

Anáfora ou repetição em Música: figura e recurso expressivo

STÉFANO PASCHOAL

Stéfano Paschoal é professor adjunto do curso de Tradução, Instituto de Letras e Linguística, e professor colaborador do Mestrado em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Formou-se em Letras Português/ Alemão e Letras Português/Inglês na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, UNESP. Possui mestrado e doutorado na área de Língua e Literatura Alemã pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo. De 2004 a 2006 foi bolsista do DAAD, período em que complementou seus estudos doutorais na Universidade Livre de Berlim, Alemanha. Em seu mestrado, apresentou uma tradução anotada da obra *Die Kunst das Clavier zu spielen* (A arte de tocar instrumentos de teclado), sob orientação do Prof. Dr. João Azenha Junior, e sob orientação deste mesmo professor, elaborou sua tese de doutorado, intitulada *Procedimentos e tendências da tradução na Alemanha do século XVII*. Seus estudos musicais ao piano, embora não ocorridos no âmbito acadêmico, tem o oportunizado à participação em atividades musicais, como recitais, cursos em programas de pós-graduação e projetos de pesquisa na área de Música. No primeiro semestre de 2016, ministrou o curso *Introdução às questões tradutórias da literatura sobre música em conjunto com a Profa. Dra. Monica Isabel Lucas*, abrangendo um leque de cinco línguas estrangeiras (inglês, alemão, espanhol, italiano, latim), e conteúdos predominantemente advindos da música poética (embora se tenha percorrido aí também sobre traduções de um tratado medieval e sobre questões caras à harmonia tradicional). No segundo semestre de 2016, ministrou, em conjunto com o Prof. Dr. Celso Cintra, o curso *Seminário V (Tópicos em Filosofia e Música)* no Mestrado em Filosofia (Instituto de Filosofia), Universidade Federal de Uberlândia. Neste mesmo semestre, apresentou cinco recitais, como ilustração a conteúdos de sua disciplina: três recitais de música de câmara (piano a 4 mãos, piano e violino, piano e canto) e dois recitais de piano solo. Sua tradução mais recente na área musical é a obra *As Cantatas de Bach*, de Alfred Dürr, realizada em conjunto com a Profa. Dra. Claudia Sybille Dornbusch. Atua desde o primeiro semestre de 2017 como professor colaborador no Mestrado em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, e seu projeto de pesquisa aborda – com o intuito de investigar a formação do gosto musical alemão no século XVIII – críticas musicais constantes da coletânea *Des Critischen Musicus an der Spree*, de Friedrich Wilhelm Marpurg. Apresentou-se recentemente com a mezzo-soprano Poliana Alves por ocasião da abertura da série *InCantus 2017*, na Casa da Cultura de Uberlândia-MG.

Recentemente, ministrou os cursos *Introdução à tradução de textos da literatura técnica (Música)* no Programa de Pós-Graduação em Música da USP, São Paulo, em conjunto com a Profa. Dra. Monica Lucas, e o *Seminário V: Tópicos em Filosofia e Música*, em Uberlândia, no Mestrado em Filosofia, em conjunto com o Prof. Dr. Celso Cintra. Suas pesquisas abordam tradução técnica na área de Música, formação do gosto alemão no século XVI-II, relações entre a Retórica clássica e a Música.

■ 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 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 em textos musicais diversos a anáfora.

■ PALAVRAS-CAVE

Retórica, música, figuras de linguagem.

217■

■ 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 in two different musical examples.

■ KEYWORDS

Rhetoric, music, figures of speech.

Introdução

O trabalho que ora se apresenta tem o intuito principal de demonstrar como a anáfora ou repetição pode assumir formas diferentes no discurso musical: primeiramente, como figura retórica propriamente dita e, em seguida, como recurso expressivo. As figuras de linguagem, ou figuras, divididas em figuras de linguagem e de pensamento, ocorrem predominantemente em textos literários e sua base é retórica.

Ao se querer demonstrar como uma figura ocorre – seja como figura, seja como recurso expressivo – no texto musical, é necessário que as considerações extrapolem o nível de mera transferência de uma superfície a outra. Apresentaremos um breve histórico de como, em determinado momento, houve aproximação entre as duas áreas aqui tratadas (Retórica e Música).

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, por meio 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 rea-

ções são provocadas; a elocução, que reveste o discurso com palavras que suavizam ou intensificam o discurso, tornando o seu conteúdo mais belo ou mais atroz; a memória, que permite a fluência do discurso, conquistando, de certa forma, a confiança do público; e a pronúncia, por meio da qual o público é praticamente movido junto com o orador.

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 a 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 memória) constituem parte significativa do *corpus* utilizado para o ensino de retórica em colégios e universidades durante a Renascença e o século XVII, quando, por assim dizer, tem início a grande aproximação entre as duas artes, permitindo que a música seja discutida em termos retóricos. o “tratamento ou manuseio retórico” da arte musical.

Ao adentrarmos o terreno em que a música passa a receber um tratamento retórico, saltamos, da Antiguidade clássica, em que foram escritas as obras mencionadas até este momento (acerca da arte retórica), aproximadamente 16 séculos. O ambiente em que esse tratamento começa são as *Lateinschulen* alemãs. Referimo-nos em especial à reforma curricular nas *Lateinschulen*, empreendida por Martinho Lutero e Ph. Melanchton, escritor dos “*Elementa Rhetorices*”, um dos manuais de retórica mais difundidos nos colégios e universidades alemães nos séculos XVI e XVII. nas *Lateinschulen*.

Essas escolas tinham o intuito de preparar para a universidade, e tinham como cerne 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.

Com as inovações propostas por Lutero em relação às *Lateinschulen*, a música atinge 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*.

Vejam os que Bartel (1998) diz sobre as *Lateinschulen*:

[...] Por meio 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 (p. 65) (tradução nossa).¹

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 (linguagem): a musical.

A importação desses conceitos retóricos não “forçaram” o entendimento musical 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 de música instrumental.

No primeiro momento da aproximação entre Retórica e Música, privilegiava-se a discussão de base retórica apenas ou predominantemente daquela música com texto (música vocal). Com o passar do tempo, não faltaram teóricos que de-

¹ No original: [...] Through the Lutheran school reforms pioneered by Luther's humanistically inclined associate, Philipp Melanchton, 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 (BARTEL, 1998, p. 65).

fendiam a autonomia da música instrumental. Essas discussões são mais próprias ao século XVIII. Neste trabalho, os exemplos para a anáfora como figura e como recurso expressivo são o “Prelúdio VI” de “O Cravo Bem Temperado”, vol. I, de Johann Sebastian Bach, e trio do minueto da Sonata KV 331, de Wolfgang Amadeus Mozart. 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.

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 pronúncia. À arte musical, nos séculos XVI e XVII, interessavam, contudo, 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 memória e nuances da performance do orador provenientes da pronúncia.

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 pronúncia. 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 poucas poéticas literárias alemãs de século XVII que adentra a pronúncia é a “Teutsche Rhetorica oder Redekunst”, de Johann Meyfart, de 1634.

Convém esclarecer aqui 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” (DYCK, 1966, p. 13) (tradução nossa)².

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 virtudes *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 está abrigada a anáfora ou repetição, que apontaremos no texto verbal escrito e no texto musical.

² No original: “Wie die Antike und das Mittelalter zieht auch die Renaissance keine scharfe Trennungslinie zwischen Rhetorik und Poetik” (DYCK, 1966, p. 13).

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 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 (musicais) 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 (p. 77-78) (tradução nossa).³

Figuras retóricas e figuras retórico-musicais

Segundo Bartel (1997), o conceito de figuras retórico-musicais, na *musica poetica*, abrangida 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.

³ No original: 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 (BARTEL, 1997, p. 77-78).

Burmeister, segundo o qual a relação entre música e retórica era mais frequente e concretamente articulada por intermédio do conceito das figuras retóricomusicais, elucida que, embora fosse utilizada uma linguagem expressiva peculiar à disciplina, ela dizia respeito também ao princípio expressivo, um fenômeno possível devido à forma de consideração dos 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).

223 ■

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*, por meio do 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 do 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 naquele 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 pelo 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.

Figuras em música: a anáfora e seus efeitos

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 sintática 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 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 (1993) 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 (p. 154) (tradução nossa).⁴

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”. Ou assim: “Cipião subjugou a Numância, Cipião destruiu Cartago, 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? Ousar pedir-lhes algo? Ousas implorar perdão? Que podes em tua defesa? Que 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

⁴ No original: 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. (BURMEISTER, 1993, p. 154)

encanto e mais ainda de gravidade e acrimônia, por isso pode ser aplicado para ornar e ainda para elevar o discurso (p. 227) (tradução de Ana Paulo C.Faria e Adriana Seabra).⁵

Para Burmeister (1993), a anáfora é definida assim:

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* (p. 187) (tradução nossa).⁶

E Athanasius Kircher apud Bartel (1997) define-a como vemos:

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]) (tradução nossa).⁷

225 ■

Para discutirmos a anáfora, 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 neste trecho por meio da repetição. Os exemplos que temos dados por Burmeister e por Kircher referem-se diretamente à música com texto, ou seja, a repetição ocorre, de fato, no texto escrito, e condiciona o texto musical. É possível, contudo, encontrar figuras retóricas como a anáfora em trechos de música instrumental, ou seja, na música cuja composição não deva se submeter a causar ou reproduzir os afetos despertados pelo texto poético, como é o caso do “Prelúdio VI” de “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.

⁵ No original: 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 Numantiam sustulit, Scipio Kartaginem delevit, Scipio pacem peperit, Scipio civitatem servavit.” Item: “Tu in forum prodire, tu lucem conspiceri, 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? Nona 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 (BURMEISTER, 1997, p. 227).

⁶ No original: 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” (BURMEISTER, 1997, p. 187).

⁷ No original: Dicitur avapopa 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. (BARTEL, p. 188, [L8, p. 144]).



Figura 1. Praeludium VI, Wohltemperiertes Klavier I.

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 tem como base a voz do baixo no compasso 13. A repetição ocorre uma oitava abaixo daquela em que se executa o baixo “imitado” (compasso 13) e, não obstante o fato de a passagem toda ser vista como uma grande modulação, podemos perceber a figura da repetição com finalidade de ênfase (a ênfase é que direciona para a resolução).

Como vimos, para Kircher a anáfora ou repetição tem a finalidade de dar ênfase. No Prelúdio VI do Cravo Bem Temperado vol.I, o exemplo que utilizamos cumpre a finalidade da ênfase por meio do clímax ou gradação; ou seja, existe claramente uma gradação que conduzirá à resolução na tonalidade maior, como comentamos anteriormente. Por essa razão, julgamos necessário discorrer, ainda que brevemente, sobre esta figura retórica.

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”, a gradação é assim definida:

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 anexarão ao império grego”. [35] Possui certa lepidez a constante repetição da palavra anterior que é própria desse ornamento (p. 251) (tradução de Ana Paula C. Faria e Adriana Seabra).⁸

De acordo com Burmeister (1993), o 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 (p. 181) (tradução nossa).⁹

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” (1.8 ou L8, p. 145, apud Bartel, 1997, p. 223) (tradução nossa)¹⁰.

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” de “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 exemplo do Prelúdio VI está claramente expressa uma gradação, ou seja, há um caminhar gradativo até a resolução em tonalidade maior.

A gradação no Prelúdio VI vai do compasso 6 ao 15, e sua realização envolve a repetição de uma estrutura (anáfora): o motivo iniciado no compasso 6 e termi-

⁸ No original: 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 perfecti; neque perfecti, 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 (*Rhetorica ad Herennium*, p. 251).

⁹ No original: De Climace. Climax (klimaks) est, quae per gradus intervallorum similes 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 moteto *Angelus ad pastores* quinque vocum, ad textum: “*Aleluia*” in discantu, et aliis (BURMEISTER, 1993, p. 181).

¹⁰ No original: 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*).

nado no primeiro tempo do compasso 8 e sua repetição, ocorrida no final do segundo tempo do compasso 8 até o primeiro tempo do compasso 10.

Nosso segundo exemplo musical é o trio do minuetto da Sonata KV 331 de Wolfgang Amadeus Mozart.

Figura 2. Trio da Sonata KV 331 de Wolfgang Amadeus Mozart (compassos 1-16).

A repetição das frases introdutórias dão-se segundo descrevemos: a primeira frase “imitada” começa no segundo tempo do compasso 2 e termina no primeiro tempo do compasso 4; sua repetição começa no segundo tempo do compasso 4 e termina no primeiro tempo do compasso 6; a segunda frase “imitada” começa no segundo tempo do compasso 6 e termina no primeiro tempo do compasso 8, e sua repetição começa no segundo tempo do compasso 8 e termina no segundo tempo do compasso 10. A terceira tem início no segundo tempo do compasso 10 e é encerrada no primeiro tempo do compasso 12. Sua repetição inicia no segundo tempo do compasso 12 e termina no primeiro tempo do compasso 14. Os segundo e terceiros tempos do compasso 14, sendo o segundo iniciado pela inflexão da última nota do primeiro tempo, repetem-se (de modo idêntico) no compasso 15, e o compasso 16 encerra a primeira parte do trio.

Naturalmente tratamos aí mais uma vez de repetição. Há, contudo, algumas observações a serem feitas: as repetições encontradas no Trio da sonata KV331 de Mozart não têm a mesma natureza da repetição encontrada no Prelúdio VI do Cravo Bem Temperado I de Johann Sebastian Bach, pois o componente *gradação* ou *ênfase* não estão presentes aí. O que se busca, com essas repetições, é um efeito de eco. Parece ser um consenso, em algumas gravações, embora não haja aí sinais de dinâmica, que a frase seja bem pronunciada da primeira vez, ou seja, tende para o *forte*, enquanto sua repetição seja executada *piano* (só assim podemos conseguir o efeito de eco, uma figura relacionada à aliteração e, conseqüentemente, à repetição ou anáfora).

Além disso, identificar uma figura retórica (ou figura de linguagem) em música composta já no século XVIII significa mostrar que, não obstante a música (principalmente a instrumental) ter passado a objeto próprio da Estética (e não mais da Retórica), as composições continuavam lançando mão de figuras desta natureza. A

sequência *forte-piano* na execução deste Trio ainda reforça uma forte característica da música do classicismo vienense: o *chiaroscuro*, originalmente uma técnica de pintura da Renascença tardia e início do Barroco na Itália.

Não é o que ocorre, por exemplo, no mesmo Trio, do segundo tempo do compasso 20 ao primeiro tempo do compasso 24, em que é necessária a ênfase na repetição (cuja frase “imitada” já tem a indicação de *forte*), talvez para que o segundo tempo do compasso 24 inicie um desenvolvimento gradativo a partir do piano, como podemos ver na figura abaixo.

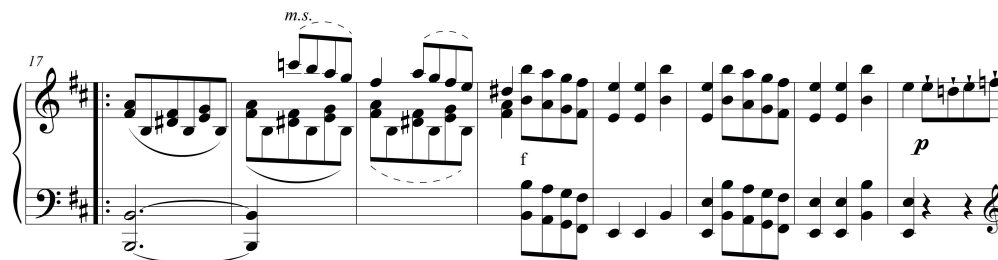


Figura 3. Trio da Sonata KV 331 de Wolfgang Amadeus Mozart (compassos 17-24).

As discussões entre os limites daquilo que se pode considerar uma repetição, ou seja, se devemos restringir a repetição ou anáfora apenas àqueles casos em que haja ênfase, como indicado por Burmeister, numa comparação com outros autores, fica como sugestão para pesquisas futuras.

Aqui, mostramos que a repetição ocorre tanto como uma figura de linguagem de caráter enfático, dentro de uma gradação, quanto como uma figura de linguagem que serve de recurso expressivo para marcar a distinção entre *forte* e *piano*.

Algumas considerações

Este artigo teve como objetivo principal demonstrar como ocorre na música de diferentes períodos a figura retórica anáfora, também denominada *repetitio* ou repetição.

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.

O elemento comum que permitiu a aproximação entre Retórica e Música, foram os afetos, tanto na música renascentista (*affectus exprimere*) quanto na música barroca (*affectus movere*), pois por meio deles, acredita-se, é que se pode “persuadir”, “convencer”, ou seja, por intermédio deles é que um discurso (retórico) atende plenamente a suas principais funções.

A entrada de termos retóricos na Música dá-se com o seu deslocamento, na reforma curricular proposta por Martinho Lutero (e levada a cabo por Ph. Melancthon) do *quadrivium* (que consistia em Aritmética, Geometria, Astronomia e Música) para o *trivium* (que consistia em Retórica, Gramática e Dialética). Tomando a música

como uma arte suprema, por meio da qual fosse possível se aproximar de Deus, Lutero incentivou a prática musical em suas *Lateinschulen* (tradicional, estas escolas, desde a Idade Média). A função da música era de realçar o texto poético (neste caso, de sentido religioso).

Percebemos aqui estarmos tratando da *musica poetica*, conceito musical desenvolvido na Renascença que perdurou até o final da era barroca. A música incentivada por Lutero, embora guardasse características da *musica poetica*, já que o principal elemento era o texto (e a partir dele deveria se fazer a música), era a *musica practica*, que se opunha à *musica theoretica* ou *speculativa*, estas, talvez, mais próprias ao *quadrivium*.

Trabalhamos aqui com conceitos advindos dos séculos XV e XVI e apresentamos, como exemplos, música composta nos séculos XVII e XVIII, oriunda de diferentes movimentos (Barroco e Classicismo). Não se trata aqui de descuido ou desinformação: pretendemos, com isto, mostrar que expedientes da discussão musical de base retórica são aplicáveis à música de períodos posteriores. Em primeiro lugar: apresentamos exemplos de música instrumental (em oposição à música vocal). Com isso, mostramos, já, que a música, uma linguagem autônoma, possui em seu texto autêntico (sem poema ou letra a que esteja submetida) figuras retóricas. E não acreditamos que, por ter se tornado objeto de estudo especial da Estética, no século XVIII, as composições musicais deixaram de ser “retóricas”, do sentido mais amplo ao mais estrito da palavra.

Podemos afirmar que as figuras retóricas são usadas na música de séculos posteriores e que mantêm, além das características que as definem no âmbito retórico, funções semelhantes no texto musical.

Referências

BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica**. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

BACH, Johann Sebastian. **Wohltemperiertes Klavier**. Leipzig: Edition Peters, 1937

BURMEISTER, Joachim. **Musica Poetica**. New Haven: Yale University Press, 1993.

DYCK, Joachim. **Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition**. Bad Homburg: Verlag Dr. Max Gehlen, 1966.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de Retórica Literária**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmeister**. Kassel; Basel, London; New York; Prag: Bärenreiter, 1999.

PSEUDO-CÍCERO. **Retórica a Herênio**. São Paulo: Hedra, 2005.

Recebido em: 15/08/2016 - Aprovado em: 08/09/2016