

Sobre a possibilidade de figuras retórico-musicais hoje

William Teixeira da Silva (USP)
Silvio Ferraz (USP)

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. Em posse dessa reflexão conceitual, serão conduzidas análises musicais que pratiquem os pontos levantados, nesse caso, a *Sequenza XIV*, do compositor italiano Luciano Berio e *Maknongan*, do também italiano Giacinto Scelsi.

Palavras-chave: Retórica musical. *Figurenlehre*. *Elocutio*. Nova retórica. Música contemporânea.

On the possibility of rhetorical-musical figures today

Abstract: This paper discusses the possible methods of working with the familiar musical-rhetorical figures employed in the Baroque period, but in a manner that is more consistent with the aesthetic reality of contemporary music. For this purpose, we evaluate the concept of rhetoric itself and define how these tropical devices were described in classical treatises. Subsequently, we study the current views on the subject, especially reviews found in the *New Rhetoric*. With this conceptual reflection in hand, we conduct a musical analysis of works that practice the points raised, namely *Sequenza XIV* and *Maknongan* written by the Italian composers Luciano Berio and Giacinto Scelsi, respectively.

Keywords: Musical Rhetoric. *Figurenlehre*. *Elocutio*. New Rhetoric. Contemporary Music.

J unto 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 retórico¹ 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*, “a adaptação de palavras e sentenças adequadas aos tópicos já concebidos” (CÍCERO, 1913 [55 a.C.]: 248). 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 pontuadas 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 reúnem centenas de páginas, escritas em tom absolutamente normativo.

Na realidade, as figuras são recursos utilizados pelo orador para gerar argumentos a partir de valores já aceitos, negando-os ou os afirmando. Como a adesão ao discurso só

¹ Todas as referências a tratados são provenientes de BARTEL (1996).

poderia ser obtida se fosse obedecido o 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 (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996: 189). 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 uma *poiesis* rica em estilo e expressão que, contudo, foi mais valorizada que o próprio processo retórico por trás do desenvolvimento das estruturas.

Das figuras retórico-musicais

Assim como as figuras retóricas se caracterizam por sua significação extraordinária, as figuras retórico-musicais nasceram como “aberrações” às noções tradicionais da composição musical, no início do Barroco. 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, 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), a *Figurenlehre* 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 (1625-673), o que importava era uma ligação com as figuras da retórica clássica (BARTEL, 1996: 86), como fica claro em sua *Epanalepsis*, figura que, à semelhança da aceção 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, tornando a música barroca composta por essa variedade de aceções 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 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, as ornamentações empregadas por Haydn sobre uma progressão harmônica triádica constituirão o material temático de toda a obra (Fig. 1):

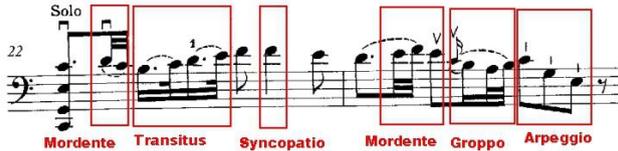


Fig. 1: Figuras empregadas no tema do violoncelo solista. Haydn, *Concerto para violoncelo em Dó Maior*, I (comp. 22-23).

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 motívicas que em nada tinham interesse nos procedimentos retórico-musicais, sendo apenas agrupamentos rítmico-melódicos (WILLIAMS, 1979: 476). No Romantismo, a emancipação chega ao ponto do aspecto formal, em sua aparente ausência de significado, tendo que 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 maioridade, 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).

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 (PIETROFORTE, 2008: 57).

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 (FERRAZ, 1999: 35), 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” (CASTELLANI, 2011: 189), 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 fetichismo 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 aceção 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 contemporânea da própria retórica. Esse é justamente o papel desempenhado pelo *Tratado da Argumentação: a Nova Retórica*, escrito em 1958 pelo filósofo Chaim Perelman e sua então assistente Lucie Olbrechts-Tyteca. O tratado tem por objetivo 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 (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996: 214).

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 tanto generativo quanto transformacional, todavia, como bem definem Deleuze e Guattari, dão-se 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 linguística 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 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.

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 (PERELMAN, 1993: 67), 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 (PERELMAN, 1993: 68).

Uma vez que, na música contemporânea, de maneira geral, 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 próprio 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 putredinis* da experiência. Isto quer dizer que ele deve poder conter sempre um pouco daquilo que ele se propõe a ultrapassar... (BERIO, 1983: 45)².

Desse modo, o gesto cumpre o papel que as figuras retórico-musicais possuíam, de 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 (BONAFÉ, 2011: 54).

Os dois primeiros objetos de análise são composições do italiano Luciano Berio para violoncelo solo: a *Sequenza XIV*, concluída em 2002 em homenagem ao violoncelista Rohan de Saram e *Les Mots Sont Allés...*, encomendada em 1979 pela fundação Paul Sacher por ocasião do aniversário de 70 anos de seu mecenas, estreada por Msitslav Rostropovich. Por fim, a título de comparação, será analisada a peça *Maknongan*, escrita pelo italiano Giacinto Scelsi em 1976. Para verificar a ocorrência desses procedimentos, primeiramente na *Sequenza XIV*, de Berio, é preciso estabelecer antes um método de análise para que seja possível uma compreensão correta da funcionalidade de cada gesto. Berio propõe, em uma entrevista, que sua escrita se dá a partir de quatro dimensões:

A dimensão temporal, dinâmica, das alturas e a dimensão morfológica são caracterizadas por um grau máximo, médio e mínimo de tensão. O grau de tensão máxima (que é também o grau de *excepcionalidade* em relação a uma norma geral de convenção executiva) da dimensão temporal ocorre nos momentos de velocidade máxima de articulação e nos momentos de duração máxima do som; o grau médio é dado sempre por uma distribuição neutra de valores bastante longos e de articulações bastante rápidas e o grau mínimo é constituído pelo silêncio e pela tendência ao silêncio. A dimensão das alturas está no grau máximo quando as notas se deslocam sobre amplas zonas de registro, sobre intervalos de tensão maior, ou então quando insistem sobre registros extremos: os graus médios e mínimos são a lógica consequência disso. O grau máximo da dimensão dinâmica ocorre, obviamente, nos momentos de máxima energia sonora e de máximo contraste

² “Pour être créateur, le geste doit pouvoir détruire quelque chose, il doit être dialectique et ne doit pas se priver de son “theater”, meme au prix de se soiller – comme dirait E. Sanguinetti – dans la fange, dans la *palus putredinis* de l’expérience. C’est-à-dire qu’il doit pouvoir contenir toujours un peu de ce qu’il se propose de dépasser...” (BERIO, 1983: 45).

dinâmico. O que eu chamo dimensão morfológica coloca-se, sob certos aspectos, a serviço das outras três, funcionando como uma espécie de instrumento retórico. Ela visa definir o grau de transformação acústica em relação a um modelo herdado (BERIO, 1996: 85).

Essa explicação permite se entender que tipo de lógica sustenta a aparente descontinuidade de sons, gestos e ideias, característica a todas as *Sequenze*. A alternância nos níveis de tensão cria sempre uma espécie de “densidade global constante” (ALBÈRA apud BERIO, 1983: 94).

A partir da proposição de Berio, Hansen (2010) desenvolveu uma expressão analítica dos gestos a partir das quatro dimensões em seu três níveis de tensão, que auxiliam o entendimento de sua função e de suas transformações no discurso, bem como possibilita que se avalie a instrumentalidade retórica da dimensão morfológica. O uso desse método aliado à definição de gesto aqui proposta, possibilita que se resulte um sistema como o disposto aqui, representado no seguinte esquema (Tab. 1):

	Nível de tensão Máximo	Médio	Mínimo
Dimensão			
Temporal	Velocidade máxima de articulação (<i>staccato</i> , acentos, notas rápidas); máxima duração dos sons	Distribuição neutra dos valores	Silêncio; tendência ao silêncio
Alturas	Mudanças bruscas de registro; registro extremo; intervalos tensos	Transições lineares de registro; registro confortáveis ao instrumento	Manutenção de uma mesma altura
Dinâmica	Dinâmicas altas; contrastes dinâmicos	Dinâmicas médias; mudanças gradativas	Dinâmicas suaves; dinâmicas estáticas
Morfológica	Uso não tradicional do instrumento	Técnicas expandidas já difundidas; mistura de sons tradicionais com elementos não tradicionais	Uso idiomático do instrumento

Tab. 1: Adaptação do esquema analítico proposto por Hansen (2010) às quatro dimensões de Berio.

Antes, é interessante pontuar o nascedouro dos gestos nos rascunhos de Berio (Fig. 2), pois eles auxiliam na compreensão de seu desenvolvimento e relação com os demais.



Fig. 2: Rascunho de gestos de Berio, com transcrição dos autores (Coleção Berio, Fundação Paul Sacher, Basileia).

Nessa transcrição do rascunho de Berio, o compositor concebeu vários dos gestos que permaneceriam pouco alterados até o final do processo composicional. Mas o que mais influencia a análise é que, embora esses gestos tenham se mantido intocados, nenhum deles se encontra na mesma configuração figurativa, parametricamente falando, que em sua primeira ocorrência na peça. Isso mais uma vez prova que o gesto, para Berio, mais do que um motivo figurativo, é uma ideia musical materializada, sendo sua essência um conjunto de simbologias e manejos instrumentais antes de depender da própria estrutura musical. Sendo assim, a seguinte análise apresentará os gestos utilizados por Berio em ordem de ocorrência na peça, não porque se parta da ideia original para as suas variações, mas porque na presente acepção de forma, generativa e receptiva, essa é a ordem temporal formatada pela escuta.

O gesto em Berio

A *Sequenza XIV* já tem em seu início um primeiro gesto de alta tensão morfológica (Fig. 3 e Tab. 2), sendo essa uma declaração retórica muito forte, pois ao adentrar o palco, o instrumentista trás consigo toda a história e tradição do instrumento, despertando no Auditório uma série expectativas construídas a partir de seu repertório prévio.



Fig. 3: Gesto A. Berio, *Sequenza XIV*, página 1, linha 1.

	Nível de tensão	Máximo	Médio	Mínimo
Dimensão				
Temporal				Apesar da rápida alternância de notas, na realidade esse gesto resulta muito mais em uma sonoridade estática
Alturas		Apesar da baixa dinâmica o intervalo que apresenta o gesto é um tritono		
Dinâmica				Equilíbrio dos componentes em baixa dinâmica
Morfológica		Técnica percussiva		

Tab. 2: Análise do Gesto A.

O gesto continua sendo trabalhado de modo manter a dimensão morfológica em alta tensão, sendo reapresentado com o acréscimo de (1) uma rápida alternância entre a síntese aditiva e *pizzicati*, (2) Golpes da mão direita sobre o espelho do instrumento, que preparam, de certa forma, a apresentação do gesto B (Fig. 4).

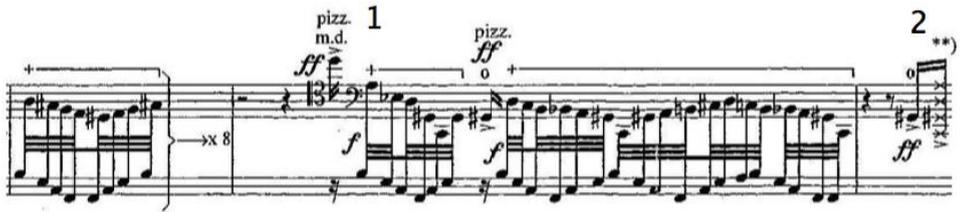


Fig. 4: Desenvolvimento do gesto A. Berio, Sequenza XIV, p. 1, L. 1.

Esse gesto está envolvido, ainda, em outro processo que é a linearidade através dos emissores, criando uma monodia não por síntese, mas por complementação dos sons (Fig. 5):



Fig. 5: Desenvolvimento do gesto A. Berio, Sequenza XIV, p. 1, L. 4.

O gesto B (Fig. 6 e Tab. 3) exemplifica um interessante paradoxo composicional da Sequenza, que é o fato de que quando dois pentagramas são utilizados, na realidade se está notando um único som, monódico, sinteticamente composto. Todavia, quando há um único pentagrama, aí sim acontece o trabalho polifônico. É o caso deste gesto, que realiza, mesmo que dentro do movimento escalar, um contraponto de timbres, alternando a definição das alturas proporcionada pelos *pizzicati* e pelo *knocking* mais pressionado pela mão esquerda (nota Ré “preta”) com a indefinição das notas produzidas pelo *knocking* puramente percussivo e rítmico.

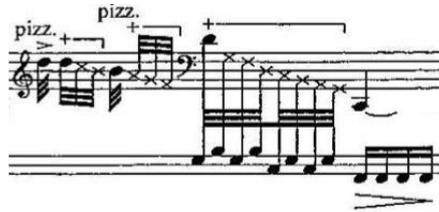


Fig. 6: Gesto B. Berio, Sequenza XIV, p. 1, L. 1.

	Nível de tensão	Máximo	Médio	Mínimo
Dimensão				
Temporal		Rápida mudança de alturas e timbres		
Alturas			Movimento escalar longo, porém linear	
Dinâmica			Apesar do <i>ff</i> , a técnica empregada não é capaz de gerar muito volume sonoro	
Morfológica		Rápida alternância de técnicas		

Tab. 3: Análise do Gesto B.

Esse é um gesto de difícil execução, pois há uma fragmentação na conexão das notas. Quando a mão direita aciona a corda através do *pizzicato*, ocorre um favorecimento por meio da dinâmica de notas-eixo que se destacam no meio da sequência descendente. Por mais entremeados que tais sons estejam, é vital que haja uma nitidez na execução, pois são justamente eles que formarão a entidade harmônica do gesto, como, na verdade, já poder ser visto neste exemplo em J. S. Bach (Fig. 7):



Fig. 7: J. S. Bach. *Suíte para violoncelo solo n. 3: Allemande, comp. I.*

Diferentemente de Bach, Berio evidencia seus eixos não por meio da tonalidade que caracteriza as notas do arpejo, pois a *Allemande* se inicia com o acorde de Dó Maior, mas com a alteração do “modo de jogo” que produz timbres que favorecem essa percepção (Fig. 8 e 9). O conhecimento sobre o modo como Berio emprega a técnica estendida é fundamental a uma interpretação que possa manter a continuidade mesmo em meio a tanta diversidade, e é o que ele mantém nos desenvolvimentos do gesto:



Fig. 8: Reapresentação do gesto B. Berio, *Sequenza XIV*, p. 1, L. 3.



Fig. 9: Reapresentação do gesto B. Berio, *Sequenza XIV*, p. 1, L. 4.

O último gesto dessa seção A da peça é o motivo de 12 tempos que será permutado em suas apresentações seguintes (Fig. 10 e Tab. 4). Sua única característica além das demais sínteses aditivas é a inclusão do *glissando* na mão esquerda, que será explorado pelo decorrer da peça.



Fig. 10: Gesto C. Berio, *Sequenza XIV*, p. 1, L. 2.

	Nível de tensão	Máximo	Médio	Mínimo
Dimensão				
Temporal		A ênfase do gesto está no aspecto rítmico devido seu caráter de dança e suas permutações		
Alturas			Registro médio do instrumento	
Dinâmica			Dinâmica média	
Morfológica		Técnica percussiva		

Tab. 4: Análise do Gesto C.

Adentrando a seção mais polifônica da peça, denominada B, aparece o primeiro gesto que faz uso do arco, após o acorde de Do Aumentado com Sétima menor que faz a transição harmônica e gestual. Este gesto apresenta a primeira sobreposição de sons, com um lá *pizzicato* soando simultaneamente ao lá de mesmo registro produzido com arco (Fig. 11 e Tab. 5):



Fig. 11: Gesto D. Berio, *Sequenza XIV*, p. 2, L. 1.

	Nível de tensão	Máximo	Médio	Mínimo
Dimensão				
Temporal			Alternância entre uma nota curta e duas lentas	
Alturas			Registro médio do instrumento	
Dinâmica				Dinâmicas extremamente suaves
Morfológica				Sons tradicionais

Tab. 5: Análise do Gesto D.

A partir desse primeiro gesto polifônico começam a acontecer os processos de derivação, onde a polifonia acontece também na “dissociação de uma totalidade sonora e sua recomposição em uma ordem diferente” (ALBÈRA apud BERIO, 1983: 92). É o que acontece com o elemento rítmico de uma nota curta imediatamente seguida de uma ressonância longa. Na verdade, esse processo deriva já da síntese aditiva do Gesto A, se distancia mais no Gesto D, e atinge seu ápice neste gesto E (Fig. 12 e Tab. 6), onde a nota curta se torna ainda mais rápida e é produzida com um *pizzicato* *Bártok*, gerando um gesto de corte dentro da continuidade morfológica brevemente estabelecida. Isso porque a continuidade de Berio não é paramétrica, mas gestual.



Fig. 12: Gesto E. Berio, Sequenza XIV, p. 2, L. 1.

	Nível de tensão	Máximo	Médio	Mínimo
Dimensão				
Temporal		Rápida alternância de durações		
Alturas			Registro médio do instrumento	
Dinâmica		Alternância instântanea entre os extremos		
Morfológica		Ruptura da continuidade com o <i>pizz.</i> <i>Bártok</i>		

Tab. 6: Análise do Gesto E.

Esse conceito de dissociação entre ataque e ressonância, proposto pela síntese aditiva da seção monódica será, na verdade, uma das ideias centrais da peça, pois a ocorrência de notas curtas sucedidas por notas longas em cordas diferentes será constante. O processo continua a acontecer na dissociação que há do *glissando* do gesto C, que resulta

no gesto F (Fig. 13 e Tab. 7), onde as dimensões temporais e morfológicas tem seus níveis de tensão reduzidos, sendo que distinção binária dos sons permanece acontecendo, agora neste gesto de modo mais sutil, se alterando os *vibrati* e os pontos de contato da corda.

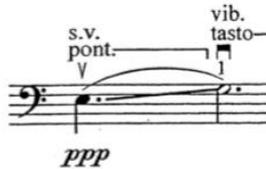


Fig. 13: Gesto F. Berio, *Sequenza XIV*, p. 2, L. 2.

	Nível de tensão Máximo	Médio	Mínimo
Dimensão			
Temporal		Equilíbrio de durações	
Alturas		Registro médio do instrumento	
Dinâmica			Dinâmica baixa
Morfológica		Sútil alternância de "modos de jogo"	

Tab. 7: Análise do Gesto F.

Esse gesto tem seus atributos expandidos temporalmente e, com o uso do *tremolo* (Fig. 14), vai ser desenvolvido nesta outra ocorrência, que trabalha localmente com as dimensões que lhe são próprias:



Fig. 14: Expansão do Gesto F. Berio, *Sequenza XIV*, p. 2, L. 7.

É importante notar que o processo de geração dos gestos é bastante gradativo, se dando por essa dissociação de elementos pouco a pouco. O que proporciona às unidades resultantes o *status* de gesto é a posterior utilização dos mesmos atributos dos gestos no decorrer da peça, caracterizando uma entidade mais autonomizada. Da ideia de uma nota curta sucedida por uma longa, com uma ideia “anacrúsica”, é que tem origem o gesto de muitas notas com pouca projeção sonora no lugar da nota curta (Fig. 15 e Tab. 8).



Fig. 15: Gesto G. Berio, *Sequenza XIV*, p. 2, L. 2.

	Nível de tensão	Máximo	Médio	Mínimo
Dimensão				
Temporal		Rápida alternância entre notas rápidas e uma nota longa		
Alturas		Utilização de notas agudas por meio de harmônicos e filtragens <i>sul ponticelli</i>		
Dinâmica			Dinâmica média	
Morfológica			Sútil alternância de “modos de jogo”	

Tab. 8: Análise do Gesto G.

O gesto é reapresentado ao longo da peça em outras acepções, mas mantendo suas dimensões estáveis (Fig. 16):



Fig. 16: Recorrência do Gesto G. Berio, *Sequenza XIV*, p. 2, L. 5.

A ideia da rápida sucessão de notas como um dispositivo de composição dos sons estará na raiz, também, do gesto H (Fig. 17 e Tab. 9), um dos mais recorrentes durante toda a peça, já que dada sua tensão média, ela serve como um estabilizador para o discurso nos momentos mais tensos:



Fig. 17: Gesto H. Berio, *Sequenza XIV*, p. 2, L. 2.

	Nível de tensão	Máximo	Médio	Mínimo
Dimensão				
Temporal			Alternância de valores próximos	
Alturas			Registro médio	
Dinâmica			Dinâmica baixa, mas com crescendo	
Morfológica				Sonoridade tradicional

Tab. 9: Análise do Gesto H.

Pelo contrário, o Gesto I (Fig. 18 e Tab. 10) funciona como grande destabilizador da peça, devido a conter graus máximos de tensão em todas as dimensões:



Fig. 18: Gesto I. Berio, Sequenza XIV, p. 2, L. 5.

Nível de tensão	Máximo	Médio	Mínimo
Dimensão			
Temporal	Quiáltera e alternâncias de articulação		
Alturas	Muitos saltos e intervalos dissonantes		
Dinâmica	Mudanças bruscas de dinâmicas extremas		
Morfológica	Rápida alternância de modos de jogo		

Tab. 10: Análise do Gesto I.

O gesto H será um dos mais desenvolvidos na peça, justamente porque será a partir dele que os momentos de maior tensão e polifonia gestual será estabelecidos, como nesse caso onde ele é dialogizado com elementos dos Gestos E, F e G, sendo um dos momentos mais densos e complexos da peça (Fig. 19):



Fig. 19: Polifonia gestual operada pelo Gesto H. Berio, Sequenza XIV, p. 3, L. 6.

Por fim, o último gesto mais bem definido, o Gesto J (Fig. 20, Tab. 11), consiste em uma sequência de notas muito rápidas, utilizadas para aumentar o nível energético da peça.

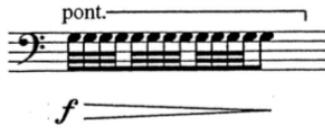


Fig. 20: Gesto J. Berio, *Sequenza XIV*, p. 3, L. 2.

	Nível de tensão	Máximo	Médio	Mínimo
Dimensão				
Temporal		Notas rápidas		
Alturas			Notas mantidas, porém alteradas pelas filtragens dos “modos de jogo”	
Dinâmica			Dinâmicas estáveis	
Morfológica			Alternância presente, porém gradativa	

Tab. 11: Análise do Gesto J.

Esse gesto, primeiramente apresentado desse modo incipiente, vai ser intensamente trabalhado nas seções rápidas da peça, sendo combinado com outros gestos, também. Entretanto, seus atributos permanecem estáveis mesmo frente a inclusão de mais alturas.

A partir da definição dos gestos, a peça é desenvolvida por meio da explorações alternadas de cada um deles e, nos momentos de maior densidade polifônica, na combinação de fragmentos de cada um deles. É essa polifonia gestual a maior responsável pela continuidade da peça em termos de seu gênero, pois além das sobreposições de camadas, demandam um controle muito grande do intérprete em mantê-las caracterizadas, estabelecendo assim o paradigma virtuosístico da série, como neste caso (Fig. 21):

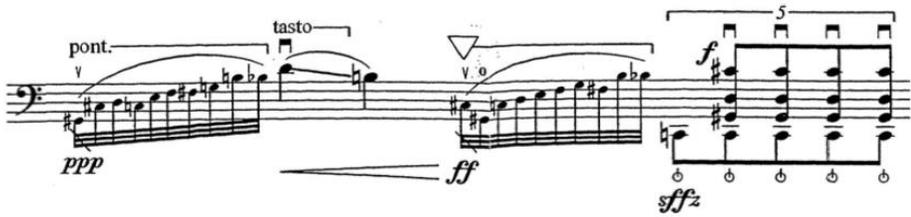


Fig. 21: Gesto G; Gesto F; Gesto G com a dimensão morfológica em alta tensão; Gesto I combinado com o Gesto E. Berio, *Sequenza XIV*, p. 3, L. 7.

Na página 6, na seção entendida como uma conclusão da peça, há a reapresentação dos gestos já apresentados e desenvolvidos, todavia em ordem perfeitamente invertida e com alguns poucos elementos alterados (Fig. 22 e 23). Esse “processo aliterativo” proporciona justamente uma sumarização dos materiais, característica de uma *peroratio* retórica, mas os ressignifica, ao alterar sua natureza formal e, portanto, sua própria substância. Berio caracteriza esse processo como a “retomada da noção de aliteração própria da língua – seja na prosa ou poesia – como um fato de natureza estética e instrumento retórico” (BERIO, 2013: 298). Esse é responsável por manter a continuidade da peça e ao mesmo tempo realiza a pregnância ao reposicionar os gestos.

Isso mostra que a localização no tempo de um gesto tem uma implicação retórica, pois opera com níveis variáveis da memória do público, reabilitada e requisitada por Berio. O Auditório pode acompanhar os processos de derivação, desenvolvimento e combinação que estabelecem a “forma da escuta” (ALBÈRA apud BERIO, 1983: 92). Entretanto, embora o trabalho aconteça sem uma forma *a priori*, cabe a dado momento a decisão do compositor em encerrar seu discurso, mas agora sem mais poder fazer uso dos dispositivos formais de conclusão.

The image displays a musical score for Berio's Sequenza XIV, page 4. It consists of two systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation is highly complex, featuring numerous slurs, accents, and dynamic markings. Key performance instructions include 'point', 'tasto', 'vib.', 'arco spicc.', 'pizz.', and 'arco'. Dynamic markings range from *ppp* (pianississimo) to *sfz* (sforzando). There are also numerical markings like '5' and '9' above some notes, and a 'V' marking. The score is written in a style that emphasizes rhythmic and timbral gestures.

*) the length of the fermatas is only suggested

Fig. 22: Primeira representação dos gestos. Berio, Sequenza XIV, p. 4.

Aqui se faz necessária mais uma vez a carga simbólica do gesto, ainda preservada das antigas figuras retórico-musicais. No início da “peroração”, Berio apresenta uma nova síntese gestual, com o *glissando* dos gestos F e os gestos G e I, dentro de uma tensão na dimensão da altura ainda maior (Fig. 24):



Fig. 24: Gesto final. Berio, *Sequenza XIV*, p. 5, L. 6.

Enquanto para uma música tonal bastaria o restabelecimento da Tônica e sua confirmação para que o discurso tivesse seu final posicionado, para a música contemporânea essa questão se torna problemática. Como encerrar o discurso sem um corte abrupto ou alguma espécie artificial de *fade out*? A complexidade do gesto musical faz com que, mesmo sem a relação tonal, seja possível manter outros elementos de sua constituição. O principal desses elementos no gesto de encerramento é a repetição, quando efetuada enfática e estaticamente (PELLEGRINO, 2002: 148). O movimento de reiteração das estruturas dissipa a energia do discurso levando a uma expectativa do corte final. No caso, o gesto possui tanta força que consegue estabelecer o encerramento do discurso mesmo que com um intervalo de trítono, o paradigma estrutural da série que havia iniciado a peça (Fig. 25).

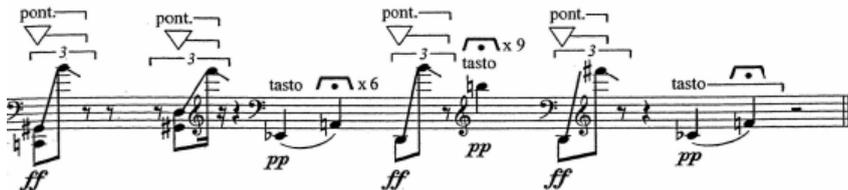


Fig. 25: Gestos de encerramento. Berio, *Sequenza XIV*, p. 6, L. 6.

que o ritmo, as emoções, o intelecto, e a psiquê se manifestam e se realizam no ritmo, melodia, construção ou arquitetura e harmonia (SCELSI, 2006: 91)³.

Fica claro, assim, em que termos Scelsi concebe seu material musical e quais são os elementos em jogo em seu processo gestual. Sendo que, para Scelsi, a tese a ser defendida em sua música é o próprio som, o que os processos gestuais objetivam é a exploração das “redondezas” de um Sol#, buscando o ser (*sono*) do som (*suono*). Essa é uma declaração importante, pois os gestos que, a princípio, pareceriam meras ornamentações, constituem, na verdade, aquele tipo de *ornare* que equipa o objetivo retórico, de caráter fundamental, como que “dividindo celularmente o som” (DESSY apud CASTANET, 2007: 121), células essas divididas aqui (Fig. 27 a 30):

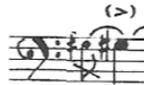


Fig. 27: Gesto de *appoggiatura*. Scelsi, *Maknongan*, p. 1, L. 1.



Fig. 28: Gesto de *trillo*. Scelsi, *Maknongan*, p. 1, L. 1.

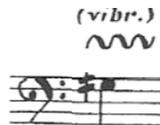


Fig. 29: Gesto de *vibrato largo*. Scelsi, *Maknongan*, p.1, L. 1.

³ “On peut donc retrouver, dans chaque expression artistique, la manifestation de ces forces créatrices sous les apparences les plus diverses. Pour nous en tenir à la musique, nous dirons que le rythme, l’affectivité, l’intellect, le psychisme se manifestent et se réalisent par le rythme, la mélodie, la construction ou l’architecture et l’harmonie” (SCELSI, 2006: 91).



Fig. 30: Gesto de *glissando*. Scelsi, *Maknongan*, p. 2, L. 3.

Todos esses são os gestos aplicados para se explorar o som em menor ou maior amplitude. Por mais que a origem do efeito sonoro seja ornamental, eles se emancipam da gestualidade original exatamente enquanto função, por estarem incluídos em um discurso quase que sem variabilidade de alturas, resultando em um maior destaque para suas ocorrências.

O elemento rítmico, apesar da aparente pouca alternância, está presente internamente no som, como se todos os gestos fossem metáforas das oscilações do próprio som, sendo que, do mais rápido (Fig. 27) ao mais lento (Fig. 30), é como se uma lente de aumento ampliasse a frequência em questão, conhecendo todo seu mundo de possibilidades. A harmonia, na verdade, está na própria série harmônica da fundamental aqui explorada, que é mais ou menos presente de acordo com as rítmicas aplicadas.

O elemento melódico está presente não só nas alturas, mas na utilização das dinâmicas que dão direcionalidades aos gestos. Ele é o maior responsável, também, por estabelecer o elemento intelectual da peça, pois os pilares formais são construídos pela maior permanência em Sol#, Lá, Sol#, Sol $\frac{1}{2}$, respectivamente.

Na seção aqui denominada B (Fig. 31), é atingido o grande clímax da peça, possuindo, ele, alguns gestos particulares.



Fig. 31: Gesto do “clímax”, com salto de oitava. Scelsi, *Maknongan*, p. 1, L. 8.

Nesses gestos ocorrem a única mudança de registro da peça que é o Lá em uma

oitava acima da fundamental, como se uma filtragem do primeiro harmônico fosse realizada. Também passam a constar as indicações de que o som deve ser ora “claro” e ora “escuro”. Esses sons opostos se referem a uma dualidade muito presente na música de Scelsi, que remetem a uma dualidade medieval, mas também aos dualismos orientais, ambos dos quais ele é muito próximo (CASTANET, 2007: 116). Como metáforas de uma substância dupla contida no som, Scelsi apresenta sua cosmovisão em seu discurso, a partir do esclarecimento gradual dos caminhos que o levam a “conhecer o som”.

A dificuldade que há em falar sobre a música de Giacinto Scelsi é proporcional à dificuldade de interpretá-la, pois advindos de uma tradição outra, os músicos não podem perceber facilmente o papel estrutural que os gestos têm na constituição do discurso, sendo a clareza em sua execução a chave para sua efetividade, ou seja, a adesão.

Considerações finais

Após essas análises, fica claro que as tão discutidas figuras retórico-musicais viram uma desfragmentação tão grande de sua totalidade, que a compreensão contemporânea delas se torna muito problemática. A atribuição de significados e categorias comunitárias não parece ter mais tanta importância quanto têm os processos de desenvolvimento do discurso. Assim como Perelman viu no argumentativo uma chave para se conhecer o retórico, o aspecto gestual da música contemporânea guarda vínculos profundos com as outras entidades constitutivas da linguagem.

Desde o Barroco, uma multiplicidade de interpretações do conceito habitava os tratados e a escrita da música, fazendo com que mesmo para a música antiga não seja uma tarefa fácil a classificação analítica das figuras dentro de contextos musicais, o que deveria gerar um grande cuidado naqueles que objetivam em seus trabalhos a realização dessa leitura. Além disso, a ênfase dada por Perelman para a entidade do Auditório mostra que a única maneira desses dispositivos serem, de fato, válidos em uma leitura analítica, é quando se entende a sua funcionalidade em relação à direção persuasiva pretendida pelo discurso. Sendo assim, esse é um princípio que deveria nortear não só a análise de objetos contemporâneos, mas também aqueles pertencentes a épocas mais distantes.

Por fim, a compreensão tripartite do gesto pode ser de grande auxílio para que as diversas dimensões do material musical possam ser compreendidas de maneira unificada. Esse trabalho pode frutificar ainda mais se essa parte do trabalho retórico for conectada às duas anteriores, de modo a oferecer uma leitura mais ampla da música, que beneficia tanto

a leitura analítica, quanto a própria execução, já que identifica as estruturas gestuais que constituem a própria interpretação do discurso musical.

Referências

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. 1. ed., 1970. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2012.

ARISTÓTELES. *Retórica*. 2. 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*. v. 10. Paris: L'Age D'Homme, 1983.

_____. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Entrevista realizada por Rosana Dalmonte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *Scritti sulla musica*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2013.

BONAFÉ, Valéria M. *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per Piano (2001)*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

CASTANET, Pierre-Albert (Org.). *Giacinto Scelsi Aujourd'hui*. Paris: CDMC, 2007.

CASTELLANI, Felipe Merker. *Textura-Figura-Gesto: O dinamismo processual na composição contemporânea*. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 2., 2011, São Paulo. USP, UNESP, UNICAMP. *Anais...* São Paulo: UNESP, 2011. p. 188-199.

CÍCERO, Marco Túlio. *The Orations of Marcus Tullius Cicero*. 1. ed., 55 a.C. Trad. C. D. Yonge. London: G. Bell and Sons, 1913.

COLANGELO, William. *The Composer-Performer Paradigm in Giacinto Scelsi's Solo Work*. Tese (Doutorado). New York University, NY, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs*. V. 3. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

FERRAZ, Silvío. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998

_____. *Musique et semiotique: une approximation supplémentaire*. *Semiotique Appliquée*. Paris, n. 6/7, 1999.

HANSEN, Niels C. Luciano Berio's Sequenza V analyzed along the lines of four analytical dimensions proposed by the composer. *The Journal of Music and Meaning*,

Odense, v. 9, 22 p., 2010.

MOSCH, Ulrich. "I Have Never Tried to Alter the Nature of the Instrument...": Luciano Berio's Concept of Musical Instrument in the "Sequenzas". In: DE BENEDICTIS, Angela Ida (Org.). *Luciano Berio Nouve Prospettive*. Siena: Chigiana, 2008. p. 65-84.

PELLEGRINO, Catherine. Aspects of Closure in the Music of John Adams. *Perspectives of New Music*, v. 40, n. 1, p. 147-175, 2002.

PIETROFORTE, Antonio V. S. *Retórica e semiótica*. São Paulo: Serviço de Comunicação Social FFLCH/USP, 2008.

SCELSI, Giacinto. *Les anges sont ailleurs....* Editado por Sharon Kanach. Paris: Actes Sud, 2006.

WILLIAMS, Peter. Figurenlehre from Monteverdi to Wagner. *The Musical Times*, v. 120, n. 1636, p. 476-479, jun. 1979.

.....

William Teixeira da Silva é Bacharel em Música com habilitação em violoncelo pela UNESP e Mestre em Música pela UNICAMP, sob orientação de Silvio Ferraz, com quem prossegue em seu doutorado na USP. Pesquisa as relações entre a retórica e a música contemporânea a partir do referencial das neoretóricas do século XX. Como violoncelista, atuou como chefe de naipe da Orquestra Sinfônica de Rio Claro e da Orquestra de Câmara da USP, foi membro da Orquestra Sinfônica Heliópolis e da Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul, e integra o Fukuda Cello Ensemble. teixeiradasilva.william@gmail.com

Silvio Ferraz iniciou em 2014 suas atividades como professor de Composição do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, USP; entre 2002 e 2013 atuou como Professor Associado do Departamento de Música da UNICAMP; no biênio 2009-2010 foi Diretor Pedagógico da Escola de Música do Estado de São Paulo e Diretor do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão. Estudou composição com os principais representantes do movimento Música Nova em São Paulo nos anos 1970, Willy Correa de Oliveira, Oliver Toni e Gilberto Mendes, na USP; posteriormente, participou nos seminários de composição de Brian Ferneyhough, Gerard Grisey e Jonathan Harvey. É doutor em Comunicação e Semiótica, Livre Docente pela Universidade de Campinas, autor dos livros *Música e Repetição: aspectos da questão da diferença na música contemporânea* e *Livro das Sonoridades*, e organizador de *Notas-AtosGestos*. silvioferraz@usp.br