

O *inventio* retórico na criação musical contemporânea

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

William Teixeira da Silva

UNICAMP/FAPESP – teixeiradasilva.william@gmail.com

Resumo: O *inventio* é a etapa dentro do estudo da Retórica que se ocupa da concepção das ideias e da escolha dos conteúdos do discurso. O presente trabalho discute a possibilidade de se pensar o *inventio* na contemporaneidade e mais, a possibilidade de se compreender a música através da ascendência retórica que lhe é própria nesse âmbito. Por fim, tais conceitos serão aplicados na leitura do processo composicional da Sequenza XIV, de Luciano Berio e em Maknongan, de Giacinto Scelsi.

Palavras-chave: Luciano Berio; Sequenza XIV; Composição musical; Música contemporânea

The Rhetorical *inventio* on contemporary music composition

Abstract: The *inventio* is the part in the study of rhetoric that deals with the conception of ideas and choosing the content of the speech. This paper discusses the possibility of thinking about a *inventio* today and more, the possibility of understanding music through its rhetoric ascendence. Finally, these concepts will be applied in the reading of the compositional process of Luciano Berio's Sequenza XIV and Giacinto Scelsi's Maknongan.

Keywords: Luciano Berio; Sequenza XIV; Musical composition; Contemporary music

1. Introdução

É praticamente impossível definir um marco inicial para a relação entre a retórica e a música ocidental. Apesar de seus primeiros trabalhos de sistematização escritos por Aristóteles e, posteriormente, por Cícero, o florescimento da retórica na Grécia Antiga não foi restrito à linguagem verbal. O estudo dessa arte continuou a ser perpetrado através da Idade Média com algumas mudanças, mas carregando ainda um *status* de muita relevância. Isso fica claro, por exemplo, na maneira similar com que essa relação é discutida por Agostinho em *De musica* e *De doctrina christiana* e, ainda, por Boécio em *De institutione musica* e *De differentiis topicis*.

Durante a Renascença, o pensamento humanista viu em seu desenvolvimento a retomada da *Institutio Oratoria*, de Quintiliano, o que levou a uma grande pesquisa por maiores níveis de aplicação da retórica e música, como foi visto na *Seconda Pratica* italiana e na proliferação de tratados sobre *Affektenlehre* e *Figurenlehre* na Alemanha. A *Ars rhetorica* tem uma estrutura de cinco partes, a saber, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoratio*, e *pronunciatio*. A primeira parte tem sido negligenciada na maioria dos estudos, restando dela

apenas o conceito de Afeto. Todavia a noção de retórica em música sempre foi além de meras figurações.

Após o Iluminismo, essa conexão sofreu grande declínio e foi substituída pela busca por uma música absoluta, o que, junto ao fato da deslegitimação do estudo da retórica como disciplina, obscureceu seus vestígios e influências. Entretanto, um esforço para se procurar aspectos remanescentes pode nos levar a uma melhor compreensão e interpretação da música.

2. Referencial teórico

O crescimento do Positivismo, assim como a lógica formal, no início do século XX, criou uma lacuna em disciplinas como a Estética e a Ética. O método científico que fora utilizado na criação de bombas atômicas, não foi capaz de arbitrar sobre se lançá-las em duas cidades japonesas seria correto ou não. Sem querer conectar o valor moral da contextualização, na mesma época, a música via uma crescente formalização de seu processo composicional, influenciado pelo cientificismo.

Na década de 1950, esse colapso iniciou um renascimento da pesquisa sobre as proposições aristotélicas em lógica informal, como uma ferramenta para solucionar tais problemas. Essa luta para se unificar propriedades sintáticas e semânticas da linguagem mudou os rumos tomados nos estudos da análise do discurso, principalmente após o livro “Tratado da Argumentação: a nova retórica”, escrito em 1958 por Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca.

O trabalho contempla, entre seus pontos, a discussão sobre a gênese do discurso e a seleção inicial, ou criação, da tese a ser defendida. A grande novidade é a proeminência dada à entidade receptora do discurso no processo argumentativo, o auditório: “o ponto inicial “o ponto de partida da argumentação pressupõe o acordo do auditório (...). A própria escolha das premissas e sua formulação (...) raramente estão isentas de valor argumentativo.” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996: 73)

Consequentemente, uma nova reflexão pode nos fazer entender como a música demanda em sua estrutura um certo tipo de procedimento composicional. Desde a Renascença, a música tem devido à retórica os procedimentos de seleção do material musical, como, por exemplo: a escolha de um sujeito na música imitativa; a ligação entre métrica e tonalidade a afetos específicos; a legitimação da improvisação como processo generativo, o que foi exaustivamente abordado por BARTEL (1996). Essas questões foram demandadas

pela realidade da música tonal, mas como a retórica pode estar presente na composição da música contemporânea?

3. Ascendência retórica da composição contemporânea

Primeiramente, o conceito da invenção retórica é uma estrutura bastante aberta, em que se busca mais por critérios para a escolha do material inicial, do que um método rígido de criação. Além disso, seu estudo de pontos cruciais pode ser uma referência válida para a procura por elementos retóricos nas práticas contemporâneas, pois as proposições da Nova Retórica são feitas para o atual estado de arte do pensamento humano.

A *Sequenza XIV*, escrita pelo compositor italiano Luciano Berio, é nosso primeiro objeto de análise para verificar a validade e relevância desse conceito. Berio começou a trabalhar nessa composição em 1995, e atingiu a sua atual forma apenas em 2002, o que significa que é a penúltima peça do seu catálogo. Mais que informações temporais, nosso interesse é descobrir as primeiras percepções composicionais e a dimensão retórica da peça, propriedades que dizem respeito à relação entre compositor e audiência através do discurso. Isso é evidenciado pelos três pontos que seguem.

O primeiro e mais determinante ponto é a vontade que Berio tinha de prestar uma homenagem ao violoncelista inglês Rohan de Saram. Eles tinham um longo histórico de trabalho juntos, já que Saram era violoncelista do Arditti Quartet e também solista de músicas escritas por Berio. O compositor utilizou o fato de Saram ser um descendente do Sri-Lanka e pediu a ele alguns exemplos musicais do seu país, levando em consideração que Saram também tocava o Kandyam Drum, um instrumento percussivo de rituais. De todo o material que Saram gravou e transcreveu, Berio escolheu um ritmo de 12 tempos para ser a célula condutora das sessões percussivas da peça.



Fig. 1: A sequência de 12 tempos escolhida por Berio

A escolha do material mostra uma intenção de se elogiar, que corresponde aos princípios do discurso epidítico, prescrito por Aristóteles, o que significa que esse não é apenas um discurso *para* Saram ou *sobre* Saram, mas *a partir* de Saram. Esse gênero grego de discurso foi usado em situações em que uma pessoa enaltecia ou censurava alguém através da argumentação sobre um valor específico, e não falando sobre toda a sua personalidade. Dessa nobre vontade, Berio construiu um discurso quase biográfico, reunindo elementos da vida de Rohan de Saram, mas ele, de fato, foi além, explorando as possibilidades musicais de trabalho com esses elementos. Essa é uma afirmação importante, já que a principal intenção aqui não é fazer uma música meramente étnica, mas o próprio Saram é o elemento inicial de continuidade entre as ideias. Uma prova dessa afirmação é o fato de que Berio faz uma série de permutações daquele tema de 12 tempos, deslocando ele de onze a treze tempos. Essa mudança surpreendeu Rohan de Saram, que tentou corrigir Berio, mas foi alertado pelo compositor sobre sua intenção¹. Isso é comum na história da música: um gosto pessoal ou característica da pessoa honrada é o objeto escolhido, a tese que será trabalhada com dado procedimento. No entanto, a origem desse tipo de critério é precisamente a incidência retórica no processo composicional, que alimenta o ciclo discursivo entre orador e audiência e assim por diante.

Um segundo elemento é a própria série das *Sequenze*. Além do ponto anterior, Berio escolheu uma certa maneira de estruturar esse elogio. Essa peça é a décima quarta de uma série que começou em 1958 com a *Sequenza* para flauta. Os aspectos que unificam todas elas são: (1) tentar escrever polifonicamente para um instrumento monódico, (2) a virtuosidade demandada do instrumentista e (3) A sequência de alturas trabalhadas, especialmente o intervalo do trítone. O título foi definido desde os primeiros rascunhos, incluindo, no momento, o subtítulo “Dual”, devido ao caráter independente das duas mãos, como pode ser visto nos arquivos da Paul Sacher Stiftung em Basel, Suíça.

Como Berio diz em seu artigo “Form” de 1961, a falta de uma forma de senso-comum à música sem tonalidade é um dos principais desafios aos compositores contemporâneos. Apesar das tentativas de reviver a rígida ocorrência da forma sonata, os compositores criaram suas próprias estruturas formais, tentando definir um deslocamento sintático do material que permitiria a negociação de significado dentro da música. Esse tipo de abordagem no pensamento composicional de Berio se aproxima da proposta de Perelman, para quem a escolha do lugar onde o discurso se faz, o grego *tópoi*, é uma decisão que implica numa gama de significados que podem ser usados como premissas, os axiomas. Portanto, quando Berio decide colocar essa peça dentro dessa série específica, ele decide adotar uma

série de paradigmas criados por ele mesmo, proporcionando um contexto musical à peça. Essa decisão encontra uma expressão imediata na mudança que Berio faz na afinação regular do violoncelo. A corda Sol é afinada meio tom acima, resultando na *scordatura* Lá-Ré-Sol#-Dó, o que cria um trítone já cordas soltas e aumenta a possibilidade da ocorrência desse intervalo.

O terceiro e mais sólido ponto é a escolha do instrumento, nesse caso, o violoncelo. Para Berio, um instrumento musical é toda uma dimensão de história e tradição em vez de um mero emissor de som. O instrumento é a chave para constatar um *topos*, e aqui Berio quer encontrar um lugar onde ele possa dialogar com o passado, presente e futuro do repertório do instrumento, mas também dialogar com o histórico do público; todo o seu repertório anterior que cria expectativas do instrumento que é visto no palco. Esse lugar onde duas pessoas diferentes podem se comunicar através do discurso é chamado, desde Aristóteles, de lugar-comum. O lugar comum é um conjunto de argumentos incontestáveis, que podem ser usados como uma base consensual para a troca de informação. Para Aristóteles, a efetividade de um discurso está na habilidade do orador em reconhecer o modo certo de falar com a audiência. Às vezes, uma colocação pode ser dita como uma verdade absoluta, mas alguém pode se levantar contra ela, questionando sua fundamentação. Para isso, o filósofo grego escreveu seu famoso livro, “Tópicos”, onde ele estuda as regras para conhecer melhor as audiências, aumentando a chance de persuadi-las.

Em nosso caso musical, o lugar comum é estabelecido primeiro como um mecanismo que escolhia temas existentes do repertório das pessoas para criar outra peça com uma ligação pré-estabelecida com o público. Depois, esse lugar era usado na escrita da música tonal, quando o bem estabelecido sistema tonal era aceito ou desafiado dentro de uma determinada obra.

Após os novos recursos musicais contemporâneos, não é mais surpreendente quando um acorde de dominante não é sucedido pela sua tônica, portanto, o compositor deve buscar novas (ou antigas) conexões com sua audiência. Acaba por ser muito inovador quando um som é criado através do ataque de um golpe no corpo do violoncelo e a ressonância vinda de um *tapping* da mão esquerda em uma nota definida. Esse modo de jogar com tradições estabelecidas permitem que Berio crie tensões comunicativas no discurso, já que para ele “é muito importante entender (...) que um instrumento musical é por ele mesmo um fragmento de linguagem musical” (BERIO, 1981: 78)

A ênfase na audiência é o aspecto mais importante do conhecimento retórico e, de acordo com ele, é o principal foco da Nova Retórica de Perelman. Esse papel de protagonista é essencial para entendermos a fluidez do discurso, já que seu significado é renegociado a

cada performance que é feita. O significado primitivo almejado por uma leitura hermenêutica deve constatar primeiro a audiência que o discurso quer atingir. Esse elemento se perdeu nas atuais pesquisas sobre significado musical, como aquelas feitas Robert Hatten e Kofi Agawu, onde a análise encontra um tópico, mas não se especifica para qual audiência o significado desse tópico é efetivo. O problema é que esse termo tem um sentido diferente do termo de Aristóteles, o qual, a propósito, ambos não tomam como referência. O ponto é que a menção clara dessa entidade poderia aumentar a relevância de todo esse trabalho atual e, após uma revalidação contemporânea conceitual, poderia ser aplicada também na música contemporânea.

Discutir sobre tópicos nos permite inserir outra grande contribuição do corpo conceitual de Perelman, que é a associação de tópicos quantitativos e qualitativos com o classicismo e o romantismo, respectivamente. O lugar da quantidade contém uma série de argumentos como “uma coisa é mais importante que outra se é mais antiga ou se é conhecida por um número maior de pessoas”, assim dizendo. Por outro lado, o lugar da qualidade ocorre quando a raridade de algo o faz mais valioso que outras coisas, ou um evento urgente ultrapassa a regra aplicada em situações comuns. Essa dicotomia é constantemente apresentada em decisões feitas pelo compositor quando a sua vontade de estar mais próximo da audiência se encontra com ideias e projetos pessoais.

Portanto, está claro que a habilidade artística é, em geral, um ponto entre esses dois extremos. A grande diferença está em que distância o compositor quer estar de servir a sua vontade de originalidade ou de ter um completo entendimento da audiência. A retórica é esse espaço amplo onde o compositor pode fazer escolhas procurando pelo efeito na audiência e por onde é possível conduzir a efetividade de seu produto final em comparação com as intenções iniciais

O último e oposto objeto de análise é o Maknongan uma peça escrita pelo compositor, também italiano, Giacinto Scelsi. Essa peça foi publicada em 1976 e pertence ao fim da carreira de Scelsi, quando seu método de composição era bastante improvisativo, em sua grande parte após ele tocar em um estranho instrumento chamado ondiola. Essa improvisação era gravada, e então o compositor fazia os ajustes para a peça final, um processo muito diferente do minucioso trabalho de Berio.

Como foi constatado, a legitimação da improvisação como processo gerador foi uma contribuição feita pela retórica à música instrumental, a saber em peças *phantasia*. Esse gênero não era livre e disforme, mas seguia alguns princípios para que se mantivesse a unidade e continuidade. Na música tonal, a variação de um tema ou o trabalho virtuosístico

em uma determinada tonalidade ou progressão de acordes eram os dois modos de atestar algum tipo de tese musical.

A música de Scelsi, está inserida em um contexto pós-tonal, portanto sua tese musical vai muito além que uma organização de notas. Sua principal preocupação era descobrir a vida dentro de um som. Para ele, a música habitava o coração, o centro do som, portanto esse procedimento de improvisação deu a ele a oportunidade de explorar o som em todas as suas possibilidades, como ataques, dinâmica, articulação, timbre e todos os elementos inseridos no som. Maknongan é o registro de sua exploração ao redor de um Sol# no baixo com todos os seus harmônicos e frequências vizinhas, modulados por uma grande gama de nuances. Aqui, o som é a tese a ser defendida.

4. Considerações finais

Assim, é possível ver a profunda influência da retórica na composição musical contemporânea, mesmo quando o material não é tonal ou “retrógrado”. O estudo desse recurso milenar pode ajudar o músico, tanto compositor quanto instrumentista, a entender o desenvolvimento do discurso musical em todas as suas instâncias. Desde as primeiras ideias, a intensidade com a qual o compositor almeja afetar a audiência está presente no ponto central da peça. Esse método de criação oferece recursos para alimentar a criatividade e selecionar os elementos certos para se construir o mundo dentro da peça.

Dessas duas manifestações musicais distantes e seus objetos longínquos, ainda é possível notar traços da retórica na realização da intenção dos em suas relações com a audiência. Lugares argumentativos, os tópicos, são um objeto eminente que estará ainda mais presente nos estudos musicais se forem priorizados junto com o estudo da audiência e as presunções que cada compositor tem dessa entidade. O corpo conceitual do *Inventio* vai além de referências culturais ou sociais que a música pode ter dentre suas figurações, mas define o regime de signos em que a peça é construída com cada um de seus elementos, desde os instrumentos musicais adotados, aos paradigmas estruturais estabelecidos, em qualquer grau de definição.

O exame que a análise musical faz nos processos usados pelo compositor é mera informação histórica se não é coordenada com o estudo da concepção das idéias e da disposição e trabalho da substância musical. A mesma retórica que outrora concedeu seu arcabouço criativo pode, hoje, oferecer à musicologia ferramentas mais eficientes para consolidar a interpretação de toda a informação relacionada à música.



Referências:

- AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford University Press. 2008.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. 2a ed. Revista. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005. 318p.
_____. *Topics*. <http://classics.mit.edu/Aristotle/topics.html>.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. University of Nebraska Press. 1997.
- BERIO, Luciano. *Remembering the future*. Cambridge: Harvard University Press: 2006. 141p.
_____. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Entrevista realizada por Rossana Dalmonte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
_____. *Contrechamps*. Vol. 10. Paris: L'Age D'Homme, 1983.
_____. *Sequenza XIV: per violoncello*. Viena: Universal Edition, 2002.
- FERRAZ, Silvio. Music and communication: does music want to communicate at all? In. *MikroPolyphonie*. Australia, v. 7, 2001.
_____. *Paixão pelo rascunho: notas do caderno amarelo*. free-docency thesis.
- HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press. 2004.
- PERELMAN, Chaïm. *Retóricas*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
_____. *The realm of rhetoric*. Notre Dame Press, 1969.
- PERELMAN, Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996
2008.
- SARAM, Rohan de; STEINHEUER, Joachim. *Conversations*. Wolke Verlagsges. 2013
- SCELSI, Giacinto. *Les anges sont ailleurs....* Edição de Sharon Kanach. Paris: Actes Sud, 2006.
_____. *Maknongan : pour un instrument grave ou voix de basse*. Paris : Éditions Salabert, 1986.

¹ SARAM; STEINHEUER, 2013: 192.