

# Da figura ao gesto: os tropos da música contemporânea

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

William Teixeira da Silva (USP)  
Teixeiradasilva.william@gmail.com

**Resumo:** Este artigo abriga uma reflexão sobre quais seriam os modos de se pensar nas conhecidas figuras retórico-musicais, que habitavam a escrita musical do período Barroco, mas de maneira coerente à realidade estética da música contemporânea. Para isso, será avaliado o próprio conceito de retórica e como esses dispositivos trópicos eram descritos nos tratados clássicos. Em seguida, serão estudadas noções atuais acerca dessa matéria, sobretudo a partir das revisões da Nova Retórica.

**Palavras-chave:** Retórica musical; Figurenlehre; Elocutio; Nova Retórica; Música Contemporânea

**Abstract:** This paper discusses the possibilities of thinking about the baroque musical-rhetorical figures, consistently to the aesthetic reality of contemporary music. For this, the concept of rhetoric will be evaluated and how these tropical devices were described by the classical treatises. Then current notions about this issue will be studied, especially from the New Rhetoric reviews.

**Keywords:** Musical rhetoric; Figurenlehre; Elocutio; New Rhetoric; Contemporary music

## 1. Introdução

Junto à questão dos afetos, sem dúvida o aspecto mais lembrado da retórica musical são suas figuras, as chamadas figuras retórico-musicais. Assim como na disciplina retórica, os excessos na utilização desses dispositivos levaram a retórica a ser tida mais como uma eloquência sofisticada; na música, os excessos figurativos fizeram dessa relação uma caricatura quase que dogmática, por conta da intensa sistematização e catalogação feita na conhecida *Figurenlehre*. Entretanto, ainda que essas críticas tenham algo de legítimo, elas também contam com certo grau de má compreensão dos fundamentos da arte retórica. Para que seja possível discutir a possibilidade de uma interpretação da música contemporânea que considere tais dispositivos, é necessário antes avaliar o percurso histórico dessa etapa do trabalho retórico e revisar sua validade no presente contexto.

A retórica, a arte de persuadir em todas as situações, tem seu trabalho de concepção do discurso dividido basicamente em cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoratio* e *pronunciatio*. A *inventio* se ocupa da concepção das ideias e do modo como suas premissas serão geradas. A *dispositio* trata da escolha dos dados e de sua adequação a determinado fim argumentativo. A *elocutio* abarca todas as técnicas

de apresentação dos dados e a própria forma do discurso. Aqui também está contido o estudo a respeito das figuras retóricas. Por fim, tem-se a *memoratio*, que se refere à memorização do discurso e a *pronunciatio*, que trabalha toda questão expressiva do discurso, tudo o que se refere à emissão daquilo que fora trabalhado nas etapas anteriores, desde questões propriamente oratórias, até mesmo questões gestuais que proporcionariam maior influência do auditório

O estudo das figuras retóricas e seu efeito persuasivo fazem parte da terceira etapa do trabalho retórico, a *Elocutio*, definida por Cícero como “a adaptação de palavras e sentenças adequadas aos tópicos já concebidos”<sup>1</sup>. Enquanto na Retórica de Aristóteles essa etapa é desenvolvida não tão extensamente quanto seu estudo sobre os valores do Auditório, nos tratados latinos ela ocupa a maior parte dos escritos, pois são sempre listadas as mais diferentes acepções de figuras, em listas que sempre pretendem exaurir as categorias, mas que acabam se desdobrando em compartimentos cada vez mais específicos e segmentados. De figuras mais conhecidas como as metáforas e as hipérboles, até outras bastante específicas como a *polysyndeton* (uso seguido de várias conjunções), ou o *hypallage* (a inversão na sentença entre um objeto e seu epílogo), as listas somavam centenas de páginas, escritas em tom absolutamente normativo.

Na realidade, as figuras são recursos utilizados pelo retor para gerar argumentos a partir de valores já aceitos, negando-os ou os afirmando. Como a adesão ao discurso só poderia ser obtida obedecendo ao equilíbrio entre *ethos*, *pathos* e *logos*, não bastaria a essas figuras ter efetividade lógica, mesmo que algorítmica, se não resultassem também em um movimento das paixões. Por isso, seu estudo envolveu sempre o efeito artístico mais amplo que elas proporcionariam ao discurso, atingindo até mesmo a construção rítmica e métrica das sentenças. Por fim, as figuras podem ser definidas como os instrumentos dedutivos definitivos do discurso.

O que dá a essa categoria de expressão a capacidade de gerar uma conclusão, ainda que parcial, é o espaço semântico que ela ao mesmo tempo cria e problematiza entre o signo e seu significado, já que atinge o status de figura justamente por não se enquadrar no uso comum de seus elementos<sup>2</sup>. Ao negarem seus significados primeiros, as figuras pairam em busca de significação, estando o discurso já preparado para suprir essa demanda. Essa dissociação do senso comum resulta em

---

<sup>1</sup> CÍCERO, 1913: 248.

<sup>2</sup> PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996: 189.

uma *poiesis* rica em estilo e expressão que, contudo, foram mais valorizadas que o próprio processo retórico por trás do desenvolvimento das estruturas.

## 2. Das figuras retórico-musicais

Assim como as figuras retóricas se caracterizam por sua significação extra-ordinária, as figuras retórico-musicais nasceram como “aberrações” às noções tradicionais da composição musical, no início do Barroco<sup>3</sup>. A transição de seu papel do início ao fim desse período foi a de um instrumento a um objetivo da escrita. Em sua primeira acepção, enquanto ornamento, na verdade as figuras traziam muito do seu significado primeiro, pois *ornare*, em latim, justamente significava *equipar*, favorecer certa ação, nesse caso, a ação retórica.

De uma aplicação como ênfase, as figuras passaram a ser emancipadas como dispositivos musicais que continham tanto agrupamentos fraseológicos quanto procedimentos contrapontísticos. O nascimento dessas figuras era, às vezes, oriundo de adaptações feitas das figuras retóricas clássicas, todavia poderia se dar também a partir de questões práticas e processuais da própria escrita musical. Essas classificações objetivavam não só uma tipologia das figuras, mas ambicionavam sistematizar os efeitos que elas causariam no âmbito afetivo, de modo a constituir, de fato, uma *Figurenlehre* normativa, como faz o *Lexicon* (1732) de Johann Gottfried Walther (1684 -1748), reunindo *Figurenlehren* de diversas origens.

Assim, as várias Doutrinas das Figuras existentes tinham objetivos variados. Na acepção de Wolfgang Printz (1641 – 1717), ela preservava seu uso ornamental advindo das diminuições renascentistas, da qual seria um exemplo a *Figura corta*; na de Athanasius Kircher (1602 – 1680), procurava a conexão das figuras com afetos respectivos, como a *anabasis* e seu caráter redentivo, dado ser uma figura com alturas ascendentes; para Christoph Bernhard (1628 – 1692), o uso das dissonâncias, como no *passus duriusculus*; para Johann Rudolph Ahle (1625 – 1673), o que importava era uma ligação com as figuras da retórica clássica<sup>4</sup>, como fica claro em sua *Epanalepsis*, figura que, à semelhança da acepção de Quintiliano, denominava a repetição de um mesmo elemento no decorrer de todo o discurso. Dentro dessa multiplicidade de teorias, a prática que se conservava fazia uso de todos os recursos,

---

<sup>3</sup> Todas as referências a tratados vêm de BARTEL, 1996.

<sup>4</sup> Ibid. p. 86.

tornando a música barroca composta por essa variedade de acepções das figuras, de maneira pouco distinguível.

Durante o período clássico essas figuras foram se afastando de seus arcabouços originais e passaram a constituir um grande léxico musical, que era composto por cada vez mais material de caráter estrutural, preservando cada vez menos seu primeiro caráter de ornamento. No tema de seu concerto para violoncelo em Dó Maior, por exemplo, Haydn emprega muitas ornamentações sobre uma simples estrutura triádica, que, todavia, constituirão o material temático de toda a obra:

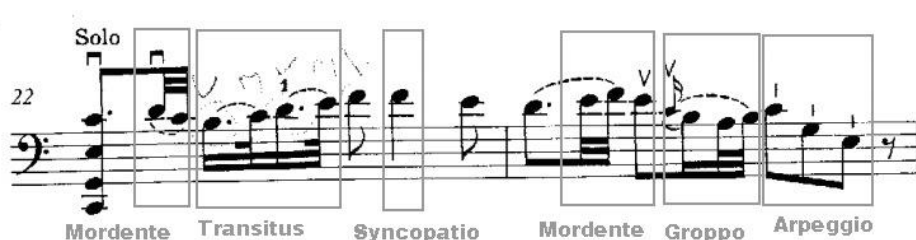


Fig. 1: Figuras empregadas no tema do violoncelo solista no Primeiro Movimento do Concerto em Dó Maior, de J. Haydn, cc. 22-23 (Fonte: Editora C. F. Peters)

Pouco a pouco, o conceito de figura e sua importância estrutural para o discurso foram tendo de si emancipados os componentes formais, caminhando para unidades motivicas que em nada tinham interesse nos procedimentos retórico-musicais, sendo apenas agrupamentos ritmico-melódicos<sup>5</sup>. No romantismo, a emancipação chega a ponto do aspecto formal, em sua aparente ausência de significado, ter de recorrer a intersemioses, como o fez Richard Wagner com seus *leitmotiven* a partir do contato com o drama operístico.

No trajeto que se seguiu, o resultado não poderia ter sido outro além deste retratado por Adorno:

“Na modernidade, poderia já reconhecer-se o sacrifício da arte por aquela maioria, cujo postulado era sabido desde a fórmula discutível de Kant - «Nenhuma coisa sensível é sublime». Com a eliminação do princípio figurativo na pintura e na escultura, da retórica na música, tornou-se quase inevitável que os elementos libertados: cores, sons, configurações absolutas de palavras, surgissem como se já exprimissem alguma coisa em si. Mas isso é uma ilusão.” (ADORNO, 2012: 109)

<sup>5</sup> WILLIAMS, 1979: 476.

### 3. Figuras contemporâneas

A presente discussão não teria muito espaço para acontecer se os postulados de Adorno estivessem realmente corretos em sua integralidade, ou se fosse adotado um pressuposto evolucionista da linguagem, que avaliasse como inevitável o niilismo da música. Nesse ponto, faz-se de grande auxílio a semiótica, como um instrumento teórico para se avaliar a retórica, que por sua vez fornece um arcabouço unificador entre a concepção das ideias e sua expressão prática<sup>6</sup>.

Uma das alternativas que ela auxilia a se enxergar é que, menos do que uma degradação das figuras retórico-musicais, o que aconteceu foi uma desintegração de suas zonas de significação, compreendidas em seus três níveis, em música, como a textura, a figura e o gesto<sup>7</sup>, zonas essas intrínsecas a todo objeto musical. A textura se refere à primeiridade, à dimensão sensível do som, anterior às interpretações e associações. A figura, compreendendo a secundidade do objeto musical, se refere a determinado arranjo das estruturas paramétricas, tendo em vista unicamente seu caráter qualitativo. Por fim, a terceiridade é notada no gesto, a zona mais ampla, que abarca as simbologias, o movimento, a “interação entre os diversos procedimentos presentes em um contexto composicional que convergem em direção a um efeito global”<sup>8</sup>, contendo em si as outras duas zonas.

As figuras retórico-musicais representavam a totalidade desses elementos por abrangerem o sensível, o estrutural e o semântico. todavia, o feitichismo do aspecto gestual teve em tanto enfatizado seu atributo simbólico, que por oposição foi formalizado a ponto de se bastar em uma figura, o que na acepção tripartite classifica melhor aquela primeira ideia de motivo, ainda que também não tenha conseguido atingir tal autonomia. Por isso o que fez Wagner foi, na verdade, reconstruir artificialmente a gestualidade dos objetos musicais, recorrendo a outros regimes de signos para que fosse possível a plenitude da música enquanto linguagem, pretendendo ele inclusive um tipo de alcance universal.

Para que seja possível se pensar em uma abordagem retórica para a música contemporânea, é necessário também se pensar em uma acepção

---

<sup>6</sup> PIETROFORTE, 2008: 57.

<sup>7</sup> FERRAZ, 1999: 35.

<sup>8</sup> CASTELLANI, 2011: 189.

contemporânea da própria retórica. Esse é justamente o papel desempenhado pelo *Tratado da Argumentação: a Nova Retórica*, escrito em 1958 pelo filósofo Chaïm Perelman e sua então assistente Lucie Olbrechts-Tyteca. O tratado objetiva atualizar o pensamento retórico à realidade filosófica em que foi escrito e, por isso, lida com muitos dos problemas que também acometem a música. Nesse contexto, faz mais sentido a proposta de Perelman de que ao invés de se trazer para a contemporaneidade o conceito clássico de figuras retóricas, seja trabalhado outro conceito, as “Técnicas argumentativas”. As técnicas diferem das figuras por objetivarem primordialmente a obtenção da persuasão a partir de valores, sem que estejam contidas no estudo o isolamento das implicações estéticas que essa utilização possivelmente acarretará. As técnicas são caracterizadas pela ruptura no fluxo discursivo. Depois de sua introdução, o discurso deve mudar de rumo, pois sua consequência é exatamente o esclarecimento do conflito e a alteração dialógica direcionada à persuasão<sup>9</sup>

Quando o conceito é levado à realidade da música antiga, as figuras, se entendidas como *tropos* autônomos, conduziriam uma compreensão indevida do discurso musical como uma justaposição de gestos, ou seja, uma colcha de retalhos. As verdadeiras figuras retóricas, como proposto por Perelman, têm um fim persuasivo em relação à tese apresentada, funcionando como desenvolvedores do material, e não como catálogos estanques.

O mecanismo de agenciamento entre a volatilidade estabelecida pela figura retórico-musical e o intento persuasivo do discurso poderia ser visto tanto como um processo generativo, quanto transformacional, todavia, como bem definem Deleuze e Guattari, se dão muito mais no plano da consistência, diagramaticamente e nos estratos, no plano maquínico:

“Na verdade, não são os enunciados que remetem às proposições, mas o inverso. Não são os regimes de signos que remetem à linguagem, e tampouco a linguagem constitui por si mesma uma máquina abstrata, estrutural ou gerativa. É o contrário. É a linguagem que remete aos regimes de signos, e os regimes de signos às máquinas abstratas, às funções diagramáticas e aos agenciamentos maquínicos, que ultrapassam qualquer semiologia, qualquer lingüística e qualquer lógica. Não existe lógica” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 92)

Assim, a preocupação desta análise, a partir da Nova Retórica, não é a identificação e catalogação de figuras, pois não cabe aqui um interesse exclusivo pelo

---

<sup>9</sup> PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996: 214.

desdobramento formal do gesto musical, mas sim as maneiras como esses gestos, integralmente falando, são desenvolvidos no discurso e, eventualmente, dialogam com outros objetos, realizando assim o processo discursivo.

#### **4. Por uma metodologia de análise dos processos elocutórios**

A grande diferença entre as figuras retóricas e as técnicas argumentativas é que as primeiras se relacionam às transformações semânticas que o dispositivo causa no discurso, enquanto as técnicas argumentativas dizem respeito às transformações causadas pelo fluxo argumentativo no Auditório. Sendo assim, esse estatuto não tem como fornecer uma taxonomia rígida como acontece com os sistemas formais<sup>10</sup>, mas antes, estuda as sustentações dos argumentos dentro do Auditório e as maneiras como se pode conduzi-lo a outras conclusões. A Nova Retórica propõe duas categorias mais definidas de funcionamento dos argumentos: a *ligação*, onde transfere-se para uma conclusão a adesão já concedida às premissas, e a *dissociação*, que separa elementos antes unidos na linguagem<sup>11</sup>.

Sendo que na música contemporânea a diversidade dos materiais extrapola os parâmetros da altura e do ritmo, não há como se pensar em um gesto, nem em seu papel dentro do discurso sem que se destaque que essa ação atravessa os parâmetros, atingindo a plenitude da acepção de gesto. As técnicas de variação e desenvolvimento dos materiais podem agir, assim, através da ligação entre gestos como pela dissociação de elementos (figurativos ou texturais) constituintes de um gesto, resultando ambas na continuidade pretendida ao discurso.

O gesto, comportando em si a própria figura, se consolida como processo, já que sua essência não depende exclusivamente de nenhum parâmetro unívoco, mas pode transformar e ser transformado, como mostra o compositor Luciano Berio:

“Para ser criativo o gesto deve poder destruir qualquer coisa, ele deve ser dialético e não deve se privar de seu ‘teatro’, mesmo ao preço de se sujar - como diria E. Sanquinetti - na lama na *palus putredini* da experiência. Isto quer dizer que ele deve poder conter sempre um pouco daquilo que ele se propõe a ultrapassar.” (BERIO, 1983: 45)

---

<sup>10</sup> PERELMAN, 1993: 67

<sup>11</sup> Ibid. p. 68.

## 5. Considerações Finais

Desse modo, o gesto cumpre o papel que as figuras retórico-musicais possuíam, de se estruturar um discurso em direção a seu intento persuasivo, sendo caracterizado por três atributos essenciais: o movimento, já que é delimitado dentro do tempo; a energia, pois carrega potencialidades manifestadas em sua trajetória; o significado, pois possui um aspecto semântico em seu sentido musical<sup>12</sup>.

A compreensão tripartida que a semiótica oferece à noção de gesto musical auxilia o entendimento sobre o modo como as antigas figuras podem se apresentar na música contemporânea. Longe dos catálogos prescritivos, essa concepção pode auxiliar na negociação dos significados do discurso, seja no âmbito da composição, quando tais dimensões são levadas em conta na escrita dos gestos, seja na análise, quando todos os âmbitos são considerados como estruturas significativas, ou, ainda, na própria performance, quando o movimento e o significado dos gestos atuam como agentes produtores de significados, amplificados pelo interprete.

## 6. Referências

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2012.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. 2a ed. Revista. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.
- BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: musical rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- BERIO, Luciano. *Contrechamps*. Vol. 10. Paris: L'Age D'Homme, 1983.
- BONAFÉ, Valéria M. *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per Pianoforte (2001)*. Dissertação (mestrado em música). Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- CASTELLANI, Felipe Merker. Textura-Figura-Gesto: O dinamismo processual na composição contemporânea. In: Anais do II Encontro de Teoria e Análise Musical UNESP-USP-UNICAMP. pp. 188-199. São Paulo: UNESP, 2011.
- CÍCERO, Marco Túlio. *The Orations of Marcus Tullius Cicero*. Traduzido por C.D. Yonge. London: G. Bell and Sons, 1913.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs*. Volume 3. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FERRAZ, Silvio. Musique et semiotique: une approximation supplémentaire. *Semiotique Appliquée*. No. 6/7, 1999.
- PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da Argumentação: a nova retórica*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996
- PIETROFORTE, Antonio V. S. *Retórica e semiótica*. São Paulo: Serviço de comunicação social FFLCH/USP, 2008.
- WILLIAMS, Peter. Figurenlehre from Monteverdi to Wagner. *The Musical Times*. V. 120, Nos. 1636, 1637, 1638 e 1640. Jun-Dez 1979.

---

<sup>12</sup> BONAFÉ, 2011: 54.