

DOSSIER – Segunda parte

XII ENCUESTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

22 AL 26 DE NOVIEMBRE DE 2021

Puritas et Perspicuitas: As virtudes da clareza e da precisão linguística na música barroca italiana

Roger Lins de Albuquerque Gomes Ribeiro

PPGMUS-USP Incentivo CAPES

roger.ribeiro@usp.br

Resumo

A busca por um discurso musical convincente era o objetivo dos compositores barrocos; dessa maneira, eles emularam princípios encontrados em tratados clássicos sobre retórica. Das cinco partes desses tratados, podemos destacar a *Elocutio* e suas quatro virtudes elocutivas. Dentre elas, a *Puritas* e a *Perspicuitas* são as menos abordadas, porém são estruturais para a construção de qualquer discurso eloquente. Tendo isso em vista, este artigo visa articular fontes primárias sobre retórica com a visão de tratados sobre música barroca, principalmente a música instrumental italiana do século XVIII.

Palavras-chave: retórica; elocução; música barroca; clareza; pureza linguística.

Abstract

Puritas et Perspicuitas: The virtues of clarity and linguistic precision in Italian Baroque music.

The Search for a persuasive musical discourse was the goal for all baroque composers. In this way they emulated many classical treatises about rhetoric. From the five canons from these treatises, we can highlight the *Elocutio* and the four elocutive virtues. Among them, *Puritas* and *Perspicuitas* are the least addressed, but they are structural for the construction of any eloquent discourse. With this in mind, this article aims to articulate primary sources on rhetoric with the view of treatises on Baroque music, mainly Italian instrumental music from the 18th century.

Keywords: rhetoric; elocutio; Baroque music; clarity; linguistic purity.

Recibido: 29/11/2021

Aceptado: 10/12/2021

Cita recomendada: Lins de Albuquerque Gomes Ribeiro, R. (2022). *Puritas et Perspicuitas: As virtudes da clareza e da precisão linguística na música barroca italiana*. *Revista 4'33"*. XIV (22), pp. 100-108.

Introdução

No século XVIII, a música era entendida como um “discurso de sons” (Mattheson, 1739) e a performance musical era comparada à declamação de um orador (Quantz, 1752, p.). Assim, os músicos barrocos emulavam princípios dos sistemas retóricos da antiguidade clássica em seu “métier”. Considerando essa relação, é possível compreender a música barroca no espectro mais amplo da retórica e das virtudes elocutivas.

De matriz aristotélica, a retórica é uma técnica de convencimento e argumentação que, por meio de diversos tratados, atravessou séculos e tradições, desde o século IV a.C. na Grécia, passando por retores latinos como Quintiliano e Cícero por volta do século I d.C., até o mundo cristão europeu do segundo milênio. Com um escopo tão vasto, é natural que inúmeras nuances ocorram; entretanto, há uma estrutura de cinco partes — os cinco ofícios de um orador — que se destacou: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Actio*. Essa estrutura teve como modelo principalmente Cícero, em sua obra *de Oratore* (1991 [46^a.c.]), Quintiliano, em sua *Instituição Oratória* (2017 [séc I]) e o autor anônimo (por muitos anos considerado como Cícero) da *Rhetorica Ad Herennium* (2005 [>86 a.c. e <82 a.c.]).

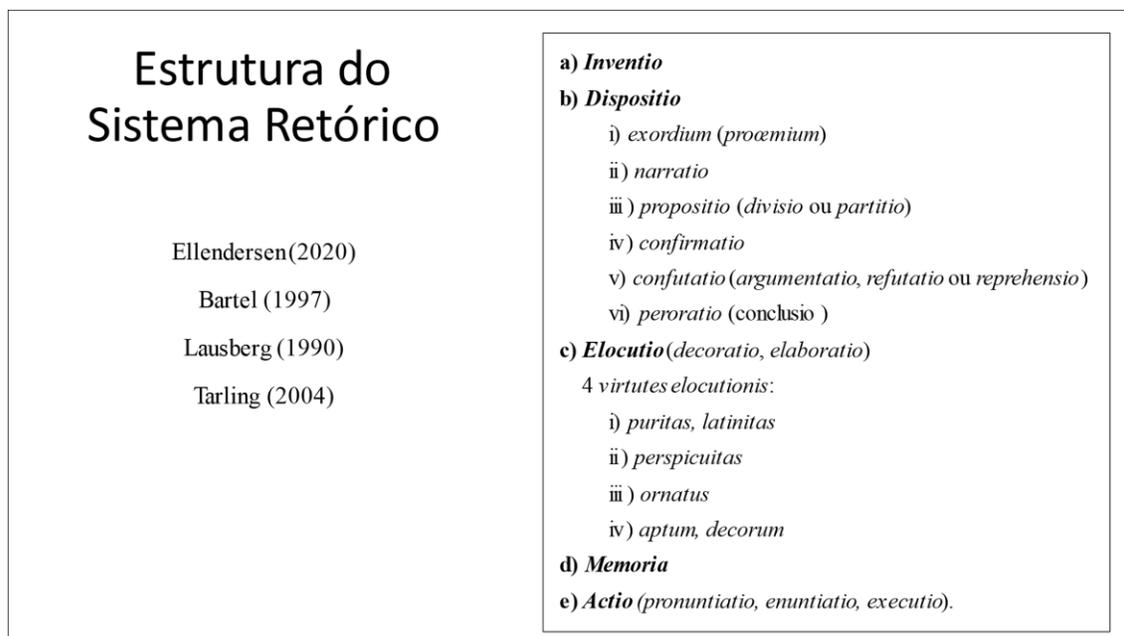


Figura 1: Estrutura do sistema retórico. Ribeiro (2020: p.19)

A *Inventio* é tida como a coleta das informações verossímeis e argumentos pertinentes e ao assunto em si; seria como uma *brainstorm*, a fonte das ideias. A *Dispositio*, por sua vez, é a organização lógica de todo o material; na música instrumental, muitas vezes define a forma da composição. Os argumentos serão dispostos no discurso obedecendo os critérios das fases da *Dispositio*, como *Exordium* (introdução), *Narratio* (argumento principal), *Confutatio* (apresentação de argumentos contrários à tese, para depois contestá-los), *Confirmatio* e *Peroratio* (confirmação do discurso). Já a *Elocutio* e suas quatro virtudes traduzem as ideias e pensamentos em diversas palavras e frases, adicionando recursos que enalteçam os argumentos. *Memoria* está ligada à memorização do discurso e *Actio* está conectada à apresentação, à execução, à interpretação ou à declamação, assim como aos gestos e inflexões adequados.

Segundo Pinto (2009, p.31), os três primeiros cânones — a *Inventio*, a *Dispositio* e a *Elocutio* — receberam uma ênfase especial dos tratados clássicos, em comparação com a *Memoria* e a *Actio*. Além disso, a *Inventio* e a *Dispositio* nos preceitos de Cícero (1991[46^a.c.]), de Quintiliano (2016[séc I], Tomo III, p.11 [livro VII, proêmio, 1 e 2]), do anônimo professor de Herênio (2005[>86 a.c. e <82 a.c.]) e de Erasmo de Rotterdam (*apud Pinto, 2009*), foram consideradas os primeiros objetivos a serem buscados pelo orador e, dessa forma, trabalhadas à exaustão. Apesar de a palavra “invenção”, em dicionários modernos e no atual senso comum, estar associada a uma capacidade criativa, na antiguidade seu sentido era muito mais associado à descoberta dos argumentos que deveriam ser utilizados no discurso.

No entanto, associar a *inventio* à ideia de fabricação ou elaboração de argumentos não nos parece traduzir bem o sentido deste termo, pois na Antiguidade a faculdade da invenção era a de descobrir os “lugares” em que se podiam encontrar argumentos adequados, com o objetivo de apresentá-los da forma mais persuasiva. A ênfase do conceito recaía, portanto, não tanto na criação de formas e palavras novas, mas sim no bom uso das que já existiam. (Pinto, 2009, p.31)

Dessa forma, se temos na descoberta dos argumentos da *Inventio* a primeira coisa que o orador deva conhecer (anônimo[a Herênio], 2005[>86 a.c. e <82 a.c.], p.55, Livro I,3), temos no enaltecimento proporcionado pelas virtudes da *Elocutio* o coração do discurso. Segundo Quintiliano (2016[sec. I], Tomo III, p.225 [XIII,iii,6]), Cícero e Aristóteles consideravam que o objetivo máximo do discurso era provocar admiração por meio da elocução.

Segundo Bartel (1997, p.10), a maneira pela qual um compositor barroco iria emular os preceitos retóricos na música variava conforme sua nacionalidade e sua matriz religiosa; enquanto os protestantes e germânicos emulavam a retórica na música com ênfase na *Inventio*, *Dispositio* e *Elocutio*, buscando a disposição adequada de argumentos musicais “verdadeiros” conforme os preceitos dos tratados clássicos, os italianos e os franceses o faziam com foco na admiração causada, articulando os enaltecimentos da *Elocutio* aos gestos, declamações e inflexões da *Actio*.

A música barroca italiana foi modelada mais de acordo com a arte da oratória do que da disciplina da retórica. Seu objetivo era imitar o ator e não o dramaturgo, o orador e não o retórico, refletindo uma desconfiança platônica de longa data em relação à retórica. O gesto dramático e o discurso carregado de pathos passaram a fornecer a inspiração necessária para a invenção musical. (Bartel, 1984, p.10)¹

Assim, um discurso musical eloquente emana de um orador apto a ensinar, deleitar e mover seu público, seja pela preparação eloquente da composição (*Inventio*, *Dispositio* e *Elocutio*) ou pela eloquente execução musical (*Elocutio*, *Memoria* e *Actio*). Para que esses objetivos sejam devidamente cumpridos, os retores discorrem sobre quatro virtudes na elocução: *Puritas* (pureza linguística), *Perspicuitas* (clareza), *Ornatus* (ornato) e *Decorum* (decoro).

O *Decorum* é uma virtude que lida com a adequação do discurso à ocasião, à plateia e à matéria (na música barroca, o afeto que a música representa), enquanto o *Ornatus*, segundo Bartel (1984, P. 148), “é a ‘Virtude’ onde as figuras retóricas e tropos encontram seu lugar”. Garavelli (1988, p.83) enfatiza a atenção especial dada a essas virtudes, principalmente ao *Ornatus*, dentro do estudo da retórica. Em minha dissertação de mestrado (Ribeiro, 2020), aprofundo como o *Ornatus*, sob a perspectiva da *Elocutio*, tem um papel crucial no convencimento da plateia.

Entretanto, a pureza linguística e a clareza são pré-requisitos de um bom discurso; embora sua presença não seja a garantia disso, os vícios causados pela falta destes dois elementos minam as possibilidades de persuasão em qualquer discurso.

Pureza linguística (*Puritas*)

¹ Tradução nossa do original: “Italian Baroque music was modeled after the art of oratory rather than the discipline of rhetoric. Its goal was to imitate the actor rather than the playwright, the orator rather than the rhetorician, reflecting a long-standing platonic mistrust of rhetoric. Dramatic gesture and pathos laden delivery was to supply the necessary inspiration for musical invention.

Puritas (pureza linguística) é uma virtude muito atrelada à gramática, pois lida diretamente com o uso correto da linguagem. Segundo Aristóteles (2018, p.53), toda virtude é a média entre dois vícios opostos; dessa maneira, a pureza se encontra entre o barbarismo (uso de palavras ou expressões incultas) e o arcaísmo (uso excessivo de palavras arcaicas na tentativa de mostrar uma falsa erudição). Em música, segundo Callegari (2019: p.36), é uma virtude bastante atrelada ao compositor no uso de harmonia e contrapontos corretos; porém, como a música barroca é uma arte onde a fronteira entre o trabalho do compositor e o do intérprete é quase inexistente ou constantemente transposta, os intérpretes devem ser virtuosos na pureza ao realizar um baixo contínuo ou improvisar, bem como cuidar de uma boa afinação.

Segundo Pinto (2009, p. 32), a pureza linguística era, para Cícero, em *de Oratore*, um pré-requisito que deveria ser estudado desde a infância, e o estudo da gramática do grego e do latim era a primeira reivindicação de Erasmo, em *De Ratione studii*. Analogamente, o bom estudo do contraponto, do baixo contínuo e um cuidado com a afinação possuem um lugar primordial na educação musical.

Geminiani (*apud* Neves, 2017[1749], p.182) afirma em seu tratado sobre gosto que tocar com bom gosto consiste em “expressar com força e elegância a intenção do compositor”. O que parece emular o anônimo professor de Herênio ([Cícero], 2005[>86 a.c. e <82 a.c.]: p.223 [IV-17]) que, em seu manual de retórica, escreveu que o orador eloquente tem elegância, composição e dignidade; e, em seguida, completa:

A elegância faz com que cada tópico pareça ser dito correta e claramente. Divide-se em Vernaculidade e Explanação. A Vernaculidade conserva a fala pura, afastada de todo o vício. Os vícios da linguagem, que depreciam o vernáculo, podem ser dois: solecismo e barbarismo. O solecismo ocorre quando, em meio a um grupo de palavras, uma delas não concorda com outra que precedeu. Há barbarismo quando algo de vicioso se manifesta nas palavras. Por quais métodos podemos evitar esses vícios, esclareceremos na arte Gramática. ([a Herênio], 2005[>86 a.c. e <82 a.c.]: p.223 [IV-17])

No tratado sobre violino, Geminiani afirma:

A arte de tocar violino consiste em proporcionar ao instrumento um tom que deve, de certo modo, superar a mais perfeita voz humana e em executar cada peça com exatidão, propri-

idade e elegância de expressão, de acordo com a verdadeira intenção da Música. No entanto, uma vez que a imitação do galo, do cuco, da coruja e de outros pássaros; ou da percussão, da trompa, da tromba-marina e de similares; e também, repentinas mudanças de posição de uma extremidade do espelho à outra, acompanhadas de contorções da cabeça e do corpo e todos outros truques desta espécie são mais próprios a professores de malabarismo e a mestres de postura do que à arte da Música, os amantes dessa arte não devem esperar encontrar nada desta natureza neste livro. (Geminiani apud Neves, 2017: p.228)

Assim, o violinista italiano, na passagem acima, de certa forma discorre sobre o mau uso de ornatos e a falta de decoro. E mais ainda, visto que seu tratado visa a aquisição da técnica violinística, critica a falta de cuidado com a pureza na educação musical e o vício do barbarismo corrente entre os violinistas italianos de seu tempo.

Clareza (*Perspicuitas*)

Já a *Perspicuitas* (clareza) lida com a condição da voz, bem como a pronúncia correta do discurso e o controle da respiração. O anônimo professor de Herênio ([Cicero], 2005[>86 a.c. e <82 a.c.]/p.223 [IV-17]) diz que a elegância é dotada, além da Vernaculidade, da Explanção que, por sua vez, “torna o discurso claro e inteligível”.

Quintiliano (2017[séc I], p.281 [XI, iii ,32]) recomenda que “se examine, caso a emissão das palavras for em princípio sadia, para dizê-lo assim, isto é, se não contiver nenhum daqueles vícios”.

Dentre os vícios da emissão das palavras que o autor enfatiza, podemos destacar propriedades que, musicalmente, são aplicáveis à qualidade do timbre da voz ou instrumento, como uma emissão “absurda, grosseira, desproporcional, dura, rígida, roufenha, volumosa demais, ou leve, presunçosa, áspera, fraca ou inconsistente” (Quintiliano, 2017[séc I], p. 282[XI, iii ,33]).

Além do timbre, seus preceitos são voltados para a respiração que, segundo ele, não deve ser “curta, de pouca sustentação, nem de difícil recuperação” e ainda complementa:

Também a respiração não deve ser retomada tão constantemente a ponto de segmentar o período, como não convém estendê-la até que venha a faltar. [...] Por isso, ao emitir um período mais longo, urge encher muito bem os pulmões, mas de tal modo que o façamos

com rapidez e sem ruído, de tal maneira que se torne totalmente imperceptível; nas demais ocasiões, a respiração enquadrar-se-á melhor entre as pausas do fluxo do discurso. (Quintiliano, 2017[séc I], XI, iii- 53, p.293))²

O pulmão do orador mencionado por Quintiliano é facilmente transposto para o pulmão de um cantor, de um instrumentista de sopro e/ou o fole de um instrumento, ou ainda o arco de um instrumento de corda. Sobre isso, é oportuno citar uma pequena anedota de Robert Bremner (1777), pupilo de Geminani que, por sua vez, foi aluno de Corelli:

Fui informado de que Corelli julgava que não eram dignos de tocarem em sua orquestra os músicos que não conseguissem sustentar um som grande e cheio com o arco tangendo duas cordas ao mesmo tempo, por 10 segundos, como um órgão. E, no entanto, diz-se que o comprimento do arco daquela época não excedia 51 cm. (Bremner, 1777, p. VII, nota)

Ellendersen (202: p.54) completa, relacionando o princípio de clareza ao fraseado do discurso musical tomado pelo intérprete:

Para obter a clareza era considerado necessário deixar evidente a estrutura sintática por meio de articulação e respiração corretas. Isto é, respirar entre as frases e regular o tamanho dos intervalos conforme as unidades de fala que são separadas por vírgulas e pontos. Supomos que estas observações eram recomendadas aos cantores pela correlação evidente, e novamente, por meio de imitação do canto, o violinista com o uso correto do arco deveria evidenciar o início e fim das frases musicais, além de dar contorno aos gestos musicais menores dentro das frases.

Conclusão

Dessa forma, concluímos que realizar um discurso musical com o benefício destas duas virtudes exige do intérprete: consciência dos “desenhos fraseológicos” adotados pelo compositor; domínio técnico de uma boa emissão sonora de sua voz ou instrumento; e – o principal! – o uso efetivo dessas habilidades no fazer musical. Mediados pelo juízo e pelo bom gosto, ao lado das

² Tradução nossa do original: I have been informed that Corelli judged no performer fit to play in his band, who could not, with one stroke of his bow, give a steady and powerful sound, like that of an organ, from two strings at once, and continue it for ten seconds; and yet, it is said, the length of their bows at that time did not exceed twenty inches.

virtudes do ornato e do decoro, são pré-requisitos tanto para o enaltecimento dos argumentos recolhidos na *Inventio* e organizados na *Dispositio*, como para uma boa execução musical na *Actio*, sendo indispensável tanto para o compositor quanto para o intérprete.

Bibliografia:

- Anônimo [atribuído à Cícero], *Retorica A Herenio* - 1ª ed. (2005) São Paulo, Hedra. tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra.
- Aristóteles (2018). *Ética a Nicômaco*. 4. ed. São Paulo: Edipro. Tradução de Edson Bini.
- Cícero, Marco Tulio (1991). *El Orador (A Marco Bruto)* Madrid, Alianza. Tradução para o Castelhano de Marcelino Menéndez Pelayo.
- Bartel, Dietrich (1984). *Musica Poetica: Musical Rhetorical Figures in German Baroque*. Lincoln – Londres: University of Nebraska Press.
- Bremner, Robert, “Some Thoughts on the performance of Concert Music”, the preface to his edition of Schetky, *six quartetos... opus VI* London, 1777.
- Callegari, Paula Andrade (2019). *As Virtudes Retóricas Em Le Istitutioni Harmoniche (1558) De Gioseffo Zarlino*. Tese (Doutorado) - Curso de Música:teoria, Criação e Prática., Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/43603455/As_virtudes_ret%C3%B3ricas_em_Le_istituti-oni_harmoniche_1558_de_Gioseffo_Zarlino. Acesso em: 20 jul. 2021.
- Ellendersen, Atli (2020). Em todas as coisas a mudança é doce’: Varietas e paixão na música italiana renascentista. *Revista Vórtex*, [S.l.], v. 7, n. 1, abr. 2019. ISSN 2317–9937. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2681/1777>>. Acesso em 02 Junho 2020.
- Garavelli, Bice Mortara (1988). *Manual de retóricac*. Madrid, Ediciones Catedra.
- Mattheson, Johann (1996) [1739]. *Der Volkommene Capellmeister*. Kassel [Hamburg]: Bärenreiter [Christian Herold], Fac-simile
- Neves, Marcus Santana Held (2017). *Francesco Geminiani (1687-1762): comentários e tradução da obra teórica completa*. 2017. Dissertação mestrado Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Pinto, F. M. (2009). O De ratione studii (ou Plano de estudos), de Erasmo de Rotterdam. *Letras Clássicas*, (13), 29-47. <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.voi13p29-47>

Quantz, Johann Joachim (1983) [1752]. Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen. Leipzig [Berlin]: Deutscher Verlag für Musik [Voss].

Quintiliano, Marcus Fabius. Instituição oratória V. 1 2, 3 e 4. (2015) Campinas, Editora da UNICAMP. Tradução de Bruno Bassetto.

Ribeiro, Roger Lins de Albuquerque Gomes (2020). Ornamentação barroca italiana em trio-sonatas: O Opus III de Arcangelo Corelli. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. [doi:10.11606/D.27.2020.tde-10032021-153702](https://doi.org/10.11606/D.27.2020.tde-10032021-153702). Acesso em: 2021-08-05