

# Música e retoricidade\*

Acácio T. C. Piedade (UDESC)  
acaciopiedade@gmail.com

## Resumo:

Esta comunicação traz uma discussão sobre a análise da música sob duas perspectivas: de um lado, a teoria das tópicas conforme Ratner, Agawu, Hatten, Monelle e outros autores, e de outro lado, a Retórica Geral do Grupo  $\mu$ , desenvolvida nos anos 70. Decorre da investigação comparativa destas duas abordagens retóricas em sua aplicação na música o problema da diferença entre tópica e figura, relacionado a conceitos como isotopia e alotopia. Para tratar desta questão, o presente artigo discute o conceito de retoricidade.

## **1. Introdução: uma breve explanação sobre a idéia de retoricidade**

A teoria das tópicas musicais, desde que surgiu com Ratner (1981), se tem mostrado uma poderosa ferramenta de análise semântica da música do período clássico (AGAWU, 1991; HATTEN, 2004; SISMAN, 1993). Para além da música clássica, esta teoria tem sido aplicada à música de outros períodos. Tenho aplicado esta perspectiva no caso de um universo completamente diferente: a música brasileira do final do século XIX e primeira metade do século XX, quando vários gêneros em formação se consolidam nas musicalidades brasileiras (PIEADADE 2005, 2007, 2011). Figurações musicais forjadas no seio da cultura, construídas por meio de complexos processos históricos e culturais de natureza transregional e transnacional, e portanto muito mais do que meros clichês ou maneirismos, as tópicas aparecem neste repertório de forma saliente, em outros momentos parecem agir em camadas mais sutis. A aplicação da teoria das tópicas para este caso, o de uma música nacional, levanta questões complexas, tais como a idéia do Brasil como uma comunidade imaginada e da música brasileira como uma construção sócio-cultural, daí tocando em conceitos plurais como identidade, cultura, regionalismo, folclore, os quais não serão discutidos neste artigo. No entanto, é ali que desperta o problema teórico de que tratarei aqui, o qual surge da confrontação entre a teoria das tópicas e algumas idéias do campo da Retórica atual. O conceito de retoricidade traz uma luz interessante para este problema.

Retoricidade não é exatamente o mesmo que retórica, que é tradicionalmente entendida como uma técnica de produção de discurso que remete à Retórica Clássica,

---

\* Paper apresentado no IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto - USP / Campus Ribeirão Preto 29-31/08/12, publicado nos anais do evento.

disciplina consolidada por Aristóteles e que vigorou durante séculos no Ocidente, e que entrou em decadência no século XIX. Esta Retórica Clássica é entendida como um instrumento de comunicação e de efetivação da intenção comunicativa do orador em uma dada situação especial do discurso. O fato é que, pelo menos desde Nietzsche, muitos pensadores vêm afirmando que não há independência entre discurso, intenção e sentido e que, portanto, a retórica não é um mero instrumento que eventualmente entra em ação nas ditas situações. Trata-se aqui na verdade de uma concepção de linguagem na qual a retórica é uma condição inerente do discurso, uma dimensão inevitável aliás de qualquer discurso. Como veremos neste artigo, a idéia de retoricidade resolve um problema teórico que se apresenta quando colocamos frente a frente a teoria das tópicos e a teoria das figuras conforme a chamada Nova Retórica e os conceitos, ali forjados, de isotopia e alotopia. Estes conceitos, bem como o de tópica, em sua plena diferença em relação à idéia de figura, serão tratados neste texto na forma como podem ser aplicados diretamente para o caso da música.

## **2. Aspectos da Retórica no séc. XX**

A retórica antiga, a grande disciplina que foi o carro-chefe na educação durante dois milênios e meio, tomou seu primeiro golpe duro com o cartesianismo e, em seguida, com o positivismo, e finalmente declinou completamente diante do romantismo no século XIX. A retórica tem sido vista no senso comum como uma disciplina de ação superficial, da ordem da ornamentação, referente a uma camada do discurso que não é essencial, não é profunda, não é estrutural: este é o sentido da expressão "isto é uma peça de retórica", ou seja, isto é mera, ou ainda, isto é ilusório, e também isto que se diz está a serviço de uma artimanha do discurso que desvia a luz do que é essencial, do que é a verdade. Estes lugares comuns sobre a retórica revelam uma visão crítica que se formou ao longo de décadas e se inscreve em uma ideologia cientificista modernista (que aliás é muito saliente na musicologia analítica), a qual pressupõe que pode haver um discurso neutro, puro, isento de intencionalidade expressiva. Em suma, pressupõe uma perspectiva de que o significado se encontra na gramática, não na expressão.

Em meados do século XX, um novo pensamento retórico surge na Europa, com Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov e Grupo  $\mu$ . Esta chamada "Nova Retórica", menos votada à produção de discurso e mais dedicada à sua interpretação, se

afasta da oratória dos antigos e se aproxima da leitura semiótica. A interpretação retórica das imagens feita por Barthes é um exemplo (BARTHES, 1964), inaugurando uma leitura da imagem que desvenda a retoricidade das imagens publicitárias. No final dos anos 60, um conjunto de pesquisadores na Bélgica, o chamado Grupo  $\mu$  (letra grega, "mu"), desenvolve uma nova retórica geral onde se destaca uma elaboração forte do conceito de figura. A figura aqui surge do distanciamento (*écart*) em relação ao chamado grau zero, desta forma se salientando da camada redundante do conteúdo em comunicação, assim chamando a atenção do interlocutor/ouvinte/leitor (DUBOIS *et alii*, 1970). A figura surge, pois, da quebra da expectativa. A reflexão do Grupo  $\mu$  se estende para a literatura e as artes visuais.

Paralelamente a esta corrente, que centra mais na elocução e na poética, outros autores recriam uma outra nova retórica, aqui como uma teoria da argumentação (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1958): uma retórica portanto centrada não na elocução mas na invenção (REBOUL, 1991, p. 98). Esta linha, que consiste no estudo de técnicas discursivas que levam ao reconhecimento da validade de teses apresentadas, põe em relevo a raciocínio por analogia<sup>1</sup>.

A meu ver, uma idéia importante que funda esta perspectiva é a de que o raciocínio não se limita a ser uma mera dedução formal sobre um problema no mundo, mas é, ele mesmo, uma argumentação, uma intenção de agir (PERELMAN, 2009). Ou seja, a linguagem se configura enquanto forma de agir sobre os outros homens, um agir comunicativo (Habermas) por meio do *logos*, seu gesto básico sendo a comunicação através de argumentos. Este pressuposto estabelece uma revolução no princípio básico da linguagem e desvirtua o sentido da representação em si para a pragmática da argumentação: a linguagem desponta não como estrutura mas como ferramenta de agentes que a constroem constantemente. O sentido resulta de enunciados considerados inteligíveis, válidos, verossímeis, e assim a compreensibilidade é resultado de um acordo em um ambiente previamente consensual, o que implica que neste ambiente os enunciados se reportam a si mesmos e a enunciados anteriores (ANSCOMBRE, 1995).

Nesta mesma direção mas com outras palavras, Barthes afirmou que «*le signe est une fracture que ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe*» (BARTHES, 1970, p. 72-73). Assim, a remissão que o signo produz não se dirige para um objeto no mundo, mas para uma categoria de discurso previamente construída, a qual por sua vez

---

<sup>1</sup> Um panorama da renovação da retórica no século XX pode ser encontrado em MEYER (1999, p. 247-287).

segue o mesmo processo. Isto se aproxima do que Peirce chamou de cadeia sémiotica, porém o que importa aqui é que todo este terreno é movente, temporário, contextual. O sentido emerge a partir do diálogo de categorias que se encontram em uma intertextualidade contínua, categorias que, por sua vez, surgem a partir de discursos que vêm sendo construídos a partir de enunciados que se reportam uns aos outros desde sempre. Este processo conduz a uma concepção de sentido como consequência de uma compreensibilidade que não surge da referencialidade direta do signo, relação por demais fixa para o dinamismo da vida e diversidade das formas de vida, mas sim de uma referência que é externa ao enunciado: Anscombe afirma que "o nó semântico profundo dos enunciados não consiste na mera doação de um referência ao mundo, mas nas relações que este enunciado estabelece entre os discursos que o precedem e o sucedem" (ANSCOMBRE 1995, p.33).

A meu ver estas idéias provocam um largo deslocamento na questão da semântica. Ou seja, resumindo essa teoria: a argumentação não se coloca apenas "dentro" das possibilidades do discurso, sendo uma das potencialidades lingüísticas que pode ou não ser posta em prática, mas sim no nível mais fundo da linguagem ela mesma, pois para estes autores a linguagem não tem como objetivo principal a representação do mundo, mas a argumentação (ANSCOMBRE e DUCROT, 1983; DUCROT, 1972). Nesta filosofia da linguagem, onde semântica e pragmática são integradas, o sentido profundo de um enunciado não é separável de seu contexto, ele não é determinável a partir de sua forma de superfície, mas de seu valor semântico profundo (o segundo Wittgenstein certamente exerce uma forte influência aqui). Neste seu caráter dinâmico, este sentido profundo de um enunciado é construído por estratégias discursivas que ele dispõe e coloca em jogo na situação comunicativa.

Esta nova perspectiva retórica é de alto interesse para pensar a música, que sem dúvida possui o atributo de se dar em performances expressivo-comunicativas. Claro, tomo fundamento a idéia da música como discurso constituído por enunciados musicais. A partir disso, de fato, a dimensão retórica da linguagem musical tem uma grande vantagem na investigação da significação musical pois pressupõe um vínculo inquebrável entre *ethos*, *pathos* e *logos*, desta forma possibilitando uma visão unificada do complexo comunicativo que emerge na performance musical entre os produtores de discurso musical (compositores, intérpretes), a comunidade de ouvintes e a linguagem musical ela mesma. As novas teorias da argumentação podem enriquecer muito a musicologia analítica, principalmente a partir da noção de enunciado musical como

unidade mais pragmática do que estrutural. Isso certamente traz um fundamento enriquecedor para o sentido amplo onde se imbricam segmentação formal, significado musical e a retro-alimentação entre estrutura e expressão na performance. Discutirei a seguir o acima referido problema que deriva da noção de tópica que vem sendo utilizada na musicologia e a de figura conforme o Grupo  $\mu$ , problema para o qual a idéia de retoricidade se apresenta como saída.

### **3. A diferença entre tópica e figura, cruzando alguns conceitos**

O pensamento do Grupo  $\mu$  até recentemente quase não influenciou a musicologia européia, que se manteve interessada na releitura dos tratados barrocos e na tipologia das figuras do *Affektenlehre*. Bartoli tem empregado com sucesso alguns dos conceitos do Grupo  $\mu$  em suas análises (BARTOLI, 2005a, 2005b), embora a oposição entre tópica e figura não tenha ali surgido.

A palavra "tópica" vem do grego *topos* ("lugar"), indicando um estereotipo lógico-discursivo (AQUIEN e MOLINIÉ, 1999, p. 223-4). Na argumentação retórica, os *topoi* são lugares fundamentais do discurso pois representam certas idéias gerais às quais se pode reportar visto que são previamente compreendidas por uma dada comunidade de linguagem, e muitas vezes fazem parte das premissas que se aplicam a todos os gêneros de discurso. Na música, a idéia de tópica tem sido empregada basicamente como símbolo cujos traços icônicos e indexicais são governados por convenção (MONELLE, 2000, p. 17). Esse caráter deriva dos gestos convencionais e dos gêneros familiares a uma comunidade que se situa na base da ação afetiva das tópicas.

Este campo onde as tópicas vivem, por assim dizer, onde elas se concatenam, onde se dispõe uma após a outra, este plano pode ser chamado de cadeia isotópica. O conceito de isotopia, largamente empregado pelo Grupo  $\mu$ , vem da necessidade de redundância das categorias morfológicas do discurso para que ele possa ser mais eficaz (GREIMAS, 1966, P. 69). Isotopia é uma cadeia semântica marcada por um sistema de redundâncias, um conjunto redundante de categorias semânticas que torna possível a leitura narrativa. Não pode haver ambiguidades na isotopia, que é o processo semântico no qual o contexto se cria, no qual os elementos se sucedem em dependência do

elemento anterior. É na isotopia que um elemento projeta uma certa expectativa à frente de si, a qual pode ser preenchida ou desapontada<sup>2</sup>.

Podemos pensar a isotopia como a faixa de concatenação de *topoi* pertinentes em um enunciado, estes *topos* ali se relacionando entre si enquanto *isotopos*. As tópicas são portanto os sedimentos da isotopia, elas são seus elementos formadores, e a isotopia é o campo das tópicas. A figura retórica na verdade é o que provoca uma ruptura na cadeia isotópica, ela lhe é impertinente, ela surpreende por sua alotopia e assim provoca um processo de interpretação.

Alotopia é portanto a ruptura da isotopia, é um modo de construção inerente a toda narrativa, visto que o elemento alotópico marca a aparição de um elemento novo que, por sua vez, recalibra a isotopia que dali segue adiante. O elemento alotópico é aquele que provoca o distanciamento perceptivo da isotopia: a figura é exatamente isso para o Grupo  $\mu$ . Desta forma, nesta concepção, figura é algo completamente diferente de lugar, ou seja, de tópica, e portanto seria incorreto dizer que tópicas são figuras.

Segundo esta concepção, as tópicas na verdade não são figuras musicais mas sim os tijolos que formam a cadeia isotópica, base sobre a qual se dá a produção de sentido convencional, o chão dos lugares comuns. Os ouvintes recebem a isotopia sem surpresas, elas absorvem as tópicas em sua plenitude expressiva, e assim o tecido musical é tomado como pertinente, próprio, adequado, correto. Na verdade é aí que as tópicas entram em ação e, neste sentido, pode-se dizer que sua efetividade ocorre ao menos em parte de forma inconsciente ou, pelo menos, fracamente lógico-racional. Ou seja, o ouvinte não ouve uma sinfonia clássica e decodifica "ah, isto é uma tópica pastoral, logo eu absorvo todos os significados inerentes a este gênero, quais sejam...". Essa cadeia semântica, a isotopia onde certas estruturas musicais adquirem retoricidade e se tornam tópicas, essa camada o trespassa sem surpresa, visto que é composta de lugares comuns. Já a figuralidade tem como condição a saliência de um elemento que rompe com esta "redundância" isotópica através da alotopia: o ouvinte franze o cenho, algo o surpreende, a figura engendra necessariamente uma estrutura saliente.

Ocorre que esta saliência bem pode ter diferentes graus, diversos níveis de figuralidade, a alotopia pode ser maior ou menor. Esse fator de figuralidade é a retoricidade, que é o mesmo fator que está na constituição da tópica. Retoricidade é, portanto, a qualidade retórica do discurso, seu grau de intensidade argumentativa. Pode-

---

<sup>2</sup> A flecha para a frente de Meyer em seu sistema analítico baseado na implicação e realização não é nada mais do que o processo isotópico e a espera que sua ruptura engendra (MEYER, 1973).

se dizer que o maior ou menor grau de retoricidade musical é proporcional ao maior ou menor grau de adesão que pretende causar no ouvinte. Assim, a retoricidade na música pode ser entendida como a densidade de conteúdo retórico que se apresenta em um trecho, em uma obra, ou mesmo em todo um repertório musical. Desta forma, e aqui assumindo as idéias acima expostas acerca da teoria da argumentação de que a retórica é um instância constitutiva da linguagem, entendo que a retoricidade é uma qualidade fundamental da música. Ou seja, em menor ou maior grau, em qualquer repertório musical se encontram, certamente não o tempo todo mas em vários momentos, estruturas convencionais compartilhadas que são empregadas com um intuito de causar um determinado efeito no ouvinte. O estudo da retoricidade envolve a identificação de tópicos musicais, unidades que compõem o campo com grau baixo de retoricidade, a isotopia (a rede semântica de base), bem como o das figuras, as quais têm elevada retoricidade e deste modo rompem esta cadeia.

Assumo aqui uma tópica bem pode ser usada de forma tal a criar alotopia, ou seja, ela pode se tornar uma figura. Vejamos como isso pode ocorrer: uma tópica bem constituída e bem pertinente ao texto musical, como vimos, sedimenta a cadeia isotópica e não provoca surpresa nem distanciamento no ouvinte. Ela pode ser isolada e interpretada por um analista, que é um sujeito que está em condições (ao menos deveria estar) de interromper o fluxo musical, tendo em mãos a partitura e/ou gravação, e relacionar estruturas musicais, gestos expressivos e conhecimentos histórico-culturais. Entretanto, o produtor do discurso musical (na música escrita, na maioria das vezes sendo o compositor) pode alterar o grau de retoricidade desta tópica, por exemplo mudando sua posição no discurso e a colocando em uma sequência inesperada, aumentando assim sua retoricidade. Pode-se, portanto, fazer o lugar se tornar figura, isso em diferentes graus: a tópica, que é algo esperado e aceito sem pensar no plano da isotopia, pode ser alterada ou deslocada, causando distanciamento ou saliência em relação à cadeia isotópica. A meu ver, Haydn foi um mestre da retoricidade, utilizando de forma variada os lugares comuns da música clássica e, sutilmente, jogando com o grau de expectativa atendidas e surpresas nos ouvintes, e ainda com muito humor.

#### **4. Conclusão**

O estudo da retoricidade, das tópicos e da isotopia requer ou pressupõe um contexto sócio-histórico-cultural ao qual o musicólogo deve "aderir", para usar aqui um

termo da Retórica. Neste contexto, se imagina o consenso quanto à propriedade de certas estruturas musicais compartilhadas, e aqui estamos na base daquilo que tenho chamado de musicalidade (PIEIDADE, 2005, 2011). É interessante lembrar que a investigação da retoricidade na música evidentemente requer conhecimentos técnicos analítico-musicais, mas não se trata de algo de natureza formal, ao contrário, tem um forte viés analítico histórico, interpretativo-hermenêutico e mesmo antropológico. E entretanto, a sequência de tópicos, que constitui a camada de retoricidade, pode ser colocada em paralelo com o plano estrutural-formal, como fez por exemplo Agawu no caso das tópicos (1991), o que fornece ao leitor uma interpretação analítica bastante completa, reunindo de forma ideal estruturas musicais e semanticidade.

Ainda assim, a abordagem envolvendo tópicos e figuras musicais está sujeita a críticas e reprovações do ponto de vista do olhar formalista modernista, por conter elementos que se originam na subjetividade. Embora se possa achar que esta crítica é pertinente, é bom admitir que o esforço analítico que não se aventura pela semiótica ou retórica, enfim, que se priva da abordagem do significado musical, muitas vezes se crendo mais fiável porque se restringe ao essencial, este projeto analítico frequentemente descamba em um formalismo complexo de tal forma que acaba levando a parte nenhuma. Como Guck, penso que uma análise musical só tem a ganhar quando sua narrativa é menos subliminar e há mais explicitação dos fatores subjetivos, inerentes a qualquer discurso (GUCK, 1998). De fato, se os analistas continuarem insistindo no modelo positivista e cientificista, o campo da análise musical perderá sua identidade neste emaranhado de perspectivas críticas mais amplas, como sentencia Samson (2001). Todas as investigações musicológicas tem seu grau de interesse, principalmente se coadunadas umas às outras. A musicologia analítica com viés retórico busca na partitura e na performance alguns elementos mediadores do discurso musical que desencadeiam ou favorecem o grau de retoricidade. Desta forma, pensar a retoricidade na música areja o formalismo que, embora necessário, é igualmente limitado quando solitário.

### **Referências:**

- AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- ALLANBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- AQUIEN, Michèle e MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*. Paris: Librairie Générale Française, 1999.



- ANSCOMBRE, Jean-Claude « De l'argumentation aux topoï » In Jean-Claude ANSCOMBRE (ed.) *Théorie des Topoï*. Paris: Éditions Kimé, 1995, 11-47.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude e DUCROT, Oswald. *L'Argumentation dans la langue*. Bruxelles: Mardaga, 1983.
- BARTHES, Roland. *L'Empire des Signes*. Genève, Skira, 1970.
- BARTHES. Rhétorique de l'image. *Communications*, 4, 1964, pp. 40-51.
- BARTOLI, Jean-Pierre. Rhétorique Musicale. *Musurgia* XII/1\_2, 2005a.
- BARTOLI, Jean-Pierre. Le refrain final du Quatuor op. 33 no 2 de Joseph Haydn : une analyse rhétorique à partir du modèle du Groupe  $\mu$ . *Musurgia* XII/1\_2, 2005b.
- DUBOIS, J. et alii. *Rhétorique Générale*. Paris: Librairie Larousse, 1970.
- DUCROT, Oswald. *Dire et ne pas dire*. Paris: Hermann, 1972.
- GREIMAS, A.-J. *Sémantique Structurale*. Paris: Larousse, 1966.
- GUCK, Marion A. Analytical Fictions, In *Music/Ideology: resisting the aesthetic*. Amsterdam: OPA, 1998, p. 157- 172.
- HATTEN, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- MEYER, Leonard B. *Explaining Music: essays and explorations*. Los Angeles: University of California Press, 1973.
- MEYER, Michel. *Histoire de la Rhétorique des Grecs à nos jours*. Paris: Librairie Générale Française, 1999.
- MONELLE, Raymond. *The sense of music : semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- PERELMAN, Chaïm. *L'Empire Rhétorique: rhétorique et argumentation*. Paris: J. Vrin, 2009.
- PERELMAN, Chaïm e OLBRECHTS-TYBECA, L. *La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'Argumentation*. Paris: P.U.F., 1958.
- PIEIDADE, Acácio. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*, v.11, 2005, p.113-123.
- PIEIDADE, Acácio. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. XI, 2007.
- PIEIDADE, A. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.
- RATNER, Leonard G. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- REBOUL, Olivier. *Introduction à la Rhétorique*, Paris, PUF, 1991.
- SAMSON, Jim. Analysis in Context. In Nicholas Cook & Mark Everist (eds.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 35-54.
- SISMAN, Elaine R. *Mozart: The "Jupiter" Symphony, no. 41 in C major, K. 551*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.