica*, pelo texto).

Retórica e música

Conforme apontamos anteriormente, a arte retórica pode ser dividida em cinco partes: a invenção, disposição, a elocução, a memória e a ação ou pronúnciação. À arte musical, todavia, interessavam apenas as três primeiras, já que o elemento de “espelhamento” para o compositor (ou de imitação, se assim se quer dizer) era o texto bem ordenado, advindo de *inventio* e *dispositio* e ornamentado (*elocutio*), e não – na música de séculos XVI e XVII – os recursos de *memoria* e nuances da performance do orador provenientes da *pronuntiatio*.

É interessante observar que a tendência de a *musica poetica* se basear nas três primeiras partes da retórica clássica coincide com a tendência das retóricas e poéticas (literárias) dos séculos XVI e XVII alemães. Raras são aquelas que trazem alguns capítulos sobre memória e pronúnciação. Podemos mencionar a primeira poética alemã escrita em língua alemã (havia outras escritas em latim), *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) de Martin Opitz: o quinto capítulo trata da invenção e da disposição; o sexto, da elocução; o sétimo, de rimas, métrica e versificação. Uma das únicas poéticas literárias alemãs de século XVII que adentra a pronúnciação é a *Teutsche Rhetorica oder Redekunst*, de Johann Meyfart, de 1634.

Ao apontarmos esses exemplos, usamos as partes advindas da Retórica, contudo usamos o termo *poética*. É necessário esclarecer que, nos séculos XVI e XVII alemães, no âmbito literário, não havia uma diferenciação rigorosa entre



poética e retórica, como vemos em: “Como a Antiguidade e a Idade Média, também a Renascença não traça nenhuma linha divisória entre Retórica e Poética”² (Dyck, 1966, p.13).

Por questões de delimitação, não se demonstrará aqui a aplicabilidade de cada uma das partes da Retórica e suas subpartes e especificidades à música. Essas informações, contudo, podem ser examinadas, pelo leitor que queira se aprofundar, na obra *Der vollkommene Capellmeister* (1739), de Johann Mattheson, em que ele, esforçando-se pela sistematização de uma arte retórica musical, detalha o que seria, em música, por exemplo, a *inventio*, a *dispositio* (*exordium*, *narratio*, *argumentatio* [*confirmatio* e *confutatio*]) e *peroratio* ou *conclusio* e a *elocutio* (com as *virtutes dicendi* ou *elocutionis*, quais sejam *latinitas*, *perspicuitas*, *aptum* e *ornatus*). O trabalho que ora se apresenta restringir-se-á a uma pequena parte da *elocutio*, ou a uma de suas virtudes, o *ornatus*, em que estão abrigadas as figuras (de linguagem) que apontaremos no texto verbal escrito e no texto musical.

Ainda no que diz respeito à aproximação entre retórica e música, é lícito mencionar a imitação. Constante nas retóricas e poéticas alemãs do século XVII alemão, a imitação era, na verdade, entendida – assim como já o havia sido na Antiguidade clássica latina – como *aemulatio*, ou seja, propunha não uma imitação fiel, sem criatividade, mas, antes, uma imitação criativa, sempre com o intuito de superar os “originais”. As formas de tratamento do “material” (lat.*res*, al.*Stoff*) musical coincidem em grande parte com o tratamento geralmente aconselhado para se lidar com o “material” a ser imitado no âmbito retórico-literário.

Os devidos aprofundamentos acerca da *imitatio* serão assunto de outros trabalhos. Mais uma vez remetemos o leitor que busca aprofundamento à obra *Der vollkommene Capellmeister*, de Johann Mattheson, cujo capítulo sobre

² Wie die Antike und das Mittelalter zieht auch die Renaissance keine scharfe Trennungslinie zwischen Rhetorik und Poetik.



invenção melódica se inicia com uma discussão dos motivos melódicos que podem ser usados na estruturação da melodia. Embora afirme que seja lícito a um compositor poder “reunir todos os motivos agradáveis que encontrar, ordená-los de acordo com capítulo e título e, quando necessário, neles buscar conselho e com eles se consolar”, ele assegura ao leitor que isto resultaria numa colcha de retalhos esfarrapada. Segundo ele, os motivos devem ser mantidos na mente de forma que o compositor possa se expressar confortavelmente “sem ter de consultar constantemente um léxico para as ideias musicais”. Adverte, contudo, que o compositor deve prestar atenção para não copiar a obra de outrem, ou seja, deve evitar a imitação sem criatividade. Eis aí o princípio da emulação: “o compositor deve arranjar (dispor) os materiais emprestados de tal forma que assumam uma expressão melhor e mais bela do que em seu contexto original” (p.79).

As relações entre *inventio* e *elocutio* também são mencionadas na obra de Bartel (1997), quando menciona Athanasius Kircher, autor da obra *Musurgia Universalis* (1650), o primeiro tratadista a introduzir o conceito de uma invenção retórico-musical. Todavia, Kircher limitou sua aplicação à representação musical do texto associado à música. Bartel (1997) aponta uma relação interessante entre *inventio* e *elocutio* no trecho seguinte:

[...] Com a invenção relacionada à expressão do texto, esta primeira parte do processo retórico estava diretamente relacionada à terceira, *elocutio* ou *decoratio*, que se ocupava tradicionalmente das figuras retóricas (cf. Unger, *Beziehungen*). O gênero florescente da música instrumental do século XVII trouxe consigo uma expansão do conceito da invenção musical orientada pelo texto.³ (pp.77-78)

Figuras retóricas e figuras retórico-musicais

³ With *inventio* thus linked to text-expression, this first step of the rhetorical process was directly linked to the third step, *elocutio* or *decoratio*, which traditionally concerned itself with the rhetorical figures. (see Unger *Beziehungen*, 35ff.) The flourishing genre of seventeenth-century instrumental music brought with it an expansion of the text-oriented concept of the musical invention.



Segundo Bartel (1997), o conceito de figuras retórico-musicais, na *musica poetica*, abrigada pelo Barroco, período a que nos referimos aqui, não é estática na linha de tempo (início ao fim do movimento): ele evolui de um entendimento orientado pelo *ornatus*, no início da era barroca, para um entendimento baseado no *movere*, ou seja, diretamente relacionado aos afetos.

Ainda segundo o mesmo autor, “a relação entre música e retórica era mais frequente e concretamente articulada através do conceito das figuras retórico-musicais”. Ele elucida que, embora usem uma linguagem expressiva peculiar à sua respectiva disciplina e meio, concordam no que diz respeito ao princípio expressivo, um fenômeno que se tornou possível através de seu objetivo comum em relação aos afetos. Para nós, é importante ressaltar que a música constitui uma linguagem autônoma e que, para fins de comparação, não é possível considerar que as notas, na música, comportam-se como as palavras, no texto.

As figuras retóricas de que falaremos aqui nos remetem, conforme apontamos anteriormente, à terceira parte da Retórica, ou seja, à *elocutio*. Segundo Lausberg (2004), a *elocutio* “é a expressão linguística (*verba*) dos pensamentos (*res*) encontrados na *inventio*” (p.116). Sobre as *virtutes elocutionis*, o mesmo autor diz:

As *virtutes elocutionis* são a concretização, aplicada à *elocutio*, da *virtus* geral do discurso partidário. A *virtus* central é, nesse caso, o *aptum*. A isso se juntam, como *virtutes* retóricas, a *perspicuitas* e o *ornatus* e, como *virtus* gramatical, a *puritas*. A *maiestas*, que vigora como *virtus* da poesia, pode ser considerada como *ornatus* poético. (p.119)

Para Lausberg, o *ornatus* não é uma virtude imprescindível, e sua função é, em princípio, a de embelezar o discurso, ou seja, trata-se da virtude que tem como finalidade a beleza da expressão linguística. O autor ainda pressupõe uma intenção criadora do *ornatus*, através da qual afirma atingir o domínio das artes elevadas, dentre elas, a composição musical.



As figuras retóricas, na música, contudo, não possuem apenas a finalidade de embelezar. Essa afirmação nos conduz a discussões aprofundadas, como, por exemplo, se é função dos ornamentos apenas a simples ornamentação. A ornamentação não tem também uma finalidade, em termos de expressão musical? Sabemos, por exemplo, que os ornamentos, na música para cravo, têm, dentre suas funções, a de prolongar determinado som. Mas o tipo de ornamento, em si, não deixa de provocar ou despertar certo afeto no ouvinte.

Pensar a música de século XVII – com todas as figuras advindas do texto, no caso da música poética, ou com as figuras no próprio texto musical, na música puramente instrumental – remete-nos aos teóricos sobre composição musical neste século: a função da música é “*affectus movere*”. Assim, certamente, os ornamentos, bem como as figuras, não são usados para fins puramente técnicos: baseiam-se, sobretudo, na possibilidade de mover afetos. O mesmo, acreditamos, ocorria no texto retórico: o seu fim máximo era a persuasão, alcançada, contudo, apenas através do fato de mover os afetos da audiência.

Não podemos dizer, contudo, da música ou da literatura, que o seu fim é a persuasão, como o texto retórico de gênero judicial. O que essas artes fazem, na verdade, é tomar da retórica aquela parte que diz respeito aos afetos e buscar exprimi-los ou movê-los, sem a necessidade de persuadir ou convencer. A criação artística não tem esse dever, e essa, na verdade, não parece nunca ter sido sua tarefa ou intenção.

Anáfora

Para Lausberg (2004), a anáfora (*repetitio*) “consiste na repetição de uma parte da frase no início de grupos de palavras que se sucedem” (p.174). Para o autor, há cinco tipos de anáfora: entre inícios de versos, entre o princípio e o meio do verso; com a repetição do verso inteiro; em diversos lugares do verso e anáfora



sinfática em prosa. Para nossas considerações sobre a anáfora em música, não podemos prescindir do que diz Lausberg acerca da ênfase: “a diferença de significado provocada pela ênfase parece devido ao facto de se enriquecer enfaticamente o membro da frase repetido, em comparação com o membro que foi empregado primeiramente. [...]” (p.184).

Para a comparação que iremos traçar entre a anáfora e a gradação no texto verbal escrito e na música (instrumental), apoiar-nos-emos nas definições de figuras na *Rhetorica ad Herennium*, de autoria anônima (obra atribuída a Cícero durante a Idade Média); nas definições de Joachim Burmeister em sua obra *Musica Poetica* e nas definições de Athanasius Kircher em sua obra *Musurgia Universalis*, retiradas da obra de Bartel (1997).

Antes de passarmos à comparação propriamente dita, mostraremos como Burmeister define os ornamentos em música. Para o autor:

Um ornamento ou figura musical é a passagem, tanto na harmonia quanto na melodia, contida dentro de um período definido que começa de uma cadência e termina numa cadência; parte do método simples de composição e, através da elegância, assume e adota um caráter mais ornamentado. Há dois tipos de ornamentos: um que pertence à harmonia; outro, à melodia.⁴ (p.154)

Na *Rhetorica ad Herennium* encontramos a seguinte definição de anáfora, nesta obra denominada *repetitio*:

Temos a *repetição* quando iniciamos com uma mesma palavra, sucessivamente, coisas iguais ou diversas, assim: “A vós, isso deve ser creditado; a vós deve-se agradecer; a vós, isso será motivo de honra ousas postular? Que pensas que te deva ser concedido? Não quebraste o juramento? Não traíste os amigos? Não ergueste a mão contra teu pai? Não te envolveste, enfim, em todo tipo de infâmia?” Esse ornamento tem muito de encanto e”. Ou assim: “Cipião promoveu a paz, Cipião salvou a cidade”. Ou ainda: “Queres adentrar o fórum? Queres vir à luz? Queres comparecer diante destes homens? Ousas tomar a palavra? Ousas pedir-lhes algo?

⁴ Ornamentum sive figura musica est tractus musicus, tam in harmonia, quam in melodia, certa período, quae a clausula initium sumit et in clausulam desinit, circumscriptus, qui a simplici compositionis rationae discedit, et cum virtute ornatorem habitum assumit et induit. Id duplex est: alterum harmoniae, alterum melodiae.



Ousas implorar perdão? Que podes em tua defesa? Que mais ainda de gravidade e acrimônia, por isso pode ser aplicado para ornar e ainda para elevar o discurso.⁵ (p.227)

Para Burmeister, a anáfora é definida da seguinte forma:

A anáfora é um ornamento que repete padrões similares em várias, mas não em todas as vozes da harmonia. Isso ocorre à maneira de uma fuga, embora não se trate, de fato, de uma fuga. Pois todas as vozes devem estar na fuga para que a harmonia possa ser denominada fuga. Há um exemplo de anáfora no *Surrexit pastor bonus*, de Orlando, na parte do baixo, nas palavras *qui animam suam* e também no *In me transierunt*, nas palavras *conturbaverunt me*.⁶ (p.187)

E Athanasius Kircher apud Bartel (1997) define-a da seguinte forma:

O que se denomina anáfora ou repetição ocorre quando uma passagem é frequentemente repetida com a finalidade de dar ênfase. É geralmente usada em afetos veementes como crueldade ou desprezo, como numa composição baseada no texto “Às armas! Às armas!” (Bartel, p.188, [L8,p.144])

Para discutirmos essa figura, consideraremos do trecho da *Rhetorica ad Herennium* apenas o seguinte fragmento: *Quid est, quod possis defendere? Quid est, quod audeas postulare? Quid est, quod tibi concedi putes oportere?* É bastante visível o caráter de ênfase dado aí pela figura da repetição, ocorrida no início da

⁵ Repetitio est, cum continenter ab uno atque eodem verbo in rebus similibus et diversis principia sumuntur, hoc modo: “Vobis istuc adtribuendum est, vobis gratia est habenda, vobis ista res erit honori.” Item: “Scipio Numantium sustulit, Scipio Kartaginem delevit, Scipio pacem peperit, Scipio civitatem servavit.” Item: “Tu in forum prodire, tu lucem conspicerere, tu in horum conspectum venire conaris? Audes verbum facere? Audes quicquam ab istis petere? Audes supplicium deprecari? Quid est, quod possis defendere? Quid est, quod audeas postulare? Quid est, quod tibi concedi putes oportere? Non ius iurandum reliquisti? Non a micos prodidisti? Non parenti manus adtulisti? Non denique in omni dedecore volutatus es?” Haec exornatio cum multum venustatis habet tum gravitatis et acrimoniae plurimum. Quare videtur esse adhibenda et ad ornandam et ad exaugendam orationem.

⁶ De Anaphora. Anaphora est ornamentum, quod sonos símiles per diversas aliquas, non autem omnes, harmoniae voces repetit in morem fugae, cum tamen revera non sit fuga. Ad fugam enim requiruntur omnes voces, si fugae nomen harmonia mereatur. Exemplum est apud Orlandum in *Surrexit pastor bonus*, ad textum bassi: “qui animam suam”; et *In me transierunt*, ad textum: “conturbaverunt me”.

⁷ Dicitur αναφορα sive repetitio, cum ad energiam exprimendam una periodus saepius exprimitur, adhibetur saepe in passionibus vehementioribus animi, ferociae, contemptus, uti videre est in illa cantillena nata: Ad arma, ad arma, etc.



estrutura. Os exemplos que temos dados por Burmeister e por Kircher referem-se diretamente à música com texto, ou seja, a figura, está, de fato, no texto, e condiciona o texto musical. É possível, contudo, encontrar a figura em trechos musicais que não dependem do texto, como é o caso do *Prelúdio VI d'O Cravo Bem Temperado*, vol. I, de Johann Sebastian Bach, em ré menor. Mostraremos abaixo os quinze primeiros compassos do Prelúdio, sobre o qual discorreremos, para facilitar o entendimento do leitor.

Temos uma grande modulação que se inicia no final do segundo tempo do compasso 6 e que se resolve apenas no compasso 15. Dentro dessa modulação, temos um clímax, de que trataremos adiante e, no final, a repetição, que fará culminar numa resolução (para tonalidade maior). A repetição ocorre no compasso 14. O material repetido está no baixo e refere-se ao baixo do compasso 13. A repetição ocorre uma oitava abaixo do material original e, não obstante o fato de a passagem toda ser vista como uma grande modulação, podemos afirmar a figura da repetição com finalidade de ênfase (a ênfase é que direciona para a resolução).

Clímax



Para Lausberg (2004), a gradação, ou clímax, “que cada vez começa de novo, consiste na continuação progressiva da anadiplose” (p.170).

Na *Rhetorica ad Herennium*, temos para gradação (gradativo) ou clímax a seguinte definição:

A gradação é o ornamento que faz com que não passemos à palavra seguinte sem, antes, voltar à anterior, deste modo: “Que esperança de liberdade ainda resta se o que os apraz é permitido; o que é permitido, podem; o que podem, ousam; o que ousam, fazem; e o que fazem não vos desagrade?” Ou também: “Não pensei nisso sem recomendar, nem recomendei sem imediatamente me por a fazer, nem me pus a fazer sem terminar, nem terminei sem aprovar”. Ainda: “A Africano, a dedicação trouxe virtude; a virtude, glória; a glória, êmulos”. Ou: “O poder, na Grécia, esteve nas mãos dos atenienses; os atenienses foram dominados pelos espartanos; os espartanos foram vencidos pelos tebanos; os tebanos, derrotados pelos macedônios, que, em pouco tempo, subjugarão a Ásia e a anexaram ao império grego”. [35] Possui certa lepidez a constante repetição da palavra anterior que é própria desse ornamento.⁸ (p.251)

Burmeister define o clímax do seguinte modo:

Clímax é aquela (figura) que repete padrões similares sobre o grau dos intervalos, como indica este exemplo. Produzimos essa sequência de intervalos aqui como exemplos. O estudante de música encontrará outros exemplos em outros compositores. Exemplos claríssimos são encontrados na composição *Maria Magdalena* de Clemens non Papa e no moteto a cinco vozes *Angelus ad pastores*, de Orlando, sobre a palavra “Aleluia” no discantus, e em outras composições.⁹ (p.181)

⁸ Gradatio est, in qua non ante ad consequens verbum descendit, quam ad superius ascensum est, hoc modo: “Nam quae reliqua spes manet libertatis, si illis et quod libet, licet; et quo licet, possunt; et quod possunt, audent; et quod audent, faciunt; et quod faciunt, vobis molestum non est?” Item: “Non sensi hoc, et non suasi; neque suasi, et non ipse facere statim coepi; neque facere coepi, et non perfeci; neque perfeci, et non probavi.” Item: “Africano virtutem industria, virtus gloriam, gloria aemulos comparavit.” Item: “Imperium Graeciae fuit penes Athenienses, Atheniensium potiti sunt Spartiatae, Spartiatae superavere Thebani, Thebanos Macedones vicerunt, quid ad imperium Graeciae brevi tempore adiunxerunt Aisam bello subactam.” [35] Habet in se quendam leporem superioris cuiusque crebra repetitio verbi, quae propria est huius exornationis.

⁹ De Climace. Climax (klimaks) est, quae per gradus intervallorum símiles sonos repetit, ut hoc exemplum indicat. Exempli loco hanc intervallorum consequentiam depromimus, iuxta quam alia exempla apud artifices, philomusus observabit. Luculentissima inveniuntur exempla apud Clementem non Papam in cantilena Maria Magdalena et apud Orlandum in moteta Angelus ad pastores quinque vocum, ad textum: “Alleluia” in discantu, et aliis.



Para Athanasius Kircher apud Bartel (1997), essa mesma figura é assim definida:

O clímax ou gradação é uma passagem musical que ascende gradativamente, geralmente usada em afetos de amor divino e desejo pelo reino celestial, como se vê em *Quemadmodum desiderat cervus* de Orlando.¹⁰ (1.8 ou L8, p.145, apud Bartel, p.223)

Para discutirmos o clímax (ou gradação) no texto verbal escrito e no texto musical, tomaremos como exemplo um pequeno fragmento do exemplo arrolado na *Rhetorica ad Herennium* e, novamente, os quinze primeiros compassos do *Prelúdio VI d'O Cravo Bem Temperado*, vol.I, de Johann Sebastian Bach.

O fragmento “Nam quae reliqua spes manet libertatis, si illis et quod libet, licet; et quo licet, possunt; et quod possunt, audent; et quod audent, faciunt; et quod faciunt, vobis molestum non est?” mostra claramente que a estrutura do clímax se constitui, internamente, de uma repetição no início. Numa acepção mais moderna, relacionamos clímax diretamente com ponto culminante, com ápice. No caso do fragmento, não se chega, ao que parece, a uma culminação. Todavia, existe uma “gradação”, ou seja, avança-se de patamar, mas esse avanço é gradativo (por isso, *gradatio*).

No exemplo musical, mostraremos uma gradação bastante pontual. Visto de forma mais geral, o clímax ou gradação abrange do fim do segundo tempo do compasso 6 até o compasso 15, com a culminação na tonalidade maior (depois de uma repetição no compasso 14). Todavia, se considerarmos de forma mais específica, sua realização envolverá a repetição de uma estrutura: comporá a gradação o motivo iniciado no final do segundo tempo do compasso 6 e

¹⁰ Vocatur Climax sive gradatio, estque periodus harmonica gradatim ascendens adhiberique solet, in affectibus amoris divini & desiderii patriae coelestis, ut illud Orlandi. (Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum).



terminado no primeiro tempo do compasso 8 e sua repetição, que ocorre do final do segundo tempo do compasso 8 até o primeiro tempo do compasso 10.

Não se tem aí, contudo, uma repetição *ipsis litteris*, como no exemplo anterior (compassos 13 e 14, com as mesmas notas, apenas em altura diferente): temos aí a mesma figuração, porém notas diferentes (caminhando ascendentemente na tonalidade). Essa mudança da estrutura (figuração) para uma tonalidade superior demonstra um clímax no texto musical.

Algumas considerações

Este artigo teve como objetivo principal demonstrar como ocorrem em Música duas figuras retóricas, a saber, anáfora e clímax.

Antes de adentrarmos os exemplos propriamente ditos, como ocorridos no texto verbal (exemplos de textos escritos ou proferidos ou escritos para que fossem proferidos), buscamos traçar um panorama dos principais conceitos de Retórica e da época em que a “importação” desses conceitos teve início, as *Lateinschulen*, no século XVI alemão.

Indicamos que o elemento comum que permitiu a “distribuição” dos conceitos retóricos – pelo menos a possibilidade das figuras de linguagem, um expediente da *elocutio* – foram os afetos, que ocorrem na música renascentista (*affectus exprimere*) e na música barroca (*affectus movere*), pois é através deles que se pode “persuadir”, “convencer”, ou seja, através deles é que um discurso atende plenamente à sua função.

Em verdade, não são apenas os afetos e a função que se pode cumprir com eles que permite uma aproximação entre texto verbal e “texto musical”: a própria estrutura das linguagens. Lembremos, contudo, que a Música é uma linguagem autônoma, capaz de incorporar elementos de outras linguagens, sem perder sua independência.



O recorte para este trabalho foi a possibilidade de ocorrência da anáfora e do clímax em Música. A escolha do exemplo musical tem apoiada sua justificativa no fato de se tratar de um exemplo musical sem texto, pois, embora a ocorrência dessas figuras se dê na música do período renascentista, em que a parte musical estava sempre em função do texto, as figuras podem se repetir também em parte musical que não esteja condicionada ao texto, como na música de século XVII.

Assim, é possível, nessas considerações finais, afirmar que houve, de fato, nas *Lateinschulen* alemãs, depois da reforma (escolar) de Lutero, uma apropriação de conceitos da retórica na música, que incorporou, inclusive, formas de ornamentação (figuras) que foram decisivas em períodos posteriores (Barroco), sempre com o intuito de “mover” os afetos dos ouvintes.

Posteriormente [a partir do século XVIII], a música passa a ser, predominantemente, objeto da Estética, e não mais da Retórica. Isso, contudo, não significa que, mesmo em períodos posteriores (Classicismo e Romantismo, por exemplo), ela não possua uma estruturação retórica e que nem esteja plena de elementos retóricos em sua composição.

BIBLIOGRAFIA

BARTEL, D. (1997) *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Nebraska.

BACH, J. S. *Wohltemperiertes Klavier*, Leipzig.

BURMEISTER, J. (1993) *Musica Poetica*, New Haven and London.

DYCK, J. (1966) *Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*, Berlin.

LAUSBERG, H. (2004) *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa.



MATTHESON, J. (1999) *Der vollkommene Capellmeister*, Kassel.

PSEUDO-CÍCERO (2005) *Retórica a Herênio*, São Paulo.