

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
UNESP
Instituto de Artes – São Paulo

Luciano Hercílio Alves Souto

**Inter-relações entre Performance e Musicologia Histórica:
perspectivas para a interpretação musical**

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Gisela Gomes Pupo Nogueira

São Paulo

2015

Luciano Hercílio Alves Souto

**Inter-relações entre Performance e Musicologia Histórica:
perspectivas para a interpretação musical**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Música – 2015.

Orientadora: Prof^a Dr^a Gisela Gomes Pupo Nogueira

Área de Concentração: Interpretação, teoria e Composição.

Linha de pesquisa: Epistemologia e Práxis do Processo Criativo.

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

S726p	Souto, Luciano Hercílio Alves, 1978- Inter-relações entre performance e musicologia histórica: perspectivas para a interpretação musical / Luciano Hercílio Alves Souto - São Paulo, 2015. 155 f. : il. Orientador: Prof ^a . Dr ^a . Gisela Gomes Pupo Nogueira Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. 1. Música. 2. Instrumentos de corda. 3. Performance (Grupo musical). 4. Lingüística. 5. Sociologia. I. Nogueira, Gisela Gomes Pupo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título
	CDD 781

Luciano Hercílio Alves Souto

**Inter-relações entre Performance e Musicologia Histórica:
perspectivas para a interpretação musical**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música,
do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista
(UNESP), como exigência parcial para a obtenção do título de
Doutor em Música – 2015.

Banca Examinadora:

Profª Drª Gisela Gomes Pupo Nogueira
(Depto. de Música – IA - Unesp)

Profª Drª Margarete Arroyo
(Depto. de Música – IA - Unesp)

Prof. Dr. Nahim Marun
(Depto. de Música – IA - Unesp)

Profª Drª Cristiane Aparecida Miranda Rocha Martins
(Depto. de Música - FAMOSP)

Prof. Dr. Sidney José Molina Jr.
(Depto. de Música - FAAM)

São Paulo, 13 de março de 2015.

À Lilian Costa Braga.

AGRADECIMENTOS

À Lilian, Marlene, Ismael, Guilherme, Carolina, Saulo, Lourdes, Mário, Mariana e Fernando, pelo amor, companheirismo e compreensão, incondicionais.

Aos meus pais Terezinha Alves Souto e Bernardino Geraldo Souto, por me demonstrarem que a dignidade, o caráter, a ética, a coragem e a determinação devem, necessariamente, constituir a base para a construção de todos os empreendimentos da vida e por me propiciarem o entendimento de que mais nos define o que somos do que o que temos.

À minha orientadora Prof^a. Dr^a. Gisela Gomes Pupo Nogueira, pela generosidade e dedicação empregadas em minha formação profissional, pela excelência na orientação e por seu brilho artístico e intelectual, que me propiciaram inestimável aprendizado.

À Vilma Leite Augusto, pelas palavras de sabedoria nas horas certas.

Ao Alexandre Seabra Souto, pelo auxílio criterioso na elaboração do ABSTRACT.

À minha irmã Romélia Mara Alves Souto, professora da Universidade Federal de São João Del Rei - MG, pelo apoio, incentivo e investimento em minha carreira.

À minha irmã Lília Ottoni Alves Souto, por iluminar o meu caminho em horizontes de escuridão.

À Frida e à Panqueca, pela presença e pelo exemplo maior de dignidade.

Às Prof^{as}. Dr^{as}. Margarete Arroyo e Cristiane Aparecida Miranda Rocha Martins, pelas importantes e valiosas contribuições no exame de qualificação.

Aos Professores Doutores Nahim Marun e Ricardo Lobo Kubala, pela justa avaliação dos concertos.

À Prof^a. Dr^a. Ana Paula Simioni do Instituto de Estudos Brasileiros, IEB-USP, pelas valiosas considerações sobre o projeto desta pesquisa e pelas sugestões bibliográficas.

À Prof^a. Dr^a. Monica Lucas e ao Prof. Dr. Eduardo Monteiro, do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo ECA-USP, pela oportunidade de cursar uma disciplina indispensável a esta pesquisa, sobre Teoria e Prática da Música do Séc. XVIII.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo auxílio financeiro durante o período de junho a novembro de 2013.

À Angela, Neusa e toda a equipe da Secretaria do Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, Câmpus São Paulo, pela dedicação e pelo profissionalismo.

À Mariana e toda a equipe da biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

Ao Prof. Paolo Pani, do Instituto Italiano de Cultura de São Paulo, por sua generosidade e por seus ensinamentos sobre a Língua e a Cultura Italiana.

À Universidade do Estado do Amazonas - UEA, especialmente à Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT), Reitoria, Coordenação, Colegas professores e Estudantes, pela compreensão e pelo apoio.

Ao Prof. José do Carmo Silva (*in memorian*), que na qualidade de grande amigo, violonista de exímio talento e educador, com sabedoria e sensibilidade plantou as sementes que se transformaram nas árvores que frutificaram nas páginas desta tese.

À amiga e artista plástica Rosana Maria Pinto, pelo carinho e pelo zelo empregados na encadernação deste trabalho.

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.

Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.

Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive

Ricardo Reis, *in* "Odes"

RESUMO

Esta pesquisa busca estabelecer inter-relações entre as subáreas de Performance e Musicologia Histórica, com ênfase na interpretação da *Partia Seconda* BWV 1004 para violino solo de J.S.Bach transcrita para violão. O objetivo principal é a assunção de subsídios teóricos que possam fundamentar a preparação desta obra para a performance, buscando leituras alternativas aos modelos calcados no ideal romântico de busca por um “paradigma universal de musicalidade interpretativa” que sirva a todos os estilos. Consideramos a hipótese segundo a qual o diálogo entre essa duas subáreas propicie, por parte da Musicologia Histórica, o fornecimento dos dados que possam constituir a fundamentação teórica necessária a execução musical deste repertório, assim como a Performance possa filtrar e selecionar metodologias de análise e edição, bem como técnicas de execução. Adotaremos como estratégia metodológica, a análise interpretativa fundamentada na perspectiva sociocultural da música e na relação texto/contexto musicais, sustentada pelos conteúdos da Linguística Textual funcionando como via de conexão entre essas duas subáreas de conhecimento.

Palavras-chave: Música, Instrumento de Corda, Performance, Linguística, Sociologia.

ABSTRACT

This research seeks to establish interrelations between the sub-areas of performance and historical musicology, with emphasis on the interpretation of *Partia Seconda* BWV 1004 for solo violin from J.S. Bach transcribed for guitar. The main goal is the assumption of theoretical elements that can found the theoretical preparation of this composition for the performance, looking for alternative readings of the idealized romantic models like an “universal paradigm of interpretative musicality” that serves all styles. Considering the hypothesis according to which the dialog between these two sub-areas provides, in the context of historical musicology, the data to build the necessary theoretical foundation for the musical execution of this repertoire, as well as the Performance can filter and select analysis methodologies, editing and execution techniques. We will take as a methodological strategy, the interpretative analysis based on the socio-cultural perspective of music and in the musical text and context relationship, sustained by the contents of Textual Linguistic that work as a link between these sub-areas of knowledge.

Keywords: Music, String Instrument, Performance, Linguistics, Sociology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 01: Fuga <i>BWV 998</i> de J.S.Bach, fac-símile: Tema representado pelos compassos 01 a 03.....	87
Ilustração 02: Fuga <i>BWV 868</i> , número 23 do “ <i>Wohltemperiertes Klavier</i> ”, (Cravo Bem Temperado) de J.S.Bach, fac-símile: melodia do tema da Fuga <i>BWV 998</i> , representado pelos compassos 01 e 02.	87
Ilustração 03: Fuga <i>BWV 998</i> de J.S.Bach: tema apresentado na primeira voz, compassos 01 a 03.....	88
Ilustração 04: Fuga <i>BWV 998</i> de J.S.Bach: tema na segunda voz, “Si, Lá (sustenido), Si, Dó (sustenido), Fá (sustenido), Sol (sustenido), Lá (sustenido), Si” nos compassos 43-45.	88
Ilustração 05: Fuga <i>BWV 998</i> . Tema na terceira voz, compassos 07-09.....	88
Ilustração 06: Fuga <i>BWV 998</i> , J. S. Bach: <i>Apoggiaturas</i> duplas como expressão do afeto de dor, compassos 10 -12.	89
Ilustração 07: Ária “ <i>Blute nur, du liebes Herz</i> ” (Só sangra o meu coração) da Paixão Segundo São Mateus de J.S. Bach. <i>Apoggiaturas</i> duplas como expressão do afeto de dor, compassos (01 a 04) e (07 a 11) correspondentes aos instrumentos: Traverso I; II e Violino I; II.....	90
Ilustração 08: Ária da Cantata número 89 “ <i>Was soll ich aus dir machen, Ephraim?</i> ” (O que é que te darei, ó Efraim?), primeiro movimento em Dó menor, de J.S. Bach. <i>Apoggiaturas</i> duplas como expressão do afeto de dor, compassos (02 a 04), correspondentes aos instrumentos Oboés I e II.	91
Ilustração 09: Tema da <i>Ciaccona BWV 1004</i> em Ré menor de J.S.Bach, <i>fac-símile</i> . <i>Soggetto Cavato</i> em forma de Cruz, representado pelas notas (sol-mi-fá-ré), compasso 05.	95
Ilustração 10: Tema da <i>Ciaccona BWV 1004</i> em Ré menor de J.S.Bach, transcrição de Gustavo Silveira Costa (2012). <i>Soggetto Cavato</i> em forma de Cruz, compasso 05.	95
Ilustração 11: Coral <i>Christ Lag in Todesbanden</i> (Cristo está deitado nos braços da Morte), <i>BWV 625</i> . <i>Les Éditions Outremontaises</i> (2008). <i>Soggetto Cavato</i> em forma de Cruz, compassos 01, 02, 04 e 05.	96
Ilustração 12: <i>Ciaccona BWV 1004</i> em Ré menor de J.S.Bach, <i>fac-símile</i> . <i>Soggetos Cavatos</i> em forma de Cruz, variação 14, compassos 57 a 63.	96
Ilustração 13: <i>Ciaccona BWV 1004</i> em Ré menor de J.S.Bach, transcrição para violão de Gustavo Silveira Costa (2012). <i>Soggetos Cavatos</i> em forma de Cruz, variação 14, compassos 57 a 63.	97
Ilustração 14: Paixão segundo São Matheus <i>BWV 225</i> , recitativo.	98
Ilustração 15: <i>Ciaccona BWV 1004</i> , <i>fac-símile</i> , compassos (161-168) representando CCC: <i>Christus Coronabit Crucigeres</i> , constituindo um <i>Soggetto Cavato</i> , símbolo da crucificação.	99

Ilustração 16: <i>Ciaccona BWV 1004</i> , transcrição para violão: Gustavo Silveira Costa (2012), compassos (161-168) representando CCC: <i>Christus Coronabit Crucigeres</i> constituindo um <i>Soggeto Cavato</i> , símbolo da crucificação.	99
Ilustração 17: <i>Ciaccona BWV 1004</i> em Ré menor de J.S.Bach, <i>fac-símile</i> . <i>Passus Duriusculus</i> representando o caminho do sofrimento, compassos 233 a 235 assinalados.	100
Ilustração 18: <i>Ciaccona BWV 1004</i> em Ré menor de J.S.Bach, transcrição de Gustavo Silveira Costa (2012). <i>Passus Duriusculus</i> representando o caminho do sofrimento, compassos 233 a 235 assinalados.	100
Ilustração 19: <i>Instruccion de musica sobre la guitarra espanhola, fac-símile</i> , Gaspar Sanz (1675).	108
Ilustração 20: <i>Canários, fac-símile</i> , Gaspar Sanz (1675).	109
Ilustração 21: <i>Canários</i> , Gaspar Sanz (1675), compassos 20 a 24, <i>fac-símile</i>	110
Ilustração 22: <i>Canários</i> , Gaspar Sanz, (1675) compassos 20 a 24. Transcrição: Luciano Souto, (2015).....	110
Ilustração 23: Prelúdio da <i>Suíte BWV 995</i> , de J. S. Bach.	112
Ilustração 24: <i>Sarabande da Suíte BWV 995</i> para alaúde de J. S. Bach, <i>fac-símile</i>	113
Ilustração 25: <i>Ciaccona da Partia BWV 1004</i> , violino solo de J. S. Bach, <i>fac-símile</i> , compassos 66 a 73 114	114
Ilustração 26: <i>Ciaccona da Partia BWV 1004</i> para violino solo de J. S. Bach, compassos 66 a 73, transcrição: Gustavo Silveira Costa (2012).	115
Ilustração 27: <i>Ciaccona BWV 1004</i> em Ré menor de J.S.Bach, transcrição para violão de Gustavo Silveira Costa (2012). <i>Soggetos Cavatos</i> em forma de Cruz, variação 14, compassos 57 a 63.	117
Ilustração 28: <i>Fantasia</i> , Alonso Mudarra (1646), <i>fac-símile</i>	119
Ilustração 29: <i>Tocatta Arpeggiata, Libro primo di Intavolatura di Guitarrone</i> , de Girolamo Kapsberger. ...	120
Ilustração 30: <i>Ciaccona BWV 1004, fac-símile</i> , arpejos, compassos 89 a 96.	122
Ilustração 31: <i>Ciaccona BWV 1004</i> , seção de arpejos, compassos 89 a 95. Transcrição para violão: Gustavo Silveira Costa (2012)..	122
Ilustração 32: <i>Allemanda BWV 1004</i> em Ré maior de J. S. Bach. Compassos 02 a 04 iniciais, ilustrativos das funções harmônicas básicas, compreendidos pela <i>Inventio</i> da peça.	123
Ilustração 33: <i>Corrente BWV 1004</i> em Ré maior de J. S. Bach. Compassos 02 a 06 iniciais, compreendidos pela <i>Inventio</i>	123
Ilustração 34: <i>Sarabande BWV 1004</i> em Ré maior de J. S. Bach. Compassos 01 a 03 iniciais, compreendidos pela <i>Inventio</i>	124

Ilustração 35: <i>Giga BWV 1004</i> em Ré maior de J. S. Bach. Compassos 02 a 06 iniciais, compreendidos pela <i>Inventio</i>	124
Ilustração 36: <i>Ciaccona BWV 1004</i> em Ré maior de J. S. Bach. Compassos 01 a 05 iniciais, compreendidos pela <i>Inventio</i>	124
Ilustração 37: Quadro demonstrativo das funções harmônicas básicas correspondentes aos excertos iniciais de cada movimento da <i>Partia</i> , compreendidos pela <i>Inventio</i> de cada peça.	125
Ilustração 38: <i>Sarabande BWV 1004</i> em Ré maior de J. S. Bach. Compassos 01 a 08 iniciais assinalados, compreendidos pela <i>Inventio</i>	126
Ilustração 39: <i>Ciaccona BWV 1004</i> em Ré maior de J. S. Bach. Compassos 01 a 09 iniciais assinalados, compreendidos pela <i>Inventio</i>	126
Ilustração 40: <i>Ciaccona BWV 1004</i> de J. S. Bach, compassos 49 a 52, transcrição para violão por Gustavo Silveira Costa (2012).	127
Ilustração 41: <i>Ciaccona BWV 1004</i> de J. S. Bach, compassos 65 a 66, transcrição para violão por Gustavo Silveira Costa (2012).	128
Ilustração 42: <i>Allemanda BWV 1004</i> em Ré menor de J. S. Bach,, compassos 01 e 02.	130
Ilustração 43: <i>Ciaccona BWV 1004</i> em Ré menor de J. S. Bach, compassos 01 a 04.	130
Ilustração 44: <i>Sarabande BWV 1004, fac-simile</i> , compassos 01 a 08.	132
Ilustração 45: <i>Sarabande BWV 1004</i> , compassos 01 a 16, transcrição para violão: Gustavo Costa,.	133
Ilustração 46: <i>Ciaccona BWV 1004</i> em Ré maior de J. S. Bach, <i>fac-simile</i> . Compassos 209 a 211.	135
Ilustração 47: <i>Sarabande BWV 1004</i> em Ré maior de J. S. Bach, <i>fac-simile</i> . Compassos 01 a 04 iniciais.	136
Ilustração 48: <i>Ciaccona BWV 1004. Compassos 01 a 09</i>	137
Ilustração 49: <i>Ciaccona BWV 1004</i> , compassos 09 -17.	138
Ilustração 50: <i>Ciaccona BWV 1004</i> , compassos 16 a 25, variação III.	139
Ilustração 51: <i>Ciaccona BWV 1004</i> , compassos 33-35.	139
Ilustração 52: <i>Allemanda BWV 1004</i> , compassos 13-14.	139
Ilustração 53: <i>Allemanda BWV 1004</i> em Ré maior de J. S. Bach, <i>fac-simile</i> . Compassos 02 a 04 iniciais, ilustrativos das funções harmônicas básicas, compreendidos pela <i>Inventio</i> da peça.	140
Ilustração 54: <i>Ciaccona BWV 1004</i> em Ré maior de J. S. Bach, <i>fac-simile</i> . Compassos 01 a 05 iniciais, compreendidos pela <i>Inventio</i>	140

Ilustração 55: <i>Ciaccona BWV 1004</i> , seção de arpejos com inserção de motivo melódico assinalado.	141
Ilustração 56: Quadro demonstrativo do aspecto harmônico das variações 13 a 32 da <i>Ciaccona</i> e sua relação de derivação.	141

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. A MÚSICA NA PERSPECTIVA SÓCIO-CULTURAL	8
1.1 Sociologia da Música e Etnomusicologia	8
1.2 A realidade como construção musical	9
1.3 O conceito de cultura.....	14
1.4 A arte como sistema cultural.....	16
1.5 A música como fenômeno sócio-cultural	18
1.6 Indicadores culturais e Remissões musicais.....	21
1.7 O significado musical como construção social	24
1.7.1 Significados Intersônicos.....	24
1.7.2 Significados Delineados	25
1.8 Significação e Semantização Musical.....	27
2. LINGUÍSTICA TEXTUAL	30
2.1 Linguística Textual: aspectos históricos.....	30
2.2 A virada pragmática.....	32
2.3 Virada cognitivista.....	36
2.4 A abordagem sociocognitivo-interacionista	39
2.5 Texto e contexto	41
2.6 Intencionalidade, coerência e aceitabilidade.....	43
2.7 Linguística e música	47
2.8 Construção de sentido e prática musical.....	49
2.9 Contexto sócio-cultural	51
2.10 Notação Musical.....	52
2.11 Algumas considerações	58
3. CONCEPÇÃO POÉTICO-RETÓRICA DA MÚSICA NO SÉC.XVIII.....	62
3.1 Música e oratória	63
3.2 O Decoro.....	65
3.3 Representação retórica: estilo tênue, sublime e médio	70

3.4 Decoro de ocasião: estilo sacro, caseiro e profano.....	71
3.5 O cômico nos séc. XVII e XVIII	76
3.6 O paradigma estético.....	77
3.7 Decoro e execução musical.....	80
3.8 O Decoro e o repertório para instrumentos de cordas dedilhadas	82
3.9 Repertório para cordas dedilhadas: música e retórica	84
3.10 J. S. Bach (1685-1750): Fuga BWV 998.....	86
3.11 J. S. Bach: Ciaconna BWV 1004	92
3.12 Algumas considerações	102
4. PARTIA SECONDA BWV 1004 DE J. S. BACH: ANÁLISE INTERPRETATIVA... 105	
4.1 A prática instrumental no contexto da música do séc. XVIII	106
4.2 Instrumentos antigos de cordas dedilhadas: escrita musical e recursos idiomáticos 107	
4.2.1 Campanellas e ligaduras	108
4.3.2 Ponteado	118
4.3 Contextualização da <i>Partia Seconda</i> BWV 1004 de J. S. Bach em relação à linguagem instrumental das cordas dedilhadas do séc. XVIII.....	122
4.3.1 Allemanda.....	129
4.3.2 Corrente	130
4.3.3 Sarabanda	132
4.3.4 Giga	133
4.3.5 Ciaconna	134
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS	148

INTRODUÇÃO

Historicamente a Performance¹ foi, entre as sub-áreas da música, a última a ingressar em programas de pós-graduação, tanto nos EUA como na Europa e no Brasil. (BORÉM e RAY 2012). Conseqüentemente os *performers* foram orientados, a princípio, por pesquisadores de outras áreas, o que resultou na produção de trabalhos analíticos, musicológicos ou educacionais insuficientes em profundidade e descontextualizados em relação aos próprios interesses e demandas da Performance.² Desta forma, seus objetos de pesquisa foram sendo apropriados por outras áreas do conhecimento, conforme demonstra Capparelli (2000) em seu artigo sobre a *Performance como objeto de investigação*,³ tornando-a subsidiária destas e resultando no comprometimento de sua autonomia, necessária à investigação de seus próprios objetos de estudo, de maneira suficiente. Tal insuficiência tem ocasionado um problema para o campo da Interpretação Musical, que consiste em uma lacuna entre a prática interpretativa do repertório canônico⁴ do violão e o *corpus* de conhecimento produzido pela Musicologia, relacionado a este repertório. Se

¹ Neste trabalho, utilizaremos a palavra “*Performance*” enquanto termo designativo para sub-área de conhecimento da música e sinônimo de “*Práticas Interpretativas*”, conforme empregado por Programas de Pós-graduação em algumas Universidades Brasileiras. Já “*performance*” será utilizado no sentido de interpretação/execução musical. Em “*Processos de Tomada de Decisões na Performance Musical: influência das heurísticas e vieses na elaboração da performance*”, Lobo (2012) utiliza tais expressões com o mesmo sentido aqui empregado.

² Neste sentido, é válido ressaltar a necessidade atual de se desenvolverem pesquisas na Subárea da Performance que busquem aprofundar o conhecimento sobre todas as questões relacionadas à interpretação musical, envolvendo aspectos como: notação, repertório, transcrição, edição e performance. Além disso, constitui demanda necessária a tal subárea, a produção de pesquisas que efetivamente produzam subsídios teóricos que possam fundamentar sólidas interpretações. Além do que fora mencionado, é necessária ainda a conquista de bases teóricas de referência e o estabelecimento de procedimentos metodológicos próprios, que possibilitem investigar seus próprios objetos de estudo, de maneira suficiente.

³ Publicado nos anais do I SNPPM (2000), Disponível: http://www.anppom.com.br/anais_banco.php Acesso em 12/02/2015, 17:06 min.

⁴ “O cânone, palavra religiosa em suas origens, tornou-se uma escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência, quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica, ou, como eu faço, por autores que vieram depois e se sentem escolhidos por figuras ancestrais,” (BLOOM, Harold, em *O Cânone ocidental*, p.33).

rastreamos o desenvolvimento da Musicologia desde a codificação de seus ramos, a tabulação de seus métodos e sua divisão em Musicologia Histórica e Sistemática por Guido Adler em 1885, podemos observar que, a partir da década de 1970, houve o surgimento de uma Musicologia Interpretativa como forma de reação ao seu modelo inicialmente positivista, (CASTAGNA, 2008). Posteriormente, novas divisões de seus ramos a desdobraram em aproximadamente nove vertentes metodológicas, dentre as quais se situam os métodos histórico, teórico e analítico, crítica textual, práticas interpretativas, estética e crítica e outros, (CASTAGNA, 2008). Enquanto disciplina, a Musicologia se justifica principalmente pelo seu potencial de integração com outras áreas, tornando necessária a redefinição de seus paradigmas, propósitos e impacto social, especialmente pela crescente institucionalização da música em cursos de pós-graduação pelo Brasil, (VOLPE, 2007).

Com relação ao movimento musicológico voltado para a música antiga e sua história interpretativa amparada pela informação histórico-estilística, Sá (2004) faz uma observação relevante quanto ao entendimento da diferença de sonoridade entre instrumentos musicais antigos e modernos, comparando suas diferenças organológicas e distinguindo seus repertórios, ressaltando que informações como estas já integram a cultura genérica e já não protagonizam as grandes questões da Musicologia, como o fizeram no passado. Segundo a autora, “vale agora atentar para questões como o interesse pela recuperação de uma variedade e riqueza instrumental”, (SÁ, 2004, *apud* MARINHO, 2007). Em se tratando do repertório para cordas dedilhadas executado ao violão, tal afirmativa abre a possibilidade de se recuperar, no plano da interpretação, a linguagem musical e o idioma instrumental das cordas dedilhadas, amplamente documentada em

fontes primárias como tablaturas⁵, tratados de época e métodos⁶, que fornecem informações imprescindíveis à reconstrução idiomática na execução de transcrições.

Desta forma, o objeto desta pesquisa consiste no diálogo entre as subáreas de Performance e Musicologia Histórica, com ênfase na interpretação do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas do séc. XVIII, transcrito para violão. Logo, será construído ao longo do desenvolvimento desta pesquisa por meio da discussão conceitual com vistas à aplicação prática musical, diferentemente do estudo de caso de alguma obra ou conjunto de obras de determinado compositor, pela via biográfica e analítica estrutural e formal. Para que nossa pesquisa não se limite à aplicação direta da produção Musicológica em tratados de época à execução instrumental, buscaremos por meio da perspectiva sócio-cultural da música e da remissão aos conteúdos de Linguística Textual, estabelecer os fundamentos teóricos necessários à realização deste trabalho.

Buscaremos inter-relacionar as subáreas de Performance e Musicologia Histórica por meio da análise interpretativa fundamentada na perspectiva sócio-cultural da música e na relação texto/contexto musicais sustentada pelos conteúdos da Linguística Textual, aplicada à *Partia* BWV 1004 de J. S. Bach para violino solo, transcrita para violão. Referimo-nos à análise interpretativa não enquanto disciplina escolar que estuda a estrutura e as formas musicais, mas como procedimento musicológico comparativo entre fontes

⁵ A escrita musical em tablaturas constitui o principal sistema de representação gráfica da música instrumental do séc. XVII ao XVIII. As tablaturas foram responsáveis pela difusão dos instrumentos de cordas dedilhadas durante a renascença em países como Espanha, Inglaterra, França, Itália e Alemanha. Também contribuíram para a constituição do repertório específico dos instrumentos de cordas dedilhadas e pelo surgimento e desenvolvimento da linguagem instrumental das cordas dedilhadas, além de documentarem a transição do sistema modal para o tonal. Para conhecer detalhadamente as tablaturas para instrumentos de cordas dedilhadas, ver: TYLER, James. *The early guitar: a history and handbook*. Londres: Oxford University Press – 1980 (176 p.), Coleção: Early Music Series, vol. 04.

⁶ Esse material se encontra amplamente difundido e pode ser facilmente encontrado na Internet, em sites especializados, como por exemplo, [HTTP://www.delcampguitareclassique.com/methodeguitare](http://www.delcampguitareclassique.com/methodeguitare) , entre outros.

primárias e secundárias à luz das ferramentas teóricas da Sociologia da Música e da Etnomusicologia, associada aos conteúdos Linguística Textual, visando sua performance prática. O objetivo principal é a assunção de subsídios teóricos que possam fundamentar a interpretação da *Partia BWV 1004*, considerando a hipótese segundo a qual o diálogo entre essa duas subáreas propicie, por parte da Musicologia Histórica, o fornecimento dos dados que possam constituir a fundamentação teórica necessária execução musical deste repertório, assim como a Performance possa filtrar e selecionar metodologias de análise e edição, bem como técnicas de execução. Partiremos das considerações acerca da mudança de paradigma ocorrida nas ciências sociais que permitiram a compreensão da música como fenômeno sócio-cultural, associando conceitos como o de Cultura,⁷ com a idéia de construção social da realidade (BERGER e LUCKMANN, 2004). Por meio da remissão a conteúdos de Linguística Textual buscaremos adquirir as ferramentas teóricas necessárias à articulação da dinâmica do contexto sócio-cultural com o registro musical escrito, propiciando desta forma a contextualização da prática musical em relação aos valores sócio-culturais que possam permear a elaboração da interpretação do repertório em questão. Apropriaremos-nos das noções de Preparação da performance como processo de construção de sentido discursivo na música de concerto, (MANTOVANI, 2013); Língua como Atividade Sociodiscursiva Situada, (MARCUSCHI, 2010); Texto, Linguagem, Sujeito e Sentido, inseridos no contexto das práticas sociais, cujos significados resultam da interação entre Texto, Contexto e Leitor, (KOCH, 2009); Coerência e Intencionalidade, (KOCH, 2009); Ação e Linguagem como operação de construção de sentidos (BRONCKART, 2012) e (GALEMBECK, 2005). Portanto, além do objetivo principal mencionado, a pesquisa aqui pretendida visa contribuir também com a atual demanda da subárea de Performance pela conquista da autonomia necessária à investigação de seus

⁷ GEERTZ, C. A interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 2008.

próprios objetos de estudo de maneira suficiente, ocupando-se especificamente, com a assunção de valores sócio-culturais que possam permear a elaboração da interpretação do repertório para cordas dedilhadas do séc. XVIII, aplicando-os à Partita BWV 1004 de J.S.Bach ao violão. Para realizar tal empreendimento consideraremos, principalmente, os seguintes aspectos em relação à estratégia metodológica adotada para esta tese:

1- A via da interdisciplinaridade que nos propicia a possibilidade de se explorarem as regiões intermediárias entre as disciplinas envolvidas no processo de investigação, ressaltando a parcela de contribuição de cada delas para a investigação aqui pretendida, com vistas à superação da desarticulação entre pesquisa teórica e prática musical.

2- A consideração de que um olhar voltado para as práticas musicais como possibilidade de criação de novos conhecimentos na área da música constitui um problema importante para a sociedade contemporânea, passível de gestão por meio de uma perspectiva interdisciplinar. Sobre os aspectos acima mencionados, Albano (2007) escreve:

A interdisciplinaridade possibilita conciliar conceitos pertencentes às diversas áreas do conhecimento com a finalidade de promover novos conhecimentos ou novas subáreas. Com o processo de especialização do saber perpetuado pelo cientificismo, a interdisciplinaridade foi uma resposta benéfica para a excessiva compartimentalização do conhecimento. Ela permite uma verdadeira remodelação epistemológica, tendo em vista o seu interesse em combater a fragmentação do conhecimento instaurada desde a revolução industrial e a necessidade de se introduzir no mercado, mão de obra especializada, (ALBANO, 2007, p. 56).

3 – A análise interpretativa fundamentada na perspectiva sócio-cultural da música e na relação texto/contexto musicais sustentada pelos conteúdos da Linguística Textual, aplicada à Partita BWV 1004 em ré menor de J.S.Bach para violino solo, transcrita para violão.

Dividiremos esta tese em quatro capítulos: os dois primeiros serão dedicados aos fundamentos teóricos necessários à articulação entre a pesquisa musicológica e sua aplicação à performance musical da *Partia Seconda BWV 1004* de J. S. Bach ao violão, buscando estabelecer o que vem a ser uma perspectiva sócio-cultural da música, revisando conteúdos relacionados à Sociologia da Música e à Etnomusicologia, envolvendo a idéia de “Construção Social da Realidade”, (PETER e LUCKMANN, 2011); os conceitos de “Cultura” e “Arte como Sistema Cultural”, (GEERTZ, 2008-2009); situando a música como fenômeno sócio-cultural, (QUEIROZ, 2005) e do significado musical como construção social, (GREEN, 2007).

O segundo capítulo fará uma incursão pelos conteúdos de Linguística Textual, em busca das ferramentas teóricas que possibilitem articular a dinâmica do contexto sócio-cultural com o registro musical escrito, visando a contextualização da *Partia BWV 1004* de J. S. Bach em relação aos valores sócio-culturais que possam fundamentar a análise interpretativa desta obra de modo a propiciar o diálogo entre as subáreas de Performance e Musicologia Histórica. Revisará aspectos históricos da área da Linguística Textual e em seguida discutirá os conceitos de “Texto e Contexto”, (MARCUSHI, 2010); (KOCH, 2009); (MANTOVANI, 2013); “Intencionalidade, Coerência e Aceitabilidade”, (KOCH, 2011) e (MANTOVANI, 2013); “Linguística e Música”, (NATTIEZ, 2004); “Construção de sentido e Prática Musical”, (GALEMBECK, 2005) e (MANTOVANI, 2013).

O terceiro capítulo contextualizará o pensamento musical do séc. XVIII em relação à concepção poético-retórica da música barroca, partindo do resgate da concepção poético-retórica sintetizada na noção de Decoro, em analogia com a síntese dialética entre o que é fluídico e o que é padronizado na relação texto/contexto da Linguística Textual. Discutirá os preceitos das normas retóricas da construção do discurso musical avaliando suas

implicações para o repertório das cordas dedilhadas, com o objetivo de possibilitar o enquadramento sócio-cultural da performance de tal repertório. Desta forma serão discutidas as relações entre “Música e Oratória”, (LUCAS, 2005, 2007, 2012); “O Decoro no séc. XVIII e suas implicações para o repertório das cordas dedilhadas, envolvendo a apreciação de excertos de obras representativas dos conteúdos abordados pelo capítulo, como a *Fuga BWV 998*, da obra: *Prelúdio, Fuga e Allegro BWV 998* e da *Chaconne BWV 1004*, quinto e último movimento da *Partita BWV 1004* para violino solo de J. S. Bach.

O quarto capítulo será dedicado à análise interpretativa da *Partia BWV 1004 de J. S. Bach*, buscando a reconstrução de uma nova configuração que possa veicular o seu sentido (MANTOVANI, 2013, p. 23) em relação à prática instrumental e ao contexto retórico-discursivo da música do Séc. XVIII, configurando-a como um dado cultural. Discutirá a prática instrumental no contexto da música do Séc. XVIII a partir de fontes documentais primárias e secundárias, buscando apreender os principais recursos idiomáticos característicos dos instrumentos de cordas dedilhadas do período, avaliando possibilidades de utilização de tais recursos na contextualização da interpretação da peça.

1. A MÚSICA NA PERSPECTIVA SÓCIO-CULTURAL

1.1 Sociologia da música e Etnomusicologia

Desde o início da transformação epistemológica ocorrida nas ciências sociais, principalmente nas áreas da Antropologia e Sociologia na virada do séc. XIX para o séc.XX podemos observar o surgimento e o estabelecimento de um campo de conhecimento constituído por pesquisas que buscam relacionar aspectos sociais, culturais e musicais. Os conceitos de Relativização⁸ e de Cultura⁹ associados à ideia de construção social da realidade¹⁰, juntamente com a superação da visão eurocêntrica do mundo foram fundamentais para uma mudança de paradigma nas ciências sociais que possibilitaria a compreensão da música como fenômeno cultural. Uma visão relativizadora da cultura pressupõe a compreensão dos processos e produtos culturais de modo contextualizado com os valores e significados sociais que os constituem superando, por exemplo, a concepção eurocêntrica da música que considera a produção europeia de concerto como único parâmetro crítico para o estabelecimento de juízos de valor das manifestações musicais (MERRIAM, 1964 e BLACKING, 1973).

No que concerne a esta pesquisa, interessam principalmente os conceitos de “Construção Social da Realidade”, (BERGER e LUCKMANN, 2004); “Cultura” e “Arte como Sistema Cultural”, (GEERTZ, 2008-2009); e “Música como Fenômeno Sócio-cultural”, (QUEIROZ, 2005) considerando que tais conceitos constituem o fundamento da perspectiva sócio-cultural da música. Em seguida serão examinadas as teorizações de

⁸ MERRIAM, A. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

⁹ GEERTZ, C. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989.

¹⁰ BERGER, P. L. e LUCKMANN, T. *A Construção Social da Realidade*: Vozes/Petrópolis, 2004.

autores como Bauer (2012), acerca dos “Indicadores culturais e remissões musicais”; Green (2007), sobre o “Significado musical como construção social”; e Nattiez (2004), envolvendo aspectos relacionados à “Significação e Semantização Musical”, pois, associadas aos conceitos supracitados, propiciam a contextualização sócio-cultural do repertório que será abordado por esta pesquisa.

1.2 A realidade como construção social

Berger e Luckmann (2004, p. 11) definem a realidade “como uma qualidade pertencente a fenômenos que reconhecemos terem um ser independente de nossa própria volição (não podemos desejar que não existam)” e o conhecimento como “a certeza de que os fenômenos são reais e possuem características específicas”. Escrevem que o interesse sociológico pela realidade e pelo conhecimento reside na relatividade social de ambos, na medida em que aglomerados específicos tanto de um quanto de outro se referem a contextos sociais distintos. Tais contextos, por sua vez, apresentam diferenças observáveis em termos do que é admitido como conhecimento, na maneira pela qual é preservado, desenvolvido e perpetuado, como também em relação aos modos pelos quais as diferentes realidades são admitidas como conhecidas, (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 13). Desta forma,

“Entre as múltiplas realidades há uma que se apresenta como sendo a realidade por excelência. É a realidade da vida cotidiana. Sua posição privilegiada autoriza a dar-lhe a designação de realidade predominante. A tensão da consciência chega ao máximo na vida cotidiana, isto é, esta última impõe-se à consciência de maneira mais maciça, urgente e intensa”, (BERGER E LUCKMANN, 2004, p. 38).

Logo:

Apreendo a realidade da vida diária como uma realidade “ordenada”¹¹. Seus fenômenos acham-se previamente dispostos em “padrões”¹² que parecem ser independentes da apreensão que deles tenho e que se impõem à minha apreensão. A realidade da vida cotidiana aparece já objetivada, isto é, constituída por uma ordem de objetos que foram designados como objetos antes de minha entrada na cena. A linguagem usada na vida cotidiana fornece-me continuamente as necessárias objetivações e determina a ordem em que estas adquirem sentido e na qual a vida cotidiana ganha significado para mim, (BERGER E LUCKMANN, 2004, p. 38).

A realidade da vida cotidiana envolve as outras realidades por todos os lados e por esta razão obtém o retorno da consciência para si, tal qual o retorno da realidade dos sonhos ou do pensamento teórico à realidade predominante. Neste ponto é válido ressaltar o aspecto da intencionalidade intrínseca à consciência, na medida em que “a consciência é sempre intencional; sempre tende para ou é dirigida para objetos. Nunca podemos apreender um suposto substrato de consciência enquanto tal, mas somente a consciência de tal ou qual coisa”. Nesta perspectiva, “objetos diferentes apresentam-se à consciência como constituintes de diferentes esferas da realidade”, (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 37). Permutações entre a realidade cotidiana e o mundo do jogo, por exemplo, são ilustradas pelos autores como no caso das artes cênicas, em particular o universo do teatro:

¹¹ A apreensão da realidade da vida cotidiana como realidade ordenada significa, para os autores mencionados, realidade objetivada, ou seja, resultado da expressividade humana manifesta em produtos que se encontram ao dispor tanto dos seus produtores quanto dos outros homens, como elementos de um mundo comum, (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 53).

¹² Os autores se referem a “padrões”, como sinônimo de tipificações, por meio das quais apreendemos a subjetividade uns dos outros, mediante um conjunto de sintomas, manifestos nas situações face a face, que determinam o modo pelo qual lidamos uns com os outros, (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 53).

“Quando o pano se levanta o expectador é transportado para outro mundo, com seus próprios significados e uma ordem que pode ter relação, ou não, com a ordem da vida cotidiana. Quando o pano desce, o expectador retorna a realidade, isto é, a realidade predominante da vida cotidiana, em comparação com a qual a realidade apresentada no palco aparece agora tênue e efêmera, por mais vívida que tenha sido a representação alguns poucos momentos antes”, (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 43).

Conforme ilustrado, a experiência estética propiciada pelo teatro constitui um meio bastante eficaz de produção de transições do tipo acima descrito, devido a sua capacidade de produção de campos finitos de significação, capazes de desviar a atenção da realidade da vida cotidiana. Neste sentido, a linguagem da qual dispõem os seres humanos para a objetivação de suas experiências é fundada na vida cotidiana para a qual sempre se volta, mesmo quando utilizada na interpretação de experiências oriundas de campos delimitados de significação, (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 43-44). Retornando à realidade da vida cotidiana, os autores ressaltam que ela se apresenta “como uma realidade interpretada pelos homens e subjetivamente dotada de sentido para eles na medida em que forma um mundo coerente”, (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 35).

Um aspecto ressaltado pelos autores diz respeito à estruturação temporal da vida cotidiana, pois consideram a temporalidade como uma propriedade intrínseca da consciência. Logo, a consciência da finitude do tempo propiciada pelo conhecimento da morte como um evento inevitável afeta a própria realidade cotidiana do indivíduo, situando sua existência como um episódio na corrente do tempo externamente convencional. Desta forma, “o tempo já existia antes do meu nascimento e continuará a existir depois que eu morrer. O conhecimento de minha morte inevitável torna este tempo finito para mim”, (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 45). A mesma temporalidade que estrutura a vida cotidiana é também responsável pela estruturação da biografia particular dos indivíduos e é somente nesta estrutura temporal que a vida cotidiana conserva seu sinal de realidade,

(BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 46). Deste modo a vida cotidiana apreendida como realidade social se torna um contínuo de tipificações, que se vão tornando progressivamente anônimas à medida que se distanciam do tempo presente das situações face a face. “A estrutura social é a soma dessas tipificações e dos padrões recorrentes de interação estabelecidos por meio delas” e constitui “um elemento essencial da realidade da vida cotidiana”, (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 52). No que concerne à linguagem e ao conhecimento na vida diária, os autores escrevem que a expressividade humana é capaz de se objetivar em produtos da própria atividade dos homens e que se dispõem aos indivíduos de uma sociedade como elementos pertencentes a um mundo comum. Tais objetivações servem como índices dos processos subjetivos de seus produtores, que perduram para além da situação face a face. Um caso especial de objetivação é constituído pela produção humana de sinais ou significação, pois, “um sinal pode distinguir-se de outras objetivações por sua intenção explícita de servir como índice de significados subjetivos.” (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 55). Os sinais se agrupam em certo número, formando sistemas tais como os sistemas de sinais gesticulatórios, de movimentos corporais padronizados, dentre outros. Neste sentido “os sinais e os sistemas de sinais constituem objetivações que transcendem a expressão de intenções subjetivas aqui e agora”, (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 56). Portanto:

As objetivações comuns da vida cotidiana são mantidas primordialmente pela significação lingüística. A vida cotidiana é, sobretudo, a vida com a linguagem, e por meio dela, de que participo com meus semelhantes. [...] O destacamento da linguagem consiste muito mais fundamentalmente em sua capacidade de comunicar significados que não são expressões diretas da subjetividade aqui e agora. Participa desta capacidade justamente com outros sistemas de sinais, mas sua imensa variedade e complexidade tornam-na muito mais facilmente destacável da situação face a face do que qualquer outro (por exemplo, um sistema de gestos.) [...] Deste modo a linguagem é capaz de se tornar o repositório objetivo de vastas acumulações de significados e experiências, que pode então preservar no tempo e transmitir às gerações seguintes, (BERGER E LUCKMANN, 2004, P. 56-57).

Considerando a capacidade da linguagem associada a outros sistemas de sinais, de comunicar significados que não constituem expressões diretas da subjetividade aqui e agora buscamos, no que concerne aos princípios estabelecidos até então, situar a música como um sistema de sinais codificados, capaz de tipificar intenções subjetivas e a performance musical como objetivação, ou seja, manifestação da expressão humana de tais intenções. Assim, a linguagem tipifica as experiências, possibilitando organizá-las em categorias amplas, cujos termos fazem sentido não somente para um único indivíduo, mas também para outros indivíduos. A tipificação das experiências por meio da linguagem as torna anônimas, possibilitando sua repetição por qualquer pessoa que esteja incluída na categoria em questão. (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 59). Desta maneira a linguagem constrói campos semânticos ou regiões de significação linguisticamente circunscritas, nas quais a experiência tanto biográfica quanto histórica pode ser objetivada, conservada e acumulada. Neste último caso ocorre um processo de seleção na medida em que os campos semânticos determinam o que será preservado e o que será excluído no âmbito da experiência total tanto do indivíduo quanto da sociedade.

Os aspectos da experiência objetivada pela linguagem que forem preservados constituirão o acervo social do conhecimento, que será perpetuado por gerações. (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 62). Portanto, a linguagem objetiva as experiências partilhadas tornando-as acessíveis a todos os membros da comunidade linguística, constituindo-se como parte do acervo social do conhecimento, e, na medida em que fornece os meios necessários à objetivação de novas experiências, permite que estas sejam integradas ao acervo pré-existente do conhecimento. (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 96). Por sua vez, tal acervo se encontra estruturado em termos do que é socialmente relevante no sentido geral e também no âmbito do desempenho de papéis particulares, que

consistem em tipificações das ações de um ou de vários indivíduos no âmbito de certa coletividade.

1.3 O Conceito de cultura

O conceito de cultura segundo Geertz (2008) é entendido como uma rede de significados que, relacionados, conferem sentido à existência humana, proporcionando assim uma visão mais densa da cultura, partindo do princípio de que a realidade é uma construção social. Desta forma, a música produzida por um determinado grupo social só pode ser compreendida segundo a lógica e o funcionamento do próprio grupo ao qual pertence. Em seu tratado sobre teoria cultural o autor reúne uma coletânea de nove ensaios relacionados diretamente com o conceito de cultura, nos quais busca compreender as formas pelas quais ela deve ser devidamente estudada e o papel que desempenha na vida social. Considerando que o homem vive envolto em teias de significados por ele próprio tecidas, seu conceito de cultura possui um caráter essencialmente semiótico e a cultura é constituída por tais teias de significados e pela sua análise. Sua noção de cultura funciona mais como uma ciência interpretativa em busca do significado do que como uma ciência experimental em busca do reconhecimento e do estabelecimento de leis. (GEERTZ, 2008, p. 4).

No que concerne ao impacto de seu conceito de cultura sobre o conceito de homem, na medida em que é organizada a partir de estruturas simbólicas para gerir a conduta humana, ela vincula o potencial intrínseco dos homens, ou seja, àquilo que eles detêm como potencial, com aquilo que eles se tornam de fato. Assim, “tornar-se humano é tornar-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, sistemas

de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas.” (GEERTZ, 2008, p.37).

Compreendendo a cultura como um elo entre o ser humano em potencial e enquanto realização, logo ele (o homem) não pode ser definido exclusivamente por suas habilidades inatas, tampouco por seu comportamento, mas pela fusão entre esses dois elementos, de modo a focalizar seu potencial genérico em sua ação específica. (GEERTZ, 2008, p. 38). Portanto, a cultura para Geertz é “um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida.” (GEERTZ, 2008, p. 66). O termo “significado” para o autor constitui uma forma conceptual objetiva à realidade social e psicológica, atribuída pelos padrões culturais que a modelam (a realidade social) e são, por ela, modelados. Símbolo é sinônimo de *Concepção*, ou seja, “formulações tangíveis de noções, abstrações da experiência fixadas em formas perceptíveis, incorporações concretas de ideias, atitudes, julgamentos, saudades ou crenças.” (GEERTZ, 2008, p.68).

Na medida em que a cultura é entendida como estruturas de significados que conferem sentido à experiência humana, é por meio dos padrões culturais organizados e estruturados de forma simbólica que o homem confere sentido à sua existência. Assim “o estudo da cultura, a totalidade acumulada de tais padrões é, portanto, o estudo da maquinaria que os indivíduos ou grupos de indivíduos empregam para orientar a si mesmos num mundo que de outra forma seria obscuro.” (GEERTZ, 2008, p.150).

1.4 A arte como sistema cultural.

Ao tratar da arte como um sistema cultural em seus “Novos ensaios sobre Antropologia Interpretativa”, Geertz (2009) chama a atenção para a presença de certa tradição, principalmente no ocidente, de tratá-la (a arte) em termos artesanais, ressaltando elementos tais como tonalidade no caso da música ou as cores no caso da pintura. O autor chama a atenção para o fato de que apenas no Ocidente e talvez somente após a Idade Moderna chegou-se à conclusão de que a explicação da arte exclusivamente em termos técnicos seria suficiente para a sua compreensão. Principalmente considerando o fato de que Harmonia ou Composição Pictórica se desenvolveram a ponto de se tornarem ciências menores que, associadas ao movimento moderno rumo ao formalismo estético empreenderam uma tentativa de se enxergar a arte por meio de uma visão técnica capaz de traduzir as relações internas entre poemas, mitos, danças e melodias. Geertz (2009) também se refere à existência de outros discursos que visam os interesses culturais a que a arte possa servir, numa tentativa de conectá-la à dinâmica geral da experiência humana. Segundo o autor:

Discursos sobre arte que não sejam meramente técnicos ou espiritualizações do técnico – ou pelo menos a maioria deles – têm, como uma de suas funções principais, buscarem um lugar para a arte no contexto das demais expressões dos objetivos humanos, e dos modelos de vida a que essas expressões, em seu conjunto, dão sustentação. (GEERTZ, 2009, p.145).

Tal citação demonstra que, da mesma forma que a linguagem não deve ser considerada como uma lista de variações sintáticas, ou mesmo o mito como um conjunto de variações estruturais, tampouco os objetos estéticos devam ser compreendidos como encadeamentos de formas puras. Considerar o poder estético do objeto artístico em detrimento de sua relação com o contexto das demais produções da experiência humana gera a dificuldade de reintegrá-lo às outras formas de atividade social. Em outras palavras,

o problema central da consideração do objeto artístico em seus aspectos puramente técnicos, estruturais e estéticos é como incorporá-lo em um contexto social de vida específico. (GEERTZ, 2009, p. 146).

A compreensão de que o estudo da arte compreende a exploração de certa sensibilidade pertencente à determinada coletividade e que as bases que sustentam tal compreensão são tão amplas e profundas como a própria vida social, enfraquece a concepção estética como detentora exclusiva do significado artístico. Enfraquece também a noção oposta, segundo a qual as obras de arte constituem mecanismos de definição de relações, de manutenção das regras e fortalecimento de valores sociais. (GEERTZ, 2009, p. 150). Ao relacionar a arte como sistema cultural no contexto mais amplo da cultura o autor afirma que:

A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo. Uma teoria da arte, portanto, é ao mesmo tempo uma teoria da cultura e não um empreendimento autônomo. E, sobretudo se nos referirmos a uma teoria semiótica da arte, esta deverá descobrir a existência desses sinais na própria sociedade, e não em um mundo fictício de dualidades, transformações, paralelos e equivalências. (GEERTZ, 2009, p.165).

A partir do exame do conceito de cultura estabelecido por Geertz (2008), podemos notar que o mesmo pressupõe uma visão da cultura que considera a contextualização dos processos e produtos culturais em relação aos valores e significados sociais que os integram. Desta forma, avança no sentido da superação da concepção eurocêntrica da música, que considera a produção europeia de concerto como único parâmetro crítico para o estabelecimento de juízos de valor de das manifestações musicais, alinhando-se ao pensamento de Merriam (1964) e Blacking (1973).

1.5 A música como fenômeno sócio-cultural

Da mesma maneira que a arte enquanto sistema cultural constitui um setor dentro do universo mais amplo da cultura, compreendemos que a música como fenômeno sócio-cultural constitui um segmento do setor artístico mais amplo. Desta forma, a compreensão da música como fenômeno sócio-cultural implica na inter-relação entre o conhecimento de sua manifestação puramente sonora e uma rede mais complexa de relações que possibilite o seu reconhecimento como forma de expressão viva e presente no universo daqueles que a praticam. Portanto, a “A música transcende os aspectos estruturais e estéticos se configurando como um sistema estabelecido a partir do que a própria sociedade que a realiza elege como essencial e significativo para o seu uso e a sua função no contexto que ocupa.” (QUEIROZ, 2005, p. 50). Na medida em que são integradas aos significados culturais das sociedades que as produzem, as manifestações musicais assumem para si escalas de valores diferentes, conforme a época, o pensamento e a organização social da qual emergem, seja no âmbito de seus usos e funções ou em sua dimensão estrutural e estética. Portanto:

Para compreender uma expressão musical de forma contextualizada com os valores e significados que a constituem é necessário buscar um entendimento dos aspectos fundamentais que caracterizam, social e culturalmente, essa manifestação. A música transcende os aspectos estruturais e estéticos se configurando como um sistema estabelecido a partir do que a própria sociedade que a realiza elege como essencial e significativo para seu uso e sua função no contexto que ocupa. (QUEIROZ, 2005 p. 50-51).

Nesta perspectiva, a prática musical envolve aspectos que transcendem a música em seus aspectos estruturais tornando-a “um corpo sonoro que congrega aspectos compartilhados por seus praticantes nas distintas experiências culturais que compartilham em seus sistemas sociais”. (QUEIROZ, 2005 p. 52).

Desta forma “a relação com a cultura estabelece para a música no contexto que ela ocupa um importante espaço com características simbólicas, usos e funções que a particularizam de acordo com as especificidades do universo sócio-cultural que a rodeia.” (BLACKING, 1995; HOOD, 1971; NETTL, 1983 e 1997; MERRIAM, 1964; MYERS, 1992; IN: QUEIROZ, 2005, p. 52). Na medida em que for relacionada com a sociedade e sua escala de valores, a música incorpora tanto em seus usos e funções quanto em sua dimensão estrutural e estética, aspectos particulares do contexto social. Assim, “a configuração social e os valores estabelecidos pela sociedade criam para as expressões musicais bases importantes que vão determinar os seus espaços e as suas inserções em situações específicas da vida social.” (QUEIROZ, 2005, p. 54). Portanto, é por meio de suas inter-relações sociais que a música se define como cultura e ao mesmo tempo incorpora aspectos que caracterizam identitariamente a sociedade que a produz. Assim, “um estudo significativo da música como fenômeno sócio-cultural precisa considerar essa expressão como algo temporal e espacialmente estabelecido, que assume escalas de valores variáveis de acordo com a época, o pensamento e a visão da sociedade e do meio cultural que a constitui.” (QUEIROZ, 2005, p. 55).

Nesta perspectiva ampla, a performance se configura como um sistema comportamental que congrega em sua manifestação elementos relacionados e determinados pelo tempo, pela ocasião, por lugares e por padrões de expectativa, vinculados ao universo social no qual ocorre. Como fenômeno sócio-cultural constitui uma forma de expressão capaz de transformar um evento social em um meio de expressão carregado de sentidos e estruturas, determinantes de situações diversas das experiências e vivências cotidianas da sociedade. (QUEIROZ, 2005 p. 56). Nessa mesma perspectiva, a música vivenciada e praticada se torna um sistema cultural que incorpora e se molda às convenções sociais dos diferentes meios onde é realizada, tanto dos informais quanto dos

mais formais. Segundo Béhague (1984), a compreensão da performance partindo de uma perspectiva mais ampla a partir da década de 1970 possibilitou seu entendimento não só em termos de evento e ou produto, mas também como processo, envolvendo aspectos tanto musicais quanto extra-musicais, portanto:

O estudo da performance musical como um evento, como um processo e como o resultado ou produto das práticas de performance, deveria se concentrar no comportamento musical e extra-musical dos participantes (executantes e ouvintes), na interação social resultante, no significado desta interação para os participantes, e nas regras ou códigos de performance definidos pela comunidade para um contexto ou ocasião específicos. (BÉHAGUE, 1984 p. 7 *apud* QUEIROZ, 2005 P. 58).

A música vivenciada socialmente e culturalmente como veículo de expressão humana, se integra a um sistema de valores que a contextualiza em relação ao universo de seus praticantes e, para considerá-la na perspectiva sócio-cultural, torna-se necessário inseri-la numa rede de sistemas mais complexa, na qual possa ser compreendida além do fenômeno sonoro, caracterizando-se como expressão representativa do universo cultural de seus praticantes. (QUEIROZ, 2005, p. 62).

Em seus “Fundamentos Racionais e sociológicos da Música”, Weber (1995) ressalta a invenção da escrita musical como um fator indispensável à própria existência da música, do modo como a conhecemos no ocidente. Para ele “Somente a elevação da música polivocal à condição de uma arte escrita produziu então verdadeiros “compositores” e assegurou às criações polifônicas do Ocidente, em oposição àquelas de outros povos, duração, repercussão e desenvolvimento continuado.” (WEBER, 1995, p. 119-122). O autor demonstra que a racionalização musical do ocidente é compreendida como o processo que confere significado às diferentes linhas de ação no contexto social e se projeta sobre os próprios sistemas sonoros, tais como a notação, os instrumentos e as formas musicais. (WEBER, 1995, p. 40). Este aspecto da relação entre o processo de

racionalização e da autonomização das esferas culturais do ocidente considerando sua projeção sobre os próprios materiais nos permite vislumbrar alguns caminhos para a questão do reconhecimento de aspectos sócio-culturais significativos de uma determinada sociedade por meio do estudo dos elementos estruturais da sua música.

1.6 Indicadores Culturais e Remissões Musicais

Para designar a relação entre os elementos musicais e os dados da cultura como co-ocorrências de características ou de semelhanças entre estruturas, Bauer (2012) utiliza a idéia de “Indicadores Culturais” com o objetivo de mensurar elementos da vida cultural que refletem os valores e o mundo vivencial das pessoas. Segundo ele “Indicadores Culturais mensuram elementos da vida cultural que refletem nossos valores e nosso mundo vivencial; eles mudam lentamente e através de longos períodos e estão sujeitos apenas até certo ponto à manipulação social.” (BAUER, 2012, p. 366). Por meio da correlação entre a produção / recepção sonoras, e entre estas e o contexto do sistema social, discute a construção de indicadores culturais a partir da música e do ruído produzido pelas pessoas na sociedade, buscando relações sistemáticas entre os sons e o contexto social que os produz e os recebe. Para isso o autor ressalta três aspectos como principais na sua construção, sendo eles: o evento sonoro, a transcrição e a estrutura sonora. Com relação ao primeiro aspecto, Bauer (2012) escreve que este se relaciona com o evento sonoro, que deve ser registrado e transcrito para fins de análise; o segundo aspecto envolve a transcrição do evento sonoro, pois, a transcrição deve apresentar o som e a música de maneira tal que seus elementos (melodia, harmonia e ritmo) se apresentem de maneira ordenada e interligada conforme suas regras de produção, de forma semelhante à linguagem verbal. O terceiro e último aspecto pressupõe a compreensão de uma estrutura

sonora a partir de sua associação com um determinado grupo social que a produz, ao qual ela está exposta, e que a escuta. (BAUER, 2012, p. 366). O autor ressalta ainda que “Os sons são condicionados por seus contextos sociais e por isso são marcados por eles. Neste sentido, podemos considerar os sons como um meio de representação”. (BAUER, 2012, p. 367). Portanto, na medida em que são marcados e condicionados pelos contextos sociais, os sons constituem um traço material do aspecto sócio-cultural.

Os sons são registrados a fim de se obter um traço material. A fim de facilitar a análise, este registro necessita ser transcrito em um sistema de símbolos que realce certas características dos eventos, enquanto outras são excluídas. Em última análise, esses eventos sonoros têm lugar no contexto de um sistema social, cujas operações nós queremos compreender, através do exame de sua produção e recepção sonoras. O problema do “indicador cultural” é definido pela busca da correlação sistemática entre a produção/recepção e as trilhas sonoras, e entre as trilhas e o contexto do sistema social. (BAUER, 2012, p. 367).¹³

A citação acima suscita um problema que é o da correlação entre os aspectos estruturais internos da música e os padrões sociais externos de produção e recepção, ou seja, quais aspectos estruturais internos possuem uma relação não aleatória com as características externas de produção e recepção musicais. (BAUER, 2012, p. 370). Ao tratar da construção do sentido musical a partir de inter-relações entre referências internas e externas, o autor declara que “os elementos musicais podem ter diferentes graus de sentido, mas tal sentido não está ligado a um referente único. A música é rica em conotações, mas suas unidades são menos definidas com relação a sua denotação.” (BAUER, 2012, p. 370). Como exemplo, menciona a Nona Sinfonia de Beethoven, ressaltando sua riqueza em ordem musical e função social para a celebração da queda do Muro de Berlim em 1989 e /ou o lançamento do Euro, em janeiro de 1999. No entanto,

¹³ Bauer se refere à correlação entre a produção/recepção e as trilhas sonoras, e entre estas e o contexto do sistema social como co-ocorrências de características, ou de semelhanças entre estruturas. (BAUER, 2012, p. 267).

afirma que o sentido semântico abstraído de sua execução é vago. (BAUER, 2012, p. 370). Ainda assim a possibilidade de distinção entre referências internas e externas de uma obra musical constitui um aspecto relevante para o autor, conforme demonstram suas considerações:

Internamente, uma peça de música pode se referir a uma outra música anterior, “citando” uma melodia ou um padrão harmônico. Esta é uma prática rotineira no gênero “tema e variações” da música clássica e do jazz. Uma idéia musical é tomada de outra e uma nova música é desenvolvida ao redor dela. Referências externas são tanto miméticas como conotativas; o conotativo é diferenciado em idiossincrático ou simbólico. Miméticas são aquelas referências onde o tipo de música imita situações do mundo externo, através da similaridade do ruído ou do movimento, ou imita as emoções através de uma sucessão de construção de tensão e de sua liberação [...] o sentido conotativo da música brota da associação de imagens e associações que são idiossincráticas. O sentido surge espontaneamente ou pode estar relacionado a imagens e sentimentos associados à memória de um primeiro encontro. Não há uma relação específica com o material musical: as associações são totalmente dependentes de um ouvinte específico. Finalmente, as conotações da música podem ser compartilhadas por um grupo social: um canto, uma peça de música para orquestra, ou um grupo pop passa a significar a história do grupo e suas lutas. (BAUER, 2012, p. 371).

No âmbito da discussão sobre as referências internas e externas de uma obra musical, Nattiez (2004) emprega as expressões *remissões intrínsecas* e *remissões extrínsecas* da música, explicando que a primeira diz respeito às relações formais entre as estruturas musicais, constituindo objeto de estudo das teorias formalistas da música, tanto estéticas quanto analíticas. Tais teorias tendem a considerá-las como a própria música, reconhecendo as remissões extrínsecas como secundárias e que, por sua vez, correspondem ao próprio sentido musical. O autor faz referência às significações afetivas, imagéticas, referenciais e ideológicas vinculadas pela música, tanto pelo compositor quanto pelo ouvinte como pelo executante, incluindo o aspecto semântico na discussão das remissões intrínsecas e extrínsecas. Assim, mesmo que tais aspectos variem conforme a época e a cultura, as remissões extrínsecas e a estrutura da música são consubstanciais e devem ser

consideradas como parâmetro imanente da própria música e de igual importância a elementos como timbre, altura e duração.

Portanto:

[... não existe peça ou obra musical que não se ofereça à percepção sem um cortejo de remissões extrínsecas, de remissões ao mundo. Ignorá-las levaria a perder uma das dimensões semiológicas essenciais do « fato musical total » e eu proponho, numa primeira tentativa de definição, que a expressão de « semântica musical » seja reservada ao estudo dessa dimensão através da qual o processo semiótico musical remete não a outras estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo; donde a expressão « remissões extrínsecas » que acabo de empregar...] (NATTIEZ, 2004, p.07).

1.7 O Significado musical como construção social:

1.7.1 Significados Intersonicos

Green (2007) trata da organização social da prática musical e da construção social do significado musical na sociedade de consumo contemporânea a partir de três categorias principais: a produção, a distribuição e o consumo de bens duráveis e culturais. Segundo a autora, o aspecto da produção envolve principalmente a maneira pela qual a música foi composta, improvisada e executada. A distribuição se relaciona com as formas pelas quais ela circula pela sociedade, ou seja, como ela alcança o público, se por meio de apresentações ou gravações, mídia impressa ou eletrônica, pelo ensino formal ou informal. O aspecto do consumo diz respeito à receptividade, como são utilizadas as obras musicais e em que circunstâncias, tais como entretenimento ou como objeto de estudo, por exemplo. Partindo das categorias de produção, distribuição e consumo, Green (2007) trata da construção social do significado musical discutindo as maneiras pelas quais velhos significados são reproduzidos e novos são gerados dentro de uma determinada sociedade.

Para tanto ressalta dois aspectos qualitativos do significado, denominando-os como significado inerente ou intersonico e significado delineado.

O significado inerente ou intersonico está relacionado com as inter-relações entre os materiais sonoros, ou seja, os próprios sons da música. Neste sentido, “para que uma experiência musical ocorra, os materiais sonoros precisam ser organizados com alguma coerência e essa coerência precisa ser racionalmente percebida pelo ouvinte.” (GREEN, 2007, p. 27). Tais inter-relações estão presentes na estrutura interna das obras, mas podem também emergir das experiências prévias do ouvinte, a partir de um conjunto de obras que constituem um determinado estilo ou gênero musical. Assim, “a organização do material sonoro age na construção do que chamo 'significado musical inerente'. São 'inerentes' porque estão contidas no material sonoro, e tem 'significados' uma vez que são relacionados entre si. (GREEN, 2007, p. 27-28). Sendo assim, existem múltiplas possibilidades de produção do significado inerente dentro de uma mesma peça, considerando as diferentes capacidades perceptivas dos ouvintes, logo os contextos de produção, distribuição e o contexto da receptividade afetam a nossa compreensão musical. Estes contextos não são apenas meros aparatos extra-musicais, mas também, em vários graus, compõem uma parte do significado musical durante a experiência do ouvinte. Sem algum entendimento de que a música é uma construção social, não somos capazes de identificar nenhuma coleção sonora específica como musical, (GREEN, 2007, p. 28-29).

1.7.2 Significados delineados

O significado musical delineado se refere ao aspecto simbólico da música em termos de idéias, relações e significados sociais que ela comunica, ou seja, se relaciona com os aspectos exteriores à dimensão sonora e estrutural da obra, remetendo à sua função

social no contexto que ocupa. Embora sejam qualitativamente diferentes, tais significados (intersônico e delineado) são interdependentes na medida em que o ouvinte também constrói o significado delineado assim como o faz com o significado intersônico a partir de suas experiências, considerando que tal construção depende do seu próprio referencial a respeito do estilo da obra em questão. Em estudo desenvolvido sobre a relação indivíduo-música na perspectiva dos significados musicais de Lucy Green, Callegari (2008) escreve sobre a relação entre a experiência musical e as respostas aos significados musicais (inerente ou delineado), nos seguintes termos:

A experiência musical está ligada aos tipos de respostas à música. Estas podem ser tanto positivas como negativas em relação aos dois tipos de significado. Respostas positivas aos componentes inter-sônicos refletem certa familiaridade da pessoa com a música, entendimento das nuances e fluxos musicais, dizem de se o ouvinte possui as referências sonoras no ouvido, na mente. Por outro lado, a falta de familiaridade com os materiais sonoros, a falta de sentido musical, a ausência de percepção de similaridades internas, diferenças, continuidades ou mudanças provoca respostas negativas a este aspecto do significado ou mesmo repulsa. Em relação aos significados delineados, as respostas positivas indicam que há correspondência entre as delineações que emergem da música e o que o indivíduo considera bom. Nesse caso, existe identificação com o sentimento expresso, apoio social, delineação de mesma classe social, vestuário, valores políticos, entre outros fatores (GREEN, 2007, p. 31). Quando as respostas são negativas, as associações com a música possuem conotação negativa ou representa grupos sociais aos quais não há sensação de pertencimento, ou ainda, o indivíduo não teve a sensação da existência da música (GREEN, *Ibid.*; 2006). Para a autora, o grau de identificação com as delineações está associado à identificação ou repugnância a certos tipos de música. (GREEN, 2007, p. 30 *apud* CALLEGARI, 2008, p. 47).

Considerando o duplo aspecto qualitativo do significado, Green (2007) discorre sobre a possibilidade de correspondência entre os significados inerentes e delineados no que tange à experiência musical. A autora afirma que vivenciamos uma celebração quando a afirmação proveniente dos significados inerentes tende para delineações positivas. Em caso oposto, ocorre uma experiência de alienação quando certa repulsa quanto aos significados inerentes tende a delineações negativas. A experiência de ambigüidade ocorre

quando os dois aspectos do significado se contradizem. Neste caso existem dois tipos de ambigüidade: o primeiro tipo ocorre em virtude de delineações positivas em torno da repulsa quanto aos significados inerentes.

O segundo tipo de ambigüidade representa o oposto do primeiro, ou seja, em caso de resposta afirmativa quanto aos significados inerentes e negativa quanto aos delineados, (GREEN, 2007, p. 31).

Segundo a autora, o estudo sociológico da música deve se ocupar não só da organização social das práticas musicais, mas também da construção social do significado musical, pois, “familiaridade com os significados inerentes e inclinações para significados delineados originar-se-ão parcialmente da música que se escuta habitualmente, dos valores e normas culturais de suas classes, etnia, gênero, idade, religião, sub-cultura etc.”, (GREEN, 2007, p. 34). Portanto, as delineações musicais não são apenas ouvidas, mas também funcionam como símbolo cultural, representativos de identidades sociais específicas.

1.8 Significação e Semantização Musical

Partindo da noção de cultura enquanto ciência interpretativa em busca do significado, a compreensão da música como fenômeno cultural pressupõe a integração de suas manifestações aos significados culturais das sociedades que as produziram, condicionando seus valores em relação à época, ao pensamento e à organização social da qual originaram. Nattiez (2004) discute a questão da significação musical pela perspectiva da Etnomusicologia, mencionando que inicialmente tal área de conhecimento não se ocupava com a questão da significação das músicas que estudava. Concentrando-se

exclusivamente no aspecto puramente musical das obras tradicionais, inscrevia-se na tradição de Hanslick (1954), cujo pensamento contido na obra *Du beau dans la musique* (1854) postulava a oposição da forma em relação ao sentimento como o próprio conteúdo da música. Em outras palavras, a música significava a si própria (HANSLICK, 1986).

A partir do lançamento dos livros de Merriam (1964) e Blacking (1973), a Etnomusicologia passou a se interessar pelos valores veiculados pela música dentro da sociedade e pelos laços estabelecidos com a vivência das pessoas, dando origem à questão da significação musical. O autor comenta a utilização por Blacking (1973) das noções de estruturas profundas e de superfície, com a intenção de designar as relações entre o fundamento cultural e as produções musicais. Segundo Nattiez (2004), provavelmente o autor pudesse ter se apoderado de maneira um tanto metafórica de tais noções, motivado pela expectativa de se gerar o musical a partir do cultural. No entanto, ressalta sua tipologia da comunicação musical, enfatizando o aspecto segundo o qual a música possa expressar idéias acerca da sociedade e das relações entre os indivíduos, postulando um princípio geral com o objetivo de esclarecer os fenômenos de semantização na música:

O ser humano pode associar, em razão de uma analogia natural e motivada entre o significante musical e o significado ao qual remete, pelo efeito quer de uma convenção, quer de uma codificação sócio-cultural, ou ambos, um fenômeno musical qualquer (alturas, intervalos, esquemas rítmicos, escalas, acordes, motivos, frases musicais, melismas, instrumentos, etc.) com um fragmento qualquer de sua existência no mundo (afetivo, psicológico, social, religioso, metafísico, filosófico, etc.), em função de suas necessidades (religiosas, alimentares, ecológicas, econômicas, lúdicas, afetivas, etc.) e segundo as capacidades simbólicas próprias da música. (NATTIEZ, 2004, p. 20).

A construção do significado musical a partir da correlação entre estrutura interna da obras musicais e as estruturas sociais se depara com a insuficiência de um corpo metodológico em quantidade suficiente, a ponto de suscitar algum debate sobre qual tipo

de prática possa ser considerada boa ou má, (BAUER, 2012, p. 385). Para suprir tal lacuna metodológica, buscaremos adquirir as ferramentas teóricas que possibilitem a articulação entre a dinâmica do contexto sócio-cultural e o registro musical escrito, realizando no segundo capítulo uma inserção na área da Linguística Textual, considerando particularmente sua postura Sociointerativa Situada¹⁴.

¹⁴ “O quadro interacionista-social leva a analisar as condutas humanas como ações significantes, ou como ações situadas, cujas propriedades estruturais e funcionais são, antes de mais nada, um produto da socialização. As condutas verbais são concebidas, portanto, como formas de ação (daí o termo ação de linguagem), ao mesmo tempo específicas (dado que são semióticas) e em interdependência com as ações não verbais [*non langagières*],” (BRONCKART, 2012, p. 13).

2. LINGUÍSTICA TEXTUAL

2.1 Linguística Textual: aspectos históricos

Ao revisar a trajetória da Linguística Textual ao longo de sua história, Koch (2009) assinala primeiramente as mudanças de rumo sofridas pela área desde sua origem até o estágio atual em que se encontra e em seguida realiza um levantamento dos principais temas que constituem os principais interesses de seus pesquisadores. A autora localiza o período correspondente à segunda metade da década de 1960 até meados de 1970, como a fase inicial da área, quando os estudos apresentavam certa heterogeneidade de orientações, envolvendo perspectivas estruturalistas, gerativistas e funcionalistas. Neste contexto “O texto é o resultado, portanto, de um “múltiplo referenciamento”, daí a definição de texto como uma sucessão de unidades linguísticas constituída mediante uma concatenação pronominal ininterrupta.” (KOCH, 2009, p. 04). As pesquisas se concentravam principalmente no estudo de recursos de coesão textual e coerência, como simples propriedade ou característica do texto. A partir da compreensão do texto como unidade linguística mais alta em relação à sentença, por exemplo, surgiu entre os lingüistas gerativistas a necessidade de se construírem gramáticas textuais, a partir da analogia com as gramáticas da frase. Assim, as principais tarefas designadas a uma gramática de texto consistiam em:

- 1- Determinar os princípios que constituíssem os textos, os fatores responsáveis pela sua coerência e as condições de manifestação da textualidade.
- 2- Realizar o levantamento de critérios para a delimitação dos textos.

3- Diferenciar espécies de textos. Enquanto unidade linguística mais elevada, o texto constituía uma unidade do sistema lingüístico, cujas estruturas deveriam ser determinadas por regras de gramática textual.

Um aspecto interessante de se ressaltar é quanto ao método heurístico da “partitura textual”, postulado por Weinrich (1964, 1969, 1976), que consiste na união da análise por tipo de palavras e a estrutura sintática do texto num único modelo, como “uma partitura musical a duas vozes”. O autor em questão definia o texto como “uma “estrutura determinativa”, onde tudo está necessariamente interligado. Assim sendo, para ele, toda linguística é necessariamente linguística de texto”. (KOCH, 2009 p. 07). Em 1982 foi publicada a Gramática Textual de Língua Francesa e em 1993 a Gramática Textual da Língua Alemã, que representaram a concretização da proposta de uma Gramática Textual. Para a teoria do texto de Petöfi (1973), a gramática textual deveria ser apenas um dos componentes, pois, sua teoria considerava um componente contextual, constituído por um sub-componente semântico-extensional, que seria responsável pela interpretação semântica, e um sub-componente pragmático, relacionado com as questões de produção/recepção de textos (KOCH, 2009, p. 07).

O aspecto semântico foi considerado por praticamente todos os autores que se ocuparam com a produção de Gramáticas de Texto durante a primeira fase dos estudos lingüísticos de texto das décadas de 1960-70, segundo Koch (2009). Para Dresseler (1970, 1972), “À semântica do texto cabe explicar a representação da estrutura do significado de um texto ou de um seguimento deste, particularmente as relações de sentido que vão além do significado das frases tomadas isoladamente.” In: Koch (2009, p.10). Para além dos aspectos que marcaram o pioneirismo da Linguística Textual, a autora dedica um capítulo inteiro de sua *Introdução à Linguística Textual* (2009) às Virada Pragmática e

Cognitivista, nas quais se inserem os principais conceitos que serão apropriados por este capítulo.

2.2 A Virada Pragmática

Em relação à virada pragmática, Koch (2009, p. 13) escreve que “não tardou, porém, que os lingüistas de texto sentissem a necessidade de ir além da abordagem sintático-semântica, visto ser o texto a unidade básica de comunicação/interação humana”. Na medida em que a perspectiva pragmática se impunha e conquistava uma localização proeminente nas pesquisas sobre o texto, foram surgindo teorias de base comunicativa, que ora buscavam integrar sistematicamente fatores contextuais na descrição dos textos, ora tal descrição caberia à pragmática.

Tais teorias tinham como característica comum a busca por conexões determinadas por regras, entre textos e seus contextos comunicativo-situacionais, tendo sempre o próprio texto como ponto de partida desse tipo de representação. Desta forma a pesquisa em Linguística Textual conquista uma dimensão nova, pois, “já não se trata de pesquisar a língua como sistema autônomo, mas sim o seu funcionamento nos processos comunicativos de uma sociedade concreta,” (KOCH, 2009, p. 13-14). Nesta perspectiva os textos deixam de constituir produtos acabados, que deveriam ser analisados sintática ou semanticamente e passam a ser considerados como elementos constitutivos de atividades mais complexas, tornando-se instrumentos de realização de intenções comunicativas e sociais de seus produtores. Assim, na metade da década de 1970 se desenvolve um modelo que compreendia a língua como “forma específica de comunicação social, da atividade

verbal humana, interconectada com outras atividades (não linguísticas) do ser humano, (KOCH, 2009, p.14).

A partir de então caberia à Linguística Textual, provar a possibilidade de transferência dos pressupostos e do instrumental metodológico das teorias em questão para o estudo de produção/recepção dos textos, atribuindo-lhes formas de ação verbal. A autora escreve que Isenberg (1976) desenvolveu um método capaz de descrever a geração, interpretação e análise de textos, partindo da estrutura pré-linguística da intenção comunicativa até sua manifestação superficial, ressaltando a importância do aspecto pragmático como determinante do sintático e do semântico.

Sendo assim,

A relação existente entre os elementos do texto deve-se à intenção do falante, ao plano textual previamente estabelecido, que se manifesta por meio de instruções ao interlocutor para que realize operações cognitivas destinadas a compreender o texto em sua integridade, isto é, o seu conteúdo e o seu plano global; ou seja, o ouvinte não se limita a “entender” o texto, no sentido de “captar” apenas o seu conteúdo referencial, mas necessita, isto sim, reconstruir os propósitos comunicativos que tinha o falante ao estruturá-lo, isto é, descobrir o “para quê” do texto, (KOCH, 2009, p. 15).

Ao se referir à teoria da comunicação linguística proposta por Schmidt (1973), a autora menciona que se trata de uma teorização sociologicamente ampliada, que define o texto como “todo componente verbalmente enunciado de um ato de comunicação pertinente a um “jogo de atuação comunicativa”, caracterizado por uma orientação temática e cumprindo uma função comunicativa identificável, isto é, realizando um potencial ilocutório determinado”, (KOCH, 2009, p. 15-16). Portanto:

É somente na medida em que o locutor realiza intencionalmente uma função ilocutória (sócio-comunicativa) identificável por parte dos parceiros envolvidos na comunicação que o conjunto de enunciados lingüísticos vem a constituir um processo textual coerente, de funcionamento socio-comunicativo eficaz e normalizado, conforme as regras constitutivas (uma manifestação de textualidade). Para ele, a textualidade é o modo de toda e qualquer comunicação transmitida por sinais, inclusive os lingüísticos, (KOCH, 2009, p.16).

Logo,

A linguagem... já não é considerada primariamente um sistema de signo, denotativo, mas um sistema de atividades ou de operações, cuja estrutura consiste em realizar, com a ajuda de um número aberto de variáveis e um repertório fechado de regras, determinadas operações ordenadas, a fim de conseguir dado objetivo, que é informação, comunicação, estabelecimento de contato, auto-manifestação, expressão e (per)formação da atividade, (SCHMIDT 1973, apud: KOCH, 2009, p. 16).

Ao se referir às teorizações propostas por Motsch (1986); Motsch e Pash (1987); e Heinemann e Viehweger (1991), Koch (2009) escreve que a primeira das teorias mencionadas considera a hipótese segundo a qual “os objetivos da ação podem ser atingidos com a ajuda da enunciação de expressões verbais, então é necessário que se possam relacionar as ações a propriedades do texto, ou seja, que elas possam ser representadas nos enunciados do texto”, (KOCH, 2009, p. 17). Segundo a autora, Motsch e Pasch (1987) concebem o texto como “uma seqüência hierarquicamente organizada de atividades realizadas pelos interlocutores. Segundo eles, os componentes da atividade lingüística podem ser reunidos da fórmula: AL + (e, int. cond. cons.)” (KOCH, 2009, p. 17). Nesta fórmula, *e* representa a enunciação; *int.*, a intenção do enunciador de atingir determinado objetivo; *cond.*, as condições para que este seja alcançado, e *cons.*, as conseqüências resultantes do objetivo atingido. Logo: “a enunciação é sempre movida por uma intenção de atingir determinado objetivo ilucocional. Para que o mesmo seja alcançado, faz-se necessário assegurar ao enunciatário as condições necessárias para que reconheça a intenção e realize o objetivo visado.” Entretanto, “da parte do enunciatário, é

preciso que ele compreenda o objetivo fundamental do enunciador, o que depende da formulação adequada da enunciação, para que se decida a aceitar (ou não) colaborar na realização de seu objetivo e mostrar a reação desejada”, (KOCH, 2009, p. 17). Ao mencionar a “Introdução à Linguística de Texto”, escrita por Heinemann e Viehweger (1991), Koch (2009) resume os pressupostos que a definem por meio do seguinte postulado:

1 - Usar a língua significa realizar ações. A ação verbal constitui uma atividade social, efetuada por indivíduos sociais, com o fim de realizar tarefas comunicativas, ligadas com a troca de representações, metas e interesses. Ela é parte de processos mais amplos de ação, pelos quais é determinada.

2 - A ação verbal é sempre orientada para os parceiros da comunicação, portanto é também ação social, determinada por regras sociais.

3 - A ação verbal realiza-se na forma de produção e recepção de textos. Os textos são, portanto, resultantes de ações verbais / complexos de ações verbais / estruturas ilucocionais, que estão intimamente ligadas com a estrutura proposicional dos enunciados.

4 - A ação verbal consciente e finalisticamente orientada origina-se de um plano/estratégia de ação. Para realizar seu objetivo, o falante utiliza-se da possibilidade de operar escolhas entre os diversos meios verbais disponíveis. A partir da meta final a ser atingida, o falante estabelece objetivos parciais, bem como suas respectivas ações parciais.

Estabelece-se, pois, uma hierarquia entre os atos de fala de um texto, dos gerais ao mais particular. Ao interlocutor cabe, no momento da compreensão, reconstruir essa hierarquia. 5 - Os textos deixam de ser examinados como estruturas acabadas (produtos), mas passam a ser considerados no processo de sua constituição, verbalização e tratamento pelos parceiros da comunicação, (KOCH, 2009, p. 18).

Um dos principais autores responsáveis pela “Virada Pragmática” da década de 1980 apontado por Koch (2009) é Van Dijk, cuja obra: *Studies in the Pragmatics of Discourse (1981)*, estuda as relações funcionais no discurso, constituindo um dos estudos pioneiros que tratam da introdução de questões de ordem cognitiva no âmbito da produção, compreensão e funcionamento de textos. O autor mencionado postula que, ao lado da

macro-estrutura semântica do texto que seria responsável pela sua coerência semântica, há também uma macro-estrutura pragmática, responsável por sua coerência pragmática. A partir de tantos desenvolvimentos, o conceito de coerência textual passa então a incorporar, ao lado dos aspectos sintático-semânticos, uma série de fatores de ordem pragmática e contextual. A partir de então, Charoles (1983) estabelece uma mudança importante no conceito de coerência textual, passando a considerá-la como um “princípio de interpretabilidade do discurso”, ou seja, a partir de então não existem mais seqüências de enunciados que sejam consideradas coerentes ou incoerentes em si mesmas. Numa interação, sempre será possível construir um contexto no qual uma seqüência aparentemente incoerente possa fazer sentido. (KOCH, 2009, p. 20).

2.3 Virada Cognitivista

Sobre a virada cognitivista Koch (2009) escreve que a partir da década de 1980 se delineou uma orientação nova em relação aos estudos do texto, preconizando que toda ação envolve processos cognitivos, ou seja, que o indivíduo que age dispõe de modelos mentais de operações e tipos de operações. Nessa perspectiva o texto passa a ser compreendido como resultado de processos mentais, suscitando novas abordagens, como por exemplo, a abordagem procedural, segundo a qual os indivíduos envolvidos no processo de comunicação possuem conhecimentos acumulados em relação às diferentes atividades da vida social. Por sua vez, tais conhecimentos se encontram armazenados na memória e necessitam ser ativados para que as atividades sejam bem sucedidas. (KOCH, 2009, p. 21). Ao definir quais são os conhecimentos necessários ao processamento textual, a autora recorre ao postulado de Heinemann e Viehweger (1991) que estabelece quatro tipos de

conhecimentos: o conhecimento linguístico, o enciclopédico, o interacional e o referente a modelos textuais globais. Segundo a autora:

O conhecimento linguístico compreende os conhecimentos gramatical e lexical, sendo, assim, o responsável pela articulação som-sentido. (...) O conhecimento enciclopédico, semântico ou conhecimento de mundo é aquele que se encontra armazenado na memória de cada indivíduo, quer se trate de conhecimento do tipo declarativo, constituído por proposições a respeito dos fatos do mundo (“O Brasil é uma república federativa; a água é incolor, insípida e inodora”), quer do tipo episódico, constituído por “modelos cognitivos” sócio-culturalmente determinados e adquiridos através da experiência, (KOCH, 2009, p. 22).

Os modelos cognitivos constituem conjuntos de conhecimentos determinados sócio-culturalmente e adquiridos vivencialmente, e contemplam os conhecimentos que envolvem tanto cenas como situações e eventos, quanto os procedurais, que determinam a maneira sobre como agir em certas situações particulares e no que diz respeito a como realizar determinadas atividades específicas. O conhecimento relacionado com as ações verbais, ou seja, sobre as formas de interação por meio da linguagem é definido pela autora como sócio-interacional e envolve os do tipo ilocucional, comunicacional, metacomunicativo e superestrutural e sobre eles escreve:

O conhecimento ilocucional permite reconhecer os objetivos ou propósitos que um falante, em dada situação de interação, pretende atingir. (...) O conhecimento comunicacional é aquele que diz respeito, por exemplo, a normas comunicativas gerais (...). O conhecimento metacomunicativo permite ao produtor do texto evitar perturbações previsíveis na comunicação ou sanar (on-line ou a posteriori) conflitos efetivamente ocorridos por meio da introdução no texto de sinais de articulação ou apoios textuais, e pela realização de atividades específicas de formulação textual, com paráfrases, repetições, correções, glosas, etc. (...) O conhecimento sobre estruturas ou modelos textuais globais é aquele que permite aos falantes reconhecer textos como exemplares de determinado gênero ou tipo. (KOCH, 2009, p. 24).

A cada um dos sistemas de conhecimentos acima mencionados, corresponde um conhecimento específico sobre como colocá-lo em prática, ou seja, de tipo procedural, que envolve procedimentos ou rotinas, por meio das quais tais sistemas são ativados no ato do processamento textual. Sobre este último (procedural), Koch (2009) escreve que “Tal conhecimento engloba, entre outros, o saber sobre as práticas peculiares ao meio sócio-cultural em que vivem os interactantes, bem como o domínio das estratégias de interação” (...) “O processamento textual é, portanto, estratégico. As estratégias de processamento textual implicam a mobilização *on-line* dos diversos sistemas de conhecimento,” (KOCH, 2009, p. 25). A autora salienta que tais estratégias podem ainda se dividir em cognitivas, sócio-interacionais e textualizadoras. Logo, as estratégias cognitivas ou de processamento cognitivo consistem em estratégias de uso do conhecimento e, dentre elas, Van Dijk e Kintsh (1983) segundo Koch (2009, p. 26), mencionam as de tipo proposicional, coerência local, macroestratégias e estratégias esquemáticas ou superestruturais, além das estilísticas, retóricas, não verbais e conversacionais, como principais. A autora conclui então que, em sentido restrito, estratégias cognitivas são aquelas que envolvem algum tipo de cálculo mental que permite a geração de uma nova informação semântica. Na medida em que a informação dos diversos níveis é apenas em parte explicitada no texto, ficando, a maior parte implícita, as inferências constituem estratégias cognitivas pelas quais o ouvinte ou leitor constrói novas representações mentais e ou estabelece um elo entre os segmentos textuais e a informação implícita do texto, a partir da informação veiculada pelo próprio texto, em relação ao contexto, (KOCH, 2009, p. 27). Portanto:

Todo e qualquer processo de comunicação pressupõe atividades do ouvinte/leitor, de modo que se caracteriza como um processo ativo e contínuo de construção - e não apenas de reconstrução -, no qual as unidades de sentido ativadas, a partir do texto, se conectam a elementos suplementares de conhecimento extraídos de um modelo global também ativado em sua memória. Por ocasião da produção, o locutor já prevê essas inferências, na medida em que

deixa implícitas certas partes do texto, pressupondo que tais lacunas venham a ser preenchidas sem dificuldades pelo interlocutor com base em seus conhecimentos prévios. Por esta razão, dependendo desses conhecimentos e do contexto, diferentes interlocutores poderão construir interpretações diferentes do mesmo texto. Os textos só se tornam coerentes para o leitor/ouvinte por meio de inferenciação. Estratégias interacionais são estratégias sócio-culturalmente determinadas que visam estabelecer, manter e levar a bom termo uma interação verbal, (KOCH, 2009, p. 27).

Neste ponto de desenvolvimento dos conceitos apropriados por este capítulo, podemos inferir que a Linguística Textual se coaduna à Sociologia do Conhecimento no aspecto da construção social da realidade, pois, “sendo a realidade social constituída no processo contínuo de interpretação e interação, os seus vários aspectos podem ser considerados e (re) negociados de forma explícita ou implícita”, (KOCH, 2009, p. 28). Assim, a virada cognitiva da Linguística Textual inaugura uma nova concepção de texto que implicará em importantes desdobramentos posteriores, como por exemplo, o conceito de textualidade, definido como “o que faz com que um texto seja um texto”, por Beaugrand e Dressler (1981) ou mesmo o que Koch (2009) denomina por “princípios de construção textual de sentido”, e sua aplicação à música, por autores como Mantovani (2013).

2.4 A abordagem sociocognitivo-interacionista

Em seus escritos sobre a perspectiva sociocognitivo-interacionista, Koch (2009) esclarece que o interesse principal do cognitivismo consiste em explicar como os conhecimentos que um indivíduo possui se estruturam em sua mente e de que maneira são acionados para resolver os problemas propostos por seu ambiente, que consiste em uma fonte de informações para a mente individual. “Desta maneira, a cultura e a vida social

seriam parte deste ambiente e exigiriam a representação, na memória, de conhecimentos especificamente culturais”, (KOCH, 2009, p. 29). Nesta perspectiva, a relação entre cognição¹⁵ e cultura reside em qual deve ser o conhecimento necessário aos indivíduos para que possam agir de maneira adequada dentro da cultura.

Segundo essa visão, a cultura é um conjunto de dados a serem apreendidos, um conjunto de noções e procedimentos a serem armazenados individualmente. (...) Uma visão que incorpore aspectos sociais, culturais e interacionais à compreensão do processamento cognitivo baseia-se no fato de que existem muitos processos cognitivos que acontecem na sociedade e não exclusivamente nos indivíduos, (KOCH, 2009, p. 29-30).

Portanto, a cognição se caracteriza como um fenômeno situado, isto é, acontece não somente dentro das mentes individuais, mas também fora delas. Por esta razão, constitui a base da atividade linguística, a interação e o compartilhamento do conhecimento, envolvendo a coordenação de mais de um indivíduo para sua realização, como por exemplo, na prática musical de um dueto de pianistas. (KOCH, 2009, p. 31).

Após tantos desenvolvimentos, cabe recapitular aqui que, no âmbito das análises transfrásicas características dos primórdios da Linguística Textual, o contexto era compreendido inicialmente como “segmentos textuais precedentes e subseqüentes ao fenômeno em estudo,” (KOCH, 2009, p. 31). A partir da introdução da Pragmática, o contexto passou a contemplar, inicialmente, a situação comunicativa e posteriormente o entorno sócio-histórico-cultural, representado na memória dos indivíduos por modelos cognitivos. Atualmente o contexto constitui a própria interação e os sujeitos nela

¹⁵ “Cognição, aqui, define-se como um conjunto de várias formas de conhecimento, não totalizado por linguagem, mas de sua responsabilidade: os processos cognitivos, dependentes, como linguagem, da significação, não são tomados como comportamentos previsíveis ou aprioristicamente concebidos, à margem das rotinas significativas da vida em sociedade”, (KOCH, 2009, p. 32).

envolvidos, o que significa que ele se constrói, em grande parte, na própria interação entre os indivíduos. Desta forma na concepção interacional ou dialógica da língua, os sujeitos passam a ser considerados como atores /construtores-sociais, e o texto se torna “o próprio lugar da interação e os interlocutores, sujeitos ativos que – dialogicamente – nele se constroem e por ele são construídos”, (KOCH, 2009, p. 33). Assim, a produção da linguagem se constitui como uma atividade interativa de produção de sentidos, que se realiza a partir dos elementos lingüísticos presentes na superfície textual e em sua forma de organização, requerendo para tanto, a mobilização e a reconstrução de um vasto conjunto de saberes (enciclopédia) e a reconstrução dos próprios sujeitos, no momento da interação verbal, (KOCH, 2009, p. 33).

2.5 Texto e Contexto

A postura Sociointerativa Situada da Linguística Textual define a Língua como um fenômeno heterogêneo e dinâmico, que se manifesta de múltiplas formas em situações de uso concretas, como em textos e discursos, sendo resultante de práticas sociais e históricas, constituindo uma visão particular da realidade. (MARCUSCHI, 2010, p. 43). Dentre as várias concepções de texto, correspondentes a períodos distintos da trajetória da Linguística Textual, Koch (2009) ressalta as seguintes:

Texto como frase complexa ou signo lingüístico mais alto na hierarquia do sistema lingüístico (concepção de base gramatical); texto como signo complexo (concepção de base semiótica); texto como expansão tematicamente centrada de macroestruturas (concepção de base semântica); texto como ato de fala complexo (concepção de base pragmática); texto como discurso “congelado”, como produto acabado de uma ação discursiva (concepção de base discursiva); texto como meio específico de realização da comunicação verbal (concepção de base comunicativa); texto como processo que mobiliza ações e processos cognitivos (concepção de base cognitivista); texto como lugar de interação entre

atores sociais e de construção interacional de sentidos (concepção de base sociocognitiva-interacional). (KOCH 2009, p. 12).

Interessam a este trabalho as concepções de base cognitivista e, principalmente, sociocognitiva-interacional, que correspondem às definições da Linguística Textual em sua produção acadêmica recente. Nesta perspectiva, o Texto flui de e dialoga com um Contexto fluido, amplo e ilimitado, produzindo significados que também são fluidos, dependendo do modo como é re-inserido no contexto por um sujeito situado historicamente e possuidor de um conhecimento estruturado.

Desta forma:

Entende-se o texto, no contexto da linguística textual, como um modo múltiplo de conexão, pois todo texto acontece com no mínimo dois participantes, ambos situados historicamente, portanto, um texto nunca será um evento isolado. Por isso, o texto deve ser entendido não só como evento, mas como resultado da conexão entre os participantes de seu ato gerador. O texto resulta da síntese dialética entre aquilo que é fluido e aquilo que tende a seguir determinado padrão, entendido o padrão – ou gênero – como formas sociais de consolidação discursiva, isto é, em modos de dizer calçados em necessidades sociais específicas. (MANTOVANI, 2013 p. 19).

Para exemplificar a dialética da relação entre o que é fluido e o que segue determinado padrão na produção textual, podemos mencionar a noção de *Decoro*¹⁶ no

¹⁶ “O termo grego *prépon*, que Aristóteles utiliza para a ideia de adequação, é conhecido, entre os retóricos latinos que reformulam ideias gregas, como *decorum*. Para Cícero, o orador romano, “decoro” é uma das quatro virtudes do homem “honesto”. Consiste na “parte da honestidade em que distinguimos a discrição e também certos ornatos da existência: temperança, modéstia, pleno domínio das tribulações da alma e o senso de medida de todas as coisas”. Ainda segundo Cícero, decoro é o que convém às personagens, às circunstâncias, à idade. Distingue-se nas ações, nas palavras, nos gestos e nas atitudes do corpo. Reside na beleza, na ordem e na adequação do comportamento. Fundamentando-se nessas auctoritates, compositores do século XVIII produziram um código de procedimentos musicais racionalmente pensados para produzir afetos

contexto da música da primeira metade do séc. XVIII, enquanto ideia reguladora da construção do discurso musical nos termos da Retórica Clássica. Neste caso, a necessidade de delimitação textual do contexto fluido ocorre quando a linguagem se organiza na descrição das etapas retóricas da construção do discurso musical como a *Inventio*, a *Dispositio*, a *Elocutio* e *Pronuntiatio*¹⁷, promovendo a ligação entre a necessidade de adequação do discurso musical às circunstâncias e o objetivo de persuasão dos ouvintes. Portanto, o texto constitui o resultado da interação entre o pensamento mediado pela linguagem e um conjunto de dados e eventos que compõem a face observável de uma dada realidade histórica. (MANTOVANI, 2013, p. 139).

2.6 Intencionalidade, Coerência e Aceitabilidade

Segundo Koch (2011) os aspectos da intencionalidade e da aceitabilidade se relacionam, respectivamente, com as intenções comunicativas dos emissores e as atitudes

determinados. Esses artifícios, ao serem reconhecidos por ouvintes engenhosos, tinham por finalidade ensinar, deleitar e mover. Assim, na compreensão poético-retórica de arte, o decoro assume, além da dimensão moral, uma condição mais específica e pressupõe, como diretriz retórica da *Elocutio*, a adequação técnica do estilo à matéria, ao público e à ocasião, para persuadir eficazmente o ouvinte.” (LUCAS, 2007, p. 227).

¹⁷ Em seu tratado sobre “*Musica y Retorica en el Barroco*”, Ruben López Cano (2004) dedica o terceiro capítulo ao Sistema Retórico Musical, no qual trata dos mecanismos, procedimentos e partes em que se divide a Retórica para a construção do discurso. Em sua descrição das cinco fases da retórica, o autor escreve: “*Inventio o de la creación de los argumentos o tesis en el caso de la oratoria o literatura, o de las ideas musicales o temas en el caso de la musica. Dispositio o de la distribución de los argumentos o ideas musicales en los lugares mas adecuados del discurso (literario, oratorio o musical) distinguiendo la función que cada momento tiene para el ejercicio de la persuasión y la efectividad del discurso. La elocutio es la fase donde el discurso es verbalizado. Esta se distingue, en especial, por la decoratio o el conjunto de procedimientos que propician la «desviación» de las normas habituales de expresión, en favor de otras, estéticamente llamativas, gramaticalmente inusitadas y estilísticamente características, conocidas con el nombre de FIGURAS RETÓRICAS. En música ocurren procesos análogos siendo el de las figuras uno de los aspectos más atractivos de la retórica musical. Pronuntiatio o de la performance del discurso ante el público. En ésta se hacen consideraciones sobre la gesticulación y manejo vocal óptimos para lograr la efectividad del orador. En el caso de la música, este es el apartado retórico donde se hacen recomendaciones a los ejecutantes sobre cómo decir la música*”, (LÓPEZ CANO, 2004, p. 16).

dos receptores, sendo cada uma delas compreendida em sentido amplo e restrito. Desta forma,

Em sentido estrito, a intencionalidade trata da intenção do emissor de produzir uma manifestação linguística coesiva e coerente, ainda que essa intenção nem sempre se realize integralmente, podendo mesmo ocorrer casos em que o emissor afrouxa deliberadamente a coerência com o intuito de produzir efeitos específicos. (KOCH 2011, p. 79).

Quanto aos aspectos da coesão e da coerência, ao primeiro corresponde a forma como os elementos lingüísticos da superfície textual se interconectam, por meio de recursos lingüísticos, de modo a constituir uma unidade de nível superior à da frase, diferindo qualitativamente desta (KOCH, 2009, p. 35). Em relação ao segundo, Beaugrande e Dressler (1981) afirmam que se trata do modo como os elementos que subjazem a superfície textual estabelecem uma configuração veiculadora de sentidos. (KOCH, 2009, p. 40). Constituem exemplos do relaxamento deliberado da coerência, “as desproporções (estéticas) dos minuetos de Haydn, compreendidas no século XVIII como cômicas justamente em virtude de sua assimetria” (LUCAS, 2007, p. 234), ou a ironia, presente na Sinfonia Oxford número 02 em Sol M, de Haydn.¹⁸ Em se tratando da aceitabilidade, esta se relaciona com a atitude dos receptores no sentido da aceitação da manifestação linguística como um texto coesivo e coerente.

Em sentido amplo, a intencionalidade abrange todas as maneiras como os emissores usam textos para perseguir e realizar suas intenções comunicativas, enquanto a aceitabilidade inclui a aceitação como disposição ativa para participar de um discurso e compartilhar um propósito comunicativo, (KOCH, 2011, p. 80).

¹⁸ Sobre os conceitos de cômico nos séc. XVII e início do XVIII e Humor como falta de Decoro, ver: LUCAS, M. Humor e Agudeza nos Quartetos de Cordas Op. 33 de Joseph Haydn. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

A coerência se relaciona com a intencionalidade na medida em que estabelece um vínculo de dependência para com esta, visando a obtenção de determinados recursos, como por exemplo, a ironia resultante do afrouxamento da coerência, enquanto derivada da intencionalidade. Na perspectiva do compositor, a ironia constitui um recurso estratégico de construção textual. No caso do intérprete, trata-se da inserção da subjetividade na interpretação. Segundo Mantovani (2013):

O afrouxamento deliberado da coerência, na escrita ou na música, é um recurso possibilitado pela inserção da subjetividade na interpretação de uma determinada obra musical ou do pensamento. Na música, as decisões tomadas pelo intérprete no campo da agógica interferem na coerência da interpretação em relação ao estilo musical, e na escrita, a forte presença do “eu” aproxima ou distancia a reflexão textual da coerência programática das ideias. (MANTOVANI, 2013, p. 30).

O fundamento da interpretação reside na convicção de que quem produz um texto possui intenções determinadas e que a intelecção consiste na captação de tais intenções por parte do receptor, (KOCH, 2011, p. 80). Neste sentido, constitui um aspecto relevante para a interpretação de um texto, a mobilização do contexto e a inserção do conhecimento como uma marca do contexto, que pode ser encontrada no texto na medida em que constitui o resultado de estratégias de processamento textual. Heinemann e Viehweger postulam que quatro grandes sistemas de conhecimento concorrem para o processamento textual: o conhecimento lingüístico, o enciclopédico, o sócio-interacional e aquele que se refere a modelos textuais globais, segundo Koch (2009, p. 22). Logo, a primeira modalidade de conhecimento contempla os conhecimentos de ordem gramatical e lexical, sendo responsável pela articulação entre o som e o sentido. O conhecimento enciclopédico, semântico ou conhecimento de mundo habita a memória dos indivíduos, quer se trate de conhecimentos declarativos, ou seja, constituídos por proposições acerca dos fatos que

ocorrem no mundo, ou constituídos por modelos cognitivos, sócio-culturalmente determinados e vivencialmente adquiridos.

O conhecimento sócio-interacional envolve as formas de interação por meio da linguagem, envolvendo conhecimentos do tipo ilocucional, comunicacional, metacomunicativo e superestrutural.¹⁹ A última modalidade de conhecimento, relacionada com estruturas ou modelos textuais globais é a que permite aos falantes reconhecer os textos como exemplares de certo tipo ou gênero. Koch (2009, p. 24). A cada sistema de conhecimento em particular corresponde um tipo de conhecimento procedural, sobre os procedimentos pelos quais tais sistemas são ativados no ato do processamento textual, envolvendo o saber sobre práticas peculiares ao meio sócio-cultural em que vivem os interactantes. Koch (2009, p. 25). Mantovani (2013) designa as estratégias de processamento textual pelo termo “estruturas de pensamento”, pois aludem a “formas de conhecimento situadas historicamente, que proferem sentidos na atividade textual interativa, ou seja, na interação multi-constitutiva do sentido existente entre autor/leitor/texto ocorrem os conhecimentos de mundo, que são propagados por intermédio de estruturas de pensamento.” (MANTOVANI, 2013, p. 32).

¹⁹ Sobre o conhecimento sócio-interacional, Koch (2009) escreve: “O conhecimento sócio-interacional, por seu turno, é o conhecimento sobre as ações verbais, isto é, sobre as formas de inter-ação através da linguagem. Engloba os conhecimentos do tipo ilocucional, comunicacional, metacomunicativo e superestrutural. É o conhecimento ilocucional que permite reconhecer os objetivos ou propósitos que um falante, em dada situação de interação, pretende atingir. O conhecimento comunicacional é aquele que diz respeito, por exemplo, a normas comunicativas gerais [...] à quantidade de informação necessária numa situação concreta para que o parceiro seja capaz de reconstruir o objetivo do produtor do texto. O conhecimento metacomunicativo permite ao produtor do texto evitar perturbações previsíveis na comunicação ou sanar (on-line ou a posteriori) conflitos efetivamente ocorridos por meio da introdução no texto de sinais articulação ou apoios textuais, e pela realização de atividades específicas na formulação textual, com paráfrases, repetições, correções, glosas, etc. O conhecimento sobre estruturas (superestrutural) ou modelos textuais globais é aquele que permite aos falantes reconhecer textos como exemplares de determinado gênero ou tipo”, (KOCH, 2009, p. 23-24).

Portanto:

Na música, a fruição de um objeto de arte se dá por intermédio da interpretação que os executantes fazem de determinado repertório; o processo de apropriação, pelo expectador, não se dá, como na pintura, por meio do contato com um objeto já pronto, do ponto de vista do suporte material. Para que se escute qualquer música instrumental e/ou vocal, é necessário que algum intérprete por meio de seu instrumento toque essa música, e faça-a materializar-se, para que seja estabelecido o contato da obra com o público. Isso é um processo fluído de construção de significados, e essa construção, no caso da música de concerto, se dá no ensaio. (MANTOVANI, 2013, p. 122).

O autor afirma que o termo ensaio como processo de construção de sentido que tem por objetivo transformar uma partitura em sons numa audiência pública deve envolver o estudo de como ocorre a inserção da obra musical no contexto discursivo-musical no qual ela foi criada e nesta perspectiva ela (a obra) constitui um dado cultural. É válido ressaltar neste momento que, a cultura na perspectiva sociocognitivo-interacionista “é um conjunto de dados a serem apreendidos, um conjunto de noções e procedimentos a serem armazenados individualmente.” (KOCH, 2009, p. 30).

2.7 Linguística e Música

Em sua bibliografia crítica dos modelos estruturalistas que buscaram aproximar música e linguística na segunda metade do séc. XX Nattiez (2004)²⁰ declara que inicialmente a aplicação de tais modelos à análise musical teve como objetivo renovar e explicitar os métodos analíticos tradicionais. Apresenta as aplicações dos modelos fonológico, pragmático e diversas gramáticas descritivas gerativas ao estudo do repertório

²⁰ Trata-se de um artigo intitulado “Modelos lingüísticos e análise das estruturas musicais”, publicado na revista PER MUSI - v. 9, p. 05 a 46, jan - jun 2004. Este texto constitui uma versão revisada e ampliada de outras duas publicações, em inglês e italiano na Rivista italiana di musicologia, vol. XXXV n.1-2, 2001, p.321-410, em um número dedicado às tendências da área de Musicologia no final do séc. XX.

tanto ocidental quanto em obras de interesse etnomusicológico, como na música popular. Historicamente o autor associa o aparecimento de tais modelos ao surgimento da Semiologia, ressaltando o fato de que no pensamento posterior à Segunda Guerra Mundial havia um grande interesse pelas reflexões pertinentes à linguagem, mencionando os trabalhos de Parain, (1943) e Dufrenne, (1953, 1966, 1968).²¹ No terreno musical é destacado o trabalho “*Musica e linguaggio nell’estetica contemporânea*”, de Henrico Fubini (1973), demonstrando que naquele momento o clima estava favorável ao encontro entre música e linguística (NATTIEZ, 2004, p. 06). O autor escreve em seu artigo que a produção de modelos de análise envolvendo música e linguística estrutural se proliferou de tal forma a ponto de inaugurar uma nova corrente dentro da história da musicologia, a partir das pesquisas de Chenoweth (1966, 1972, 1979), Becker (1983), Stefani (1975), Ruwet (1959-1975), Arom (1969, 1970, 1985), Lerdahl-Jackendoff (1987) e Baroni-Dalmonte-Jacoboni (1999). Contudo, a aplicação de tais modelos à análise musical nos anos sessenta foi bastante criticada pelo fato de excluir aspectos pertinentes à relação entre a produção musical e o contexto cultural. O autor conclui que, para além da visão puramente etnomusicológica das atuais abordagens, há lugar para perspectivas que buscam determinar em que nível da estrutura musical ocorre a ligação entre os aspectos internos das obras musicais e a cultura.

²¹ PARAIN, B. *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*. Paris: Gallimard, 1943. DUFRENNE, M. *Phénoménologie de l’expérience esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.

_____. *L’art est-il langage? Revue d’esthétique*, vol. XIX, N° 1, janv.- mars 1966. p. 1-42; repris dans *Esthétique et philosophie*. Paris: Klincksieck, 1967. p. 74-122.

_____. *L’art est-il langage? (Syntaxe et sémantique dans l’art)*. *Rivista di estetica*, vol. XIII N° 2, 1968, p. 171-177.

Do lado da Etnomusicologia, a irrupção dos modelos lingüísticos, nos anos sessenta, havia sido bastante criticada, porque ela deixava de lado o liame entre as produções musicais e o contexto cultural (FELD, 1974; cf. também a réplica de HERNDON, 1974). Vale a pena apostar que, para além da visão puramente etnomusicológica de um Arom ou da visão puramente etnomusicológica da grande maioria das abordagens contemporâneas desta disciplina, haverá lugar, doravante, para a construção de uma verdadeira Etnomusicologia (com um traço de união), isto é, para uma abordagem que conseguirá determinar a que nível da estrutura musical se situam efetivamente os liames entre os constituintes das peças musicais e a cultura (para uma apresentação de minha posição atual sobre este assunto, cf. SCHULTE-TENCKHOFF, 1999). (NATTIEZ, 2004, p. 39).

2.8 Construção de sentido e prática musical

Um aspecto de interesse considerável a esta pesquisa constitui a construção de sentido no âmbito da prática musical envolvendo a performance de obras musicais, utilizando as concepções de língua e de texto inseridos no contexto das práticas sociais, a partir dos novos paradigmas estabelecidos pela área de Linguística Textual em sua produção acadêmica recente. Buscaremos estabelecer a perspectiva analítica que permita articular a dinâmica do contexto sócio-cultural com o registro musical escrito, visando a integração do repertório aos valores culturais que o envolvem. Supomos que a conexão entre tais conceitos com aqueles da Sociologia e Etnomusicologia averiguados no primeiro capítulo, aplicados à produção da área de Musicologia Histórica,²² no que concerne aos

²² LÓPEZ CANO, R. *Música Retórica y en el Barroco* (Colección Bitácora de Retórica 6), Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM, Universidade Nacional Autônoma do México, 2000.

_____. Música e Retórica. *Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje*. Eufonia. Didáctica de la música 43 (número especial sobre *música y lenguaje*). pp 87-99. Version online: www. Lopezcano. net. Acesso: 12/07/2013.

LUCAS, M. Retórica e estética na música do século XVIII. *Art-Cultura*, Uberlândia, V. 9, n. 14, p.223-234, jan-jun. 2007.

_____. Humor e agudeza nos Quartetos op 33 de Josph Haydn. Tese de Doutorado, UNICAMP, 2005.

_____. Retórica e Música Instrumental. São Paulo: Annablume, 2012, pp.179-190.

conteúdos relacionados ao repertório que será analisado por esta tese, o objetivo de estabelecer inter-relações entre as Sub-áreas de Performance e Musicologia Histórica, pela perspectiva sócio-cultural possa ser encaminhado.

Mantovani (2013) discute o estatuto lingüístico dos ensaios literário e musical cortejando processos de estruturação de sentido a partir da definição do termo/processo ensaio como procedimento de construção do sentido textual, no qual o texto flui do contexto e dialoga com o leitor. Segundo o autor:

O ensaio, na música, é o procedimento de execução e interpretação que objetiva estabelecer a verdade estilística de cada obra, para o que conspira toda a carga experiencial do intérprete. [...] Indica o estudo, a preparação, a repetição, o treino, a prática, a execução, o processo de junção das partes, o burilar do material sonoro, com vistas a uma posterior apresentação pública de uma determinada obra musical. (MANTOVANI, 2013, p. 133).

A construção do sentido de um texto ocorre por meio da interação texto-sujeitos, não constitui um objeto preestabelecido (GALEMBECK, 2005). Assim, o sentido discursivo de uma obra musical se constitui como tal no processo do ensaio. Desta forma, a coerência de um texto reside na maneira pela qual o leitor, no caso o intérprete, partindo dos elementos dispostos na superfície textual, o reconstrói como uma nova configuração capaz de veicular o seu sentido, que pode ser definido como uma espécie de “direcionamento semântico, para o qual o autor encaminha o leitor. [...] o autor fixa objetivos específicos a serem alcançados por meio do texto”. (MANTOVANI, 2013, p. 23). No caso da construção de sentido no ensaio, podemos estabelecer certa analogia entre autor versus compositor e leitor versus intérprete, substituindo os termos autor/leitor por

compositor/intérprete. Assim, sugerimos o intérprete como sujeito que atua diretamente na construção do sentido textual por meio da linguagem. Desta forma:

A linguagem seria, portanto, o resultado de um processo de assimilação da realidade histórica por parte de um sujeito competente linguisticamente inserido nessa determinada realidade. Nessa concepção de linguagem não ocorreria separação entre fenômenos internos e externos à mente, pois a linguagem é construída na interação texto-contexto, da qual é mediador o sujeito. Assim, todos os fenômenos da realidade só são representados e dados a conhecer por intermédio da realização linguística. (MANTOVANI, 2013, p. 21).

2.9 Contexto Sócio-cultural

A utilização de ferramentas da Linguística Textual como suporte teórico na contextualização sócio-cultural da música a partir da interação texto-contexto possibilita a visualização da cultura compartilhada pelos sujeitos envolvidos no processo de construção de sentido textual, no qual a linguagem atua como mediadora entre instâncias constituintes.

Desta forma, as questões pertinentes à relação entre o sujeito, no caso o intérprete, o texto e a produção textual de sentido considera a ação entre sujeitos ativos socialmente, como por exemplo, compositor e intérprete, produzindo manifestações de linguagem. Nesta perspectiva, o termo “ação” é entendido como “resultado da apropriação, pelo organismo humano, das propriedades da atividade social mediada pela linguagem”, (BRONCKART, 2012, p. 42). Portanto, a partitura musical é sujeita a processos de construção de sentido textual a partir da apreensão dos códigos notacionais pelo intérprete que, no ato da preparação para a performance, decodifica a notação musical, materializando seu sistema de códigos, cujas informações dependem das possibilidades e dos limites do próprio código, conforme constatamos em Mammi (1998) e Nogueira (2008). Em outras palavras, a notação informa aquilo que seu sistema de códigos incorpora

como significado possível e que, no caso da partitura musical, comporta os aspectos do evento sonoro que a própria sociedade que a produziu elege como significativos para seu uso no contexto em que foi gerada. Tal observação se alinha com o pensamento sócio-cultural, abrindo a perspectiva para a conexão do pensamento sócio-cultural com os novos paradigmas da Linguística Textual em sua produção acadêmica recente, pois, “na medida em que a música é expressão de uma cultura, ela se constitui enquanto linguagem, pois é mediadora entre os dados da cultura e a interpretação que os atores sociais fazem desses dados.” (MANTOVANI, 2013, p. 141). Desta forma, a prática musical como processo de construção de sentido envolve o contexto sócio-cultural de produção das obras musicais como parte do procedimento de reconstrução de uma linguagem musical sócio-historicamente situada.

2.10 Notação musical

Em seu artigo sobre a gênese e o significado da notação gregoriana, Mammi (1998) contrapõe os elementos significativos da escrita musical e seus respectivos códigos notacionais aos valores estético-filosóficos que estabeleciam as normas musicais estabelecidas e vinculadas a tal notação, discutindo sua gênese por meio de uma classificação semiótica Icônica, Indiciária e Simbólica.²³ O autor explica que no caso da notação musical moderna são admitidos os três tipos de signos mencionados e exemplifica:

²³ “O símbolo não mantém nenhum tipo de relação formal com a coisa significada. Baseia-se sobre uma convenção, que pode não ser totalmente arbitrária, mas em todo caso não é estabelecida a partir de semelhanças formais. O símbolo é particularmente adequado, portanto, quando a coisa significada é abstrata, ou, mesmo sendo concreta, não é visível. O ícone, ao contrário, possui uma analogia formal com seu objeto. A cruz é um símbolo quando representa o Cristianismo, mas se torna um ícone quando posta numa estrada para sinalizar um cruzamento. O índice é algo mais complexo. Ele se relaciona com seu objeto por uma cadeia seqüencial. Essa relação pode ser a de um efeito com sua causa (índice descritivo; por exemplo: a fumaça é índice de fogo, ou o rastro de um animal é índice de sua passagem); ou pode ser de uma ordem com

As harmonizações de música popular, nas quais os acordes são representados por letras e / ou números, são simbólicas. Por outro lado, as grades que reproduzem esquematicamente o braço do violão ou do alaúde, nos manuais modernos como nas antigas tablaturas, carregam marcas que sugerem a posição dos dedos para cada som a ser obtido, e são portanto índices imperativos. A notação em pauta, por outro lado, possui um estatuto ambíguo. Ainda que se destine à execução, ela não é indiciária, porque a maioria de seus signos se refere diretamente a sons, e apenas indiretamente aos gestos necessários para produzi-los. É simbólica, em parte, porque nela a relação entre signo e significado é arbitrária por muitos aspectos. A duração proporcional dos sons, por exemplo, é indicada pela forma das notas, que são totalmente convencionais. Os signos dinâmicos também são símbolos, na medida em que utilizam letras ou outras cifras para significar variações de volume ou de ataque.²⁴ O parâmetro das alturas, ao contrário, não é representado por um vocabulário de signos específicos, mas pela posição dos signos (notas) no espaço. A altura é indicada pela posição da nota, não por sua forma, e uma seqüência de notas ao longo da pauta forma um desenho que consideramos intuitivamente como a reprodução de uma linha musical. Entre as notas tomadas singularmente e a linha que elas formam no conjunto há uma diferença substancial: aquelas são símbolos dos sons, essa é um ícone da forma melódica. Os contornos que a escrita traça, no entanto, não existem senão a partir dela, porque os sons, em si, não produzem linhas. A rigor, a passagem de um som a outro não é um movimento, mas uma transformação.

A notação, portanto, não se limita a reproduzir movimentos no espaço sonoro: ela cria a intuição desses espaços e desses movimentos.²⁵ O caráter icônico da escrita musical moderna se baseia em duas analogias preliminares: o correr do tempo é representado no papel por um movimento da esquerda para a direita; a oposição grave / agudo é realizada graficamente pela oposição baixo/alto. Essas correspondências são arbitrárias e, portanto, simbólicas. Todavia, não são signos, mas apenas convenções que permitem a criação de um campo de representação, (MAMMI, 1998, p. 24-25).

sua execução (índice imperativo): as cores de um farol são índices imperativos, porque eles determinam uma ação”, (MAMMI, 1998, p. 24).

²⁴ “As linhas divergentes ou convergentes que indicam acréscimo ou decréscimo progressivo da dinâmica poderiam ser consideradas icônicas, porque, uma vez aceita a analogia fundamental (variação do espaço entre as linhas = variação de volume), há nelas certo isomorfismo com a coisa representada. Tal isomorfismo, no entanto, permanece apenas esboçado, e se cristaliza rapidamente em símbolo”, (MAMMI, 1998, p. 24-25).

²⁵ Mammi escreve que: K Lévi, em “*Byzantine rite, music of the*”, *New Grove III*, utiliza os termos digital/analógico no lugar de simbólico / icônico, alternativa que Treitler (1981) admite como possível. Ainda no *New Grove* (XVIII, verbete “Notation”), Ian Bent propõe a oposição fônico / gráfico com o mesmo sentido. Em geral, a distinção da notação em dois grupos parece ser aceita pela maioria dos autores, embora haja uma grande variação nas definições e na terminologia. Talvez os termos utilizados por Lévi e Bent sejam mais precisos tecnicamente daqueles de Treitler / Peirce, mas preferi manter a oposição simbólico / icônico devido à relação mais transparente que ela permite estabelecer com outros sistemas de escrita e outras formas de expressão ou de organização cultural”, (MAMMI, 1998, p. 25).

Na medida em que a classificação utilizada acima possibilita contrapor os elementos significativos da notação utilizada pelos instrumentos de cordas dedilhadas e seus respectivos códigos aos modelos de organização sócio-cultural que conduziram à composição, registro e execução²⁶ do repertório que será analisado nesta pesquisa será utilizada como base analítica da prática instrumental do Séc. XVIII. Considerando que o repertório mencionado se encontra transcrito para violão, é válido ressaltar que neste caso a transcrição musical comporta a seleção de certos aspectos do evento sonoro que se tornam significativos no plano da escrita e a exclusão de outros que se tornam contingentes e irrelevantes. Portanto:

Sem dúvida, a escrita, tanto musical quanto verbal, funciona sempre como uma espécie de filtro: os aspectos do evento sonoro que ela inclui passam a ser considerados significativos, os que exclui, tornam-se contingentes e irrelevantes. Mas a língua falada trabalha com unidades sonoras já cristalizadas num código, e para transcrevê-las no papel é suficiente encontrar um código visual correspondente. Esse código dará conta não tanto do som da fala, quanto dos aspectos que a língua já selecionou nele como elementos significativos. No caso da música, ao contrário, todos os aspectos do som podem, virtualmente, serem considerados significativos, e a seleção se realiza diretamente no plano da escrita; além disso, os elementos de base de uma peça musical não possuem um significado em si, dependendo totalmente do contexto; por isso, cada inclusão ou exclusão comporta uma redefinição do sistema simbólico como um todo. Se, por exemplo, acrescentarmos a uma partitura de Palestrina as linhas de compasso, ausentes no original, as durações das notas não mudam, mas o intérprete moderno poderá medi-la com um sistema a ele mais familiar. No entanto, a linha de compasso não é um instrumento neutro de medida. Ela estrutura o texto em células métricas fixas, células que eram absolutamente estranhas ao pensamento musical renascentista. Palestrina concebia as frases musicais como linhas contínuas e indivisíveis, e não como conjunto de células. O intérprete moderno, portanto, se não quiser violentar o texto, deverá esquecer os compassos para tentar reconstruir

²⁶ Nogueira (2008, p. 08) escreve que “A interpretação de uma obra musical antiga depende, primeiramente, de seu registro escrito. A partir dele tentamos decodificar forma e estrutura musical, articulações e inflexões dos sons. Nem sempre é possível, dado que inúmeras informações não foram processadas na escrita. Ainda assim, é tudo o que nos resta daquele momento musical específico. Outras informações podem ser agregadas, deduzidas de práticas análogas e contemporâneas: a música vocal escrita contribui para a decodificação da instrumental. Ainda mais importante é o conhecimento dos padrões/sistemas culturais que levaram à elaboração (composição), ao registro (sistemas de codificação), e à execução (decodificação/análise/interpretação). Cada uma das etapas descritas é composta de sistemas complexos que demandam estudos específicos. O conjunto deles orienta a elaboração da interpretação; a ausência de quaisquer deles a compromete em maior ou menor grau”.

a fluência da curva melódica – num certo sentido, deverá trabalhar contra a transcrição, extraindo dela, mentalmente, a escrita original. (MAMMI, 1998, p. 22).

Na perspectiva da linguística textual, Marcuschi (2010) estabelece uma distinção entre as atividades de “transcrição” e “retextualização” no que diz respeito a materiais orais e escritos. O autor explica que “transcrever a fala é passar um texto de sua realização sonora para a forma gráfica com base numa série de procedimentos convencionalizados”, mas as mudanças operadas na transcrição não devem interferir na natureza do discurso produzido, em se tratando de linguagem e conteúdo, (MARCUSCHI, 2010, p. 49). No caso da retextualização ocorre maior interferência e as mudanças são mais perceptíveis, principalmente em se tratando da linguagem. O autor estabelece quatro parâmetros analíticos para tratar da relação entre o oral e o escrito na língua, com base numa distinção feita pela lingüista francesa Rey-Debove (1996), a saber: forma e substância; conteúdo e expressão. O primeiro nível, da substância e da expressão, contempla a materialidade linguística que trata da correspondência entre a letra e o som. O segundo nível, correspondente à forma da expressão, considera os signos falados e escritos e estabelece distinção entre a forma da grafia usual e da pronúncia, como por exemplo, (menino e mininu). O terceiro nível é o da forma do conteúdo, que considera as relações entre as expressões orais e suas correspondentes unidades significantes escritas que operam como sinônimas no plano da própria língua, como por exemplo, “o que queres comer?” [na escrita] e “que que qué comê?” [na fala].

O quarto e último nível, que trata da substância do conteúdo, diz respeito a realizações linguísticas equivalentes do ponto de vista pragmático, ou seja, “do uso situacional e contextual específico como, por exemplo, quando numa carta escrita dizemos:

“com os meus cumprimentos, subscrevo-me”; ao passo que num telefonema diríamos: “olha, um abraço e um cheiro prá você, tá”, na variante pernambucana”, (MARCUSCHI, 2010, p. 50). No que diz respeito aos dois primeiros níveis, o autor observa que se trata de uma espécie de transcodificação ou transcrição, pois se relacionam com a mudança de um código para outro, no caso, do som para a grafia. Desta forma, “transcrever não é uma atividade de metalinguagem nem é uma atividade de simples interpretação gráfica do significante sonoro. “A transcrição representa uma passagem, uma transcodificação (do sonoro para o grafemático) que já é uma primeira transformação, mas ainda não é uma retextualização”, (MARCUSCHI, 2010, p. 51). É válido ressaltar uma observação feita por Rey-Debove (1996), que diz respeito a certa assimetria entre a escrita pessoal (manuscrito) e a produção sonora (fala) do indivíduo, na medida em que a primeira pode ser neutralizada pela escrita eletrônica, por exemplo, ao passo que a segunda será sempre pessoal, não podendo ser neutralizada, mesmo após ser registrada em suportes de gravação. O som carrega a marca de seu produtor e permite identificá-lo, desde que o reconheçamos.

Portanto: “a fala apresenta-se com todos os caracteres extralingüísticos ligados a uma produção personalizada; a escrita, pelo contrário, é na maioria das vezes neutralizada e perde os caracteres extralingüísticos de sua produção, sem que seja por isso perdida a origem do texto”, (REY-DEBOVE, 1996, p. 78 apud: MARCUSCHI, 2010, p. 51). O pensamento de Rey-Debove (1996) se alinha ao de Mammi (1998) a partir do momento em que ambos os autores consideram que toda transcrição consiste numa adaptação que implica em certas perdas, na medida em que sempre existirá algo que escapa ou que muda ao longo deste processo. Marcuschi (2010, p. 52) estabelece uma distinção entre transcodificação, que consiste na mudança do sonoro para o gráfico no caso dos estudos te

textos desenvolvidos pela linguística textual e a adaptação ou retextualização, que implica em uma mudança de perspectiva de uma das modalidades.

No caso da música, Mammi (1998) escreve que no ocidente, cada geração de compositores, ou mesmo cada autor individualmente e até mesmo cada obra redefinem os limites e as estruturas da notação musical. O autor exemplifica que quando Rossini escreveu por extenso as cadências de suas árias ou mesmo quando Chopin desenvolveu uma escrita para os seus rubato, por exemplo, determinados elementos que já estavam presentes na prática musical com função decorativa ou expressiva, se tornaram significativos no plano da composição. Assim, o *affetto* musical que até então consistia em um elemento claramente distinto da estrutura, passou a influir sobre ela determinando-a e sendo, por ela, determinado. Desta forma:

Os trechos “em notas pequenas”, um tempo meramente decorativos, passam a ser fundamentais para a definição formal da obra, gerando uma oscilação estrutural, e não meramente contingente, entre o tempo regular do compasso e o tempo livre das cadências e dos rubato. Um transcritor do futuro, que quisesse reduzir todas as notas a durações exatamente definidas, perderia evidentemente o sentido profundo dessa oscilação, tipicamente romântica. Reproduziria, então, o aspecto exterior do evento sonoro, mas não seu significado, (MAMMI, 1998, p. 23).

Em seu artigo sobre representação gráfica como manifestação de estilo, Negreiros (2006) escreve que de uma forma geral as edições musicais partem de fontes primárias pertencentes à outra época distinta da nossa, desde o séc. XIX. No entanto, se tornou norma ainda vigente em muitos casos, adaptar à prática musical moderna todas as características notacionais divergentes, excluindo desta forma, as informações estilísticas contidas nas notações originais. Segundo o autor, a homogeneização da abordagem da escrita musical tendeu a privilegiar certo romantismo idealizado, em detrimento da cultura retórico-musical correspondente aos períodos que deram origem a cada obra, de certa

maneira deformando-a, até que atendesse a um paradigma universal de musicalidade interpretativa que servisse a todos os estilos, (NEGREIROS, 2006, p. 2). Desta forma, a busca pelo conhecimento dos elementos contingentes (excluídos pela escrita) torna-se indispensável quando se trata de considerar a perspectiva sócio-cultural, na medida em que esta identifica as obras musicais como produções socialmente e culturalmente contextualizadas. Nesta perspectiva, “o resgate dos fundamentos teóricos que envolvem cada estilo de composição musical pode contribuir para que a execução e a recepção sejam mais verossímeis em relação ao intuito original do compositor”, (LUCAS, 2007, p. 224-225).

Portanto, podemos inferir com base nos dados obtidos até agora, que uma obra musical só poderá ser interpretada, compreendida e apreciada de maneira contextualizada em relação a alguma cultura e enquanto forma de linguagem socio-historicamente situada.

2.11 Algumas considerações

A definição sociológica da Cultura como uma teia de significados codificados, incorporados em símbolos e transmitidos historicamente, permite conceber a arte como um setor particular no contexto do sistema geral das formas simbólicas, superando sua concepção enquanto empreendimento autônomo. Segundo a perspectiva sociocognitivo-interacionista da linguística textual, “a cultura é um conjunto de dados a serem apreendidos, um conjunto de noções e procedimentos a serem armazenados individualmente”. No entanto, “uma visão que incorpore aspectos sociais, culturais e interacionais à compreensão do processamento cognitivo baseia-se no fato de que existem muitos processos cognitivos que acontecem na sociedade e não exclusivamente nos indivíduos”, (KOCH, 2009, p. 29-30).

A associação desses conceitos fundamentais propicia a ampliação da análise dos objetos da cultura, considerando que “a expressividade humana é capaz de se objetivar em produtos da própria atividade dos homens e que se dispõem aos indivíduos de uma sociedade como elementos pertencentes a um mundo comum”, (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 52). Nesta perspectiva, a compreensão da música como fenômeno cultural e como sistema de sinais codificados, capaz de tipificar intenções subjetivas, contextualiza sua manifestação em relação a um universo mais complexo de relações, configurando-a como um sistema simbólico estabelecido a partir dos aspectos que a própria sociedade que a produz elege como significativos. Portanto, a música na perspectiva sócio-cultural adquire sentidos diferentes, determinados pelos valores predominantes nas diferentes sociedades conforme a época e o local em que fora produzida, tanto no que diz respeito à sua função social quanto ao que tange à sua estética. Assim, a música como cultura cria “mundos distintos não apenas por seus estilos diferentes, mas também por outras convenções sociais: as pessoas que tomam parte deles, seus valores, suas compreensões e práticas compartilhadas, modos de produção e distribuição, e a organização social de suas atividades musicais.” (FINNEGAN *apud* QUEIROZ, 2005, p. 50).

Numa perspectiva sócio-cultural, as manifestações musicais possuem um sentido que emerge da correlação entre sua estrutura interna e as estruturas sociais, demandando a elaboração de estratégias metodológicas que viabilizem a correlação entre os aspectos estruturais com os padrões sociais externos de produção e recepção, conforme observado por Bauer (2012). Desta forma torna-se necessária a discussão dos modelos acerca das relações entre referências internas e externas à estrutura da música, tais como propõem Green (2007), Bauer (2012) e Nattiez (2004). Em relação às remissões intrínsecas e

remissões extrínsecas estabelecidas por Nattiez (2004), Bauer (2012) acrescenta outras distinções, associadas com as referências externas, classificando-as como miméticas ou conotativas, dividindo o aspecto conotativo em duas subclassificações, idiossincrática e simbólica.

O alinhamento da perspectiva sócio-cultural com a Linguística Textual ocorre no âmbito da construção social da realidade, na medida do entendimento de que a realidade social é constituída no processo de interpretação e interação e que seus vários aspectos podem ser considerados e (re) negociados de forma explícita ou implícita, (KOCH, 2009, p. 28). No aspecto da significação musical, tal alinhamento se dá a partir das publicações de Merriam (1964) e Blacking (1973), no momento em que a Etnomusicologia passou a considerar os valores veiculados pela música dentro da sociedade e pelos laços estabelecidos com a vivência das pessoas. A apropriação por Blacking (1973) das noções de estruturas profundas e de superfície com a intenção de designar as relações entre o fundamento cultural e as produções musicais conforme mencionado por Nattiez (2004) nos remete à mesma ideia expressa nos termos da Linguística Textual, conforme demonstra Koch (2009):

Também Brinker (1973), Rieser (1973, 1978) e Viehweger (1976, 1977) postulavam que na superfície textual apenas poderia ser encontrada parte do sentido de um texto, mas nunca a totalidade de suas informações semânticas, já que para isto é indispensável reportar-se à sua estrutura semântica de base; ou seja, que as estruturas de superfície constituem formas de atualização derivadas de estruturas semânticas profundas. (KOCH, 2009, p. 11).

A utilização de ferramentas da Linguística Textual na contextualização sócio-cultural da música a partir da interação texto-contexto possibilita a visualização da cultura compartilhada pelos sujeitos envolvidos no processo de construção do sentido textual, na

qual a linguagem atua como mediadora entre as instâncias constituintes. É válido ressaltar que a linguagem objetiva as experiências partilhadas tornando-as acessíveis a todos os membros da comunidade linguística, se constituindo como parte do acervo social do conhecimento, e, na medida em que fornece os meios necessários à objetivação de novas experiências, permite que estas sejam integradas ao acervo pré-existente do conhecimento. (BERGER e LUCKMANN, 2004, p. 96).

Estabelecidos os fundamentos teóricos ao longo desses dois primeiros capítulos, o terceiro e o próximo capítulo tratarão da contextualização do pensamento sócio-cultural do séc. XVIII partindo do resgate da concepção poético-retórica sintetizada na noção de decoro, em analogia com a síntese dialética entre o que é fluídico e o que é padronizado na relação texto/contexto da Linguística Textual.

3. CONCEPÇÃO POÉTICO-RETÓRICA DA MÚSICA NO SÉCULO XVIII

Neste capítulo contextualizaremos o pensamento musical do séc. XVIII em analogia com a síntese dialética entre o que é fluídico e o que é padronizado na relação texto/contexto da Linguística Textual, partindo do resgate da concepção poético-retórica sintetizada na noção de *Decoro*.²⁷ Discutiremos os preceitos que estabelecem as normas retóricas da construção do discurso musical, avaliando suas implicações para a interpretação do repertório das cordas dedilhadas. Iniciaremos nosso trabalho recapitulando alguns conteúdos da Linguística Textual, como por exemplo, a definição de texto enquanto um modo múltiplo de conexão que envolve, no mínimo, dois participantes historicamente situados. Neste sentido, configura-se como resultado da síntese dialética entre o que é fluido e o que tende a seguir determinado padrão ou gênero, isto é, formas sociais de consolidação discursiva motivadas por necessidades sociais específicas. Mantovani (2013, p. 19) escreve que “a parte fluída dessa equação é o contexto, que vai ser emoldurado pelo gênero discursivo a ser atualizado por um determinado autor, e os gêneros discursivos tendem a seguir padrões, à medida que se ligam a necessidades sociais que são intermediadas pela linguagem”.

²⁷ “O termo grego *prépon*, que Aristóteles utiliza para a ideia de adequação, é conhecido, entre os retóricos latinos que reformulam ideias gregas, como *decorum*. Para Cícero, o orador romano, “decoro” é uma das quatro virtudes do homem “honesto”. Consiste na “parte da honestidade em que distinguimos a discricção e também certos ornatos da existência: temperança, modéstia, pleno domínio das tribulações da alma e o senso de medida de todas as coisas”. Ainda segundo Cícero, decoro é o que convém às personagens, às circunstâncias, à idade. Distingue-se nas ações, nas palavras, nos gestos e nas atitudes do corpo. Reside na beleza, na ordem e na adequação do comportamento. Fundamentando-se nessas auctoritates, compositores do século XVIII produziram um código de procedimentos musicais racionalmente pensados para produzir afetos determinados. Esses artificios, ao serem reconhecidos por ouvintes engenhosos, tinham por finalidade ensinar, deleitar e mover. Assim, na compreensão poético-retórica de arte, o decoro assume, além da dimensão moral, uma condição mais específica e pressupõe, como diretriz retórica da *Elocutio*, a adequação técnica do estilo à matéria, ao público e à ocasião, para persuadir eficazmente o ouvinte.” (LUCAS, 2007, p. 227).

Conforme exemplificado no segundo capítulo, a dialética da relação entre o que é fluído e o que segue determinado padrão na produção textual envolve a noção de Decoro, apreendida no contexto da música da primeira metade do séc. XVIII como ideia reguladora da construção do discurso musical nos termos da Retórica Clássica. No âmbito da dialética da relação entre o que é fluídico e o que é padronizado na relação Texto/Contexto da Linguística Textual, as etapas retóricas da construção do discurso musical correspondem à delimitação textual necessária à conexão entre a necessidade de adequação do discurso musical às circunstâncias e o objetivo de persuasão dos ouvintes.

3.1 Música e oratória

Ao escrever sobre Retórica e Estética na Música do Século XVIII, Lucas (2007)²⁸ demonstra como a música era definida a partir das poéticas musicais²⁹ dos séculos XVII e XVIII como Ciência e como Arte, a partir da instituição da categoria das *artes liberales* e sua divisão em gêneros numéricos *quadrivium* (harmonia, aritmética, geometria e astronomia) e verbais *trivium* (dialética, gramática e retórica), estabelecidas por Boécio, no

²⁸ LUCAS, M. Retórica e estética na música do século XVIII. Art-Cultura, Uberlândia, V. 9, n. 14, p.223-234, jan-jun. 2007.

_____. Humor e agudeza nos Quartetos Op. 33 de Joseph Haydn. Tese de Doutorado, UNICAMP, 2005.

_____. Retórica e Música Instrumental. São Paulo: Annablume, 2012, pp.179-190.

²⁹ “*Musica poética: la primer teoria compositiva y el primer sistema de análisis musical conocidos. Como todo aparato teórico, la musica poetica pretendía dotar de nombre, concepto y entidad en el discurso racional, a una serie de fenómenos y procesos musicales que, si bien eran de todos conocidos, su aprendizaje y transmisión dependían de la imitación y la oralidad. Sin embargo, el objetivo fundamental de estas teorías, era el de suministrar a la música una serie de dispositivos capaces de gestionar de manera eficiente las respuestas emotivas de los oyentes. Los teóricos sabían que no había nadie que controlara mejor los afectos de una audiencia que los oradores por lo que intentaron aprehender sus estrategias y armas persuasivas. Estos instrumentos llevaban siglos de perfeccionamiento y estaban contenidos en la tradición de la retórica clásica*” (LÓPEZ CANO, R. *Música y Retórica. Encuentros e desencuentros de la música y el lenguaje. Eufonia. Didáctica de la música 43 (Número especial sobre música y lenguaje)*. p. 87-99. (Versão on-line: www.lopezcano.net)

Século V.³⁰ Em sua tradução comentada do tratado escrito por Boécio³¹, Castanheira (2009, p. 43) menciona que “o maior impacto de “De institutione musica” para o pensamento musical ocidental não foi simplesmente a reintrodução de uma arte liberal pura, mas o fim da dissociação existente, desde a antiguidade, entre música como uma atividade prática e como especulação”.

Os autores setecentistas que se referiam à música como “imitação sonora” o faziam por meio da relação com a palavra, pelo viés do *trivium*. Assim, a voz cantada, a melodia e o ritmo musicais eram compreendidos como instrumentos capazes de mover o público, por meio da imitação das paixões humanas. Essa proximidade de objetivos entre a música e o discurso verbal possibilitou a busca pela realização de aproximações sistemáticas entre a música e a oratória. Nesta perspectiva, os escritos técnicos enfatizavam a concepção discursiva da música, concebida pelo viés retórico conforme demonstram alguns tratados da época, escritos por autores como Quantz (1752), para quem:

A execução musical deve ser comparada com a fala de um orador. O orador e o músico têm como objetivo comum preparar e apresentar sua produção para se tornarem mestres dos corações de seus ouvintes, incitando ou acalmado suas paixões e transportando-os a um sentimento ou a outro. Portanto, é uma vantagem para ambos, se cada um tem conhecimento do trabalho do outro. (QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu Spielen*. Leipzig: VEB, 1983 (*fac-simile*). XI, 1, apud: LUCAS, 2005 p. 12).

³⁰ Os escritos musicais e matemáticos publicados nos séc. XVII e XVIII demonstram que a música era concebida como “imitação sonora” das proporções perfeitas da ordem divina e reproduziam a abordagem proposta na Antiguidade e retomada por Boécio, no Século V. Seu tratado sobre música era compreendido ainda no século XVIII como auctoritas, sendo reconhecido como fonte indubitável de conhecimento. (LUCAS, 2007, p. 225).

³¹ CASTANHEIRA, C. P. *De institutione musica*, de Boécio- livro 1: tradução e comentários. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da UFMG – MG (2009).

Mattheson (1739) definia a música como “linguagem dos sons” ou “discurso musical”.³² Tais autores buscaram a aproximação entre música e oratória em termos de função persuasiva, comum a ambas as artes. No caso da primeira, trata-se da organização dos elementos rítmicos e melódicos que atuam sobre a alma, movendo-a nesta ou naquela direção. (LUCAS, 2007, p. 225).

A autora alinha o pensamento de Mattheson ao de Aristóteles, afirmando que tanto para um quanto para outro, a música imitava os afetos humanos e sua principal finalidade seria a edificação do indivíduo, impelindo-o à virtude, que por sua vez, consistiria na excelência da alma e destino para o qual se orienta toda ação e toda arte:

Aristóteles ressalta que a virtude “é uma disposição da alma relacionada com a escolha de ações e emoções, disposição esta consistente num meio termo (o meio termo relativo a nós) determinado pela razão”. Ele diz, ainda, que a virtude “é a capacidade de deliberar bem acerca das espécies de coisas que levam a viver bem de um modo geral”. Portanto, a virtude é uma excelência racional, que trata de dominar a parte irracional da alma, ou seja, a parte responsável pelos afetos, que a música também busca controlar. Aristóteles afirma que, para alcançar a virtude, é necessário deli-berar, isto é, avaliar racionalmente as circunstâncias, para que toda ação seja sempre adequada à sua finalidade. O termo grego *prépon*, que Aristóteles utiliza para a ideia de adequação, é conhecido, entre os retóricos latinos que reformulam ideias gregas, como decorum, (LUCAS, 2007, p. 226 - 227).

3.2 O Decoro

Em seu artigo sobre retórica e música instrumental, Lucas (2012, p. 179) escreve que o mundo reformado produziu um extenso arcabouço teórico e prático para a composição, análise e interpretação musical. A autora explica que entre os séc. XVII e XVIII autores luteranos de poéticas musicais propuseram preceptivas que incorporaram

³² MATTHESON, J. *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739). Kassel: Bärenreiter, 1954, I, 10, 63. apud: LUCAS, 2007, p. 225.

sua sistemática e terminologia das Retóricas clássicas. Obras como o *Orator* e o *De Oratore* de Cícero, assim como a *Institutio Oratória*, de Quintiliano, constituíam leituras obrigatórias em todas as escolas luteranas a partir da reforma do ensino consolidada por Philipp Melanchton em 1528, (LUCAS, 2012, p. 179).³³ Os textos compreendidos na *musica poetica* luterana partem do princípio comum de que a música constitui um discurso análogo ao da linguagem verbal, cuja finalidade consiste na persuasão dos ouvintes para a Fé e que, por este motivo, deveria se adequar às diferentes circunstâncias de público, ocasião e lugar. Por sua vez, o cálculo de tais circunstâncias permitiria aos compositores planejarem os efeitos musicais que deveriam mover os afetos do ouvinte. Segundo a autora os tratados que compreendiam a *musica poetica* passaram a contemplar todas as etapas do processo de composição e interpretação, descrevendo-as de acordo com as fases descritas em preceptivas retóricas clássicas: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Actio*. No final do séc. XVIII, portanto, delineou-se um sistema gramático e retórico ao qual caberia, especificamente, o tratamento da música puramente instrumental. (LUCAS, 2012, p. 179). A autora afirma que para traçar o percurso desse processo, seria necessário examinar a posição ocupada pela música no pensamento medieval para, posteriormente, observar o estabelecimento do vínculo entre música e retórica no contexto setecentista, que compreendia a música instrumental como uma linguagem independente.³⁴

³³ Em uma de suas aulas do curso de Teoria e Prática da Música do Séc. XVIII, ministrada no Programa de pós-graduação da Escola Superior de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP durante o primeiro semestre letivo de 2013, Monica Lucas utilizou a palavra “Preceptivas” como sinônimo de Propostas pedagógicas ou Diretrizes Curriculares, ao se referir às escolas reformadas. Um estudo detalhado sobre o papel desempenhado pelas escolas luteranas no sentido da proposição de tais preceptivas a partir das retóricas e das poéticas greco-latinas pode ser encontrado em: LUCAS, Mônica. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musica poetica. Revista Opus, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 71-94, jun. 2014.
Disponível em: http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/20.1/files/OPUS_20_1_full.pdf

³⁴ Tal empreendimento constitui um trabalho que excede os limites dentro dos quais se circunscreve esta pesquisa, embora seja importante dentro do âmbito das discussões aqui empreendidas, mencionar tal aspecto, na medida em que se refere à relação entre música e retórica. Para uma descrição detalhada do processo em questão, recomendamos o texto: Retórica e Música Instrumental. São Paulo: Annablume, 2012, pp.179-190.

Para Cícero,³⁵ o decoro representa uma das quatro virtudes³⁶ do homem honesto e corresponde, especificamente, ao aspecto da honestidade no qual se distingue a discrição e certos ornatos da existência, tais como temperança e modéstia. Neste sentido, constitui o que é conveniente às personagens, às circunstâncias e à idade. Desta forma é distinguível nas ações, nas palavras, nos gestos e nas atitudes corporais, residindo na beleza, na ordem e na adequação do comportamento, (LUCAS, 2007, p. 227).

No aspecto do discurso, figura como elemento intrínseco abordado pela *Elocutio*³⁷ e constitui a principal virtude do discurso, dentre as quatro descritas por Cícero: Correção, Clareza, Decoro e Ornato, (PAOLIELLO, 2011, p. 39). Com relação às etapas retóricas da construção do discurso e sua aplicação à música, López Cano (2008) dedica o terceiro capítulo de seu livro “*Música y retórica en el barroco*” inteiramente ao sistema retórico musical, descrevendo os mecanismos e os procedimentos que envolvem a construção do discurso, bem como as partes em que se divide a retórica. Para tanto, desenvolve uma exposição das características de cada seção do sistema no contexto literário-oratório e posteriormente na música, abordando as cinco etapas em que se divide a elaboração do discurso retórico-musical: a *Inventio*, a *Dispositio*, a *Elocutio*, a *Decoratio*, a *Memória* e *Promuntiatio*. Segundo o autor:

Inventio o de la creación de los argumentos o tesis en el caso de la oratoria o literatura, o de las ideas musicales o temas en el caso de la musica. Dispositio o de la distribución de los argumentos o ideas musicales en los lugares mas adecuados del discurso (literario oratorio o musical) distinguiendo la función que cada momento tiene para el ejercicio de la persuasión y la efectividad del

³⁵ CÍCERO, Marco Túlio. Dos deveres [*De officiis*]. São Paulo: Martins Fontes, 1999, L, 1.

³⁶ As outras três são a prudência, a justiça e a magnanimidade.

³⁷ Para uma exposição detalhada da organização retórica do discurso musical com base em Matheson, Cícero e Quintiliano, ver: (PAOLIELLO, N. O. Os *Concertouvertures* de Georg Phillip Telemann: um estudo dos gostos reunidos segundo as preceptivas setecentistas de estilo e gosto. Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 2011.)

discurso. Elocutio o elocución del discurso. En la oratoria y la literatura, la elocutio es la fase donde el discurso es verbalizado. Esta se distingue, en especial, por la decoratio o el conjunto de procedimientos que propician la «desviación» de las normas habituales de expresión, en favor de otras, estéticamente llamativas, gramaticalmente inusitadas y estilísticamente características, conocidas con el nombre de FIGURAS RETÓRICAS. En música ocurren procesos análogos siendo el de las figuras uno de los aspectos más atractivos de la retórica musical. Memoria o de los recursos mnemotécnicos para recordar el discurso y, por extensión, el modo operativo de cada una de las fases retóricas. Pronuntiatio o de la performance del discurso ante el público. En ésta se hacen consideraciones sobre la gesticulación y manejo vocal óptimos para lograr la efectividad del orador. E el caso de la música, este es el apartado retórico donde se hacen recomendaciones a los ejecutantes sobre cómo «decir» la música. (LÓPEZ CANO, 2012, p. 15).³⁸

Dentre todas as etapas que envolvem a construção do discurso retórico-musical, tanto na oratória como na literatura, a *Elocutio* corresponde à etapa da verbalização do discurso, caracterizando-se como um conjunto de procedimentos que propiciam o desvio deliberado em relação às normas habituais de expressão em favor de outras esteticamente mais expressivas, gramaticalmente mais inusitadas e estilísticamente mais características, denominadas “figuras retóricas”.

Desta forma, a noção Ciceroniana de *Decoro* como elemento abordado pela *Elocutio* e figurando como principal virtude do discurso estabelece uma relação estreita com a *Prudencia*, pois, da mesma forma que o *Decoro* constitui a primeira virtude da

³⁸ *Inventio* ou a criação dos argumentos ou tese no caso da oratória ou literatura, ou as ideias musicais ou tema no caso da música. *Dispositio* ou da distribuição dos argumentos ou ideias musicais nos lugares mais adequados ao discurso (literário oratório o musical) distinguindo a função que cada momento tem para o exercício da persuasão e a efetividade do discurso. *Elocutio* ou elocução do discurso. Na oratória e na literatura, a *Elocutio* é a fase onde o discurso é verbalizado. Esta se distingue, em especial, pela decoração ou conjunto de procedimentos que propiciam o desvio das normas habituais de expressão, em favor de outras, esteticamente chamativas, gramaticalmente inusitadas e estilísticamente características, conhecidas com o nome de FIGURAS RETÓRICAS. Em música ocorrem processos análogos, sendo o das figuras um dos aspectos mais atrativos da retórica musical. Memória ou dos recursos mnemônicos para recordar o discurso e, por extensão, o modo operativo de cada uma das fases retóricas. *Pronuntiatio* ou da performance do discurso diante do público. Nesta, se fazem as considerações sobre a gesticulação e manejo vocal ótimos para alcançar a efetividade do orador. No caso da música, este é o aparato teórico onde se fazer recomendações aos executantes sobre como interpretar a música, (LÓPEZ CANO, 2012, p. 15).

elocução, a Prudência constitui a principal qualidade do Orador. Para Aristóteles, é a Prudência que regula o Decoro, na medida em que propicia a ação adequada à circunstância. Trata-se de uma virtude da alma relacionada com a percepção sensorial e com a deliberação acerca do modo correto de agir, configurando-se como uma qualidade racional, (PAOLIELLO, 2011, p. 39-40). Para Quintiliano, (1788 p. 22-24):

Nenhum, porém exija de mim esta casta de preceitos, que vejo dar a quase todos os retóricos, prescrevendo a seus discípulos como leis indispensáveis e imutáveis, a necessidade de um exórdio e o modo de fazer, depois a narração e suas regras (...) e assim outras mais que alguns principiantes seguem como por obediência, e tão servilmente, como se a coisa não pudesse ser de outro modo. Seria na verdade a Eloquência uma Arte bem curta e fácil se se contivesse em um arancel destes tão breve, e uniforme. Mas as regras variam segundo os casos, os tempos e a necessidade. Por isso a coisa mais essencial em um orador é a Prudência, porque esta varia os expedientes segundo a ocorrência dos casos. (...) as causas é que nos ensinarão se há de haver exórdio, ou não, se deverá ser breve ou extenso (...) na ordem natural ou inversa, (QUINTILIANO, 1788, p. 22-24, apud PAOLIELLO, 2011, p. 40).

No contexto dentro do qual a compreensão da arte ocorre por meio de numa perspectiva poético-retórica, o decoro contempla, além da dimensão moral, o aspecto da diretriz retórica que trata da adequação do estilo à matéria, ao público e à ocasião, com o objetivo de persuadir eficazmente o ouvinte, pelo viés da *Elocutio*. Para Lucas (2007, p. 227), “nas artes dos séculos XVII e XVIII, dentre as quais a música, o decoro está na base de um sistema codificado de adequação entre os objetos representados (res) e a maneira de se representá-los (verbum). A finalidade é sempre a edificação moral.”

3.3 Representação retórica: estilo tênue, sublime e médio

Fundamentados em categorias instituídas pelo pensamento retórico de Cícero, oradores e músicos do século XVIII, estabeleceram três níveis nos quais se operam a conveniência entre *res e verbum*, resultando em diferentes estilos de representação retórica: o estilo tênue, o estilo sublime e o estilo médio. Portanto:

Cícero se refere a eles da seguinte forma: o “estilo tênue” é adequado para a expressão de matérias baixas, cotidianas. Neste, o ornato deve ser utilizado com parcimônia, para que não salte muito à vista. Mattheson, analogamente, afirma que “uma escrita [Schreibart] baixa cheia de elaborações seria antinatural”. O “estilo sublime”, ao contrário, é conveniente para a expressão de matérias elevadas - heróicas insignes etc. Nele, devem abundar as amplificações, figuras, ornatos de todo o tipo, que, se bem empregados, “conduzem e movem o coração” do público. Para Mattheson, se a escrita alta for suntuosa, soará “natural”. Há um estilo intermediário, definido por negação: não é tão ornamentado quanto o “estilo sublime”, nem tão simples e direto quanto o “tênue”. Cícero o denomina de “estilo médio”. Mattheson indica a fluência como sua propriedade “natural”. Estabelecidos os gêneros da elocução, cabe ao orador expressar-se obedecendo aos critérios de adequação. Segundo Cícero, e também para os teóricos musicais do século XVIII, o orador ideal é aquele que, em seu discurso, sabe mesclar convenientemente os três estilos sem ofender os protocolos decorosos, (LUCAS, 2007, p. 228).

Segundo a autora, Mattheson apresenta três gêneros musicais partindo de três espaços imaginários propostos por Cícero no *De oratore*: o templo, o palácio e o teatro. As circunstâncias em que se representa o discurso determinam o *Kirchenstyl* (estilo de igreja), o *Kammerstyl* (estilo de câmara) e o *Theaterstyl* (estilo teatral). Portanto:

A palavra igreja (...) tem seu significado relacionado com o serviço religioso, as funções sacras e as coisas de devoção e elevação. (...) [É] bom qualificar o estilo de câmara com o epíteto caseiro, caso a intenção recaia sobre coisas e matérias da boa moral [sittlich]. (...) Esclarecemos o estilo dramático com o epíteto profano, quando a intenção se volta para negócios e casos mundanos das pessoas naturais (...) que fazem representar [entre si] tragédias ou comédias, uma após a outra. (MATTHESON, Johann, *op. cit.*, respectivamente I, 10, 20 e I, 10, 7-9. apud LUCAS, 2005, p. 14).

3.4 Decoro de ocasião: estilo sacro, caseiro e profano

Para Mattheson (1739), o gênero é determinado pela ocasião e sendo as paixões a matéria da música, o estilo é determinado pela qualidade do afeto representado. O *Dicionário da maior parte dos termos homónimos, e equívocos da língua portuguesa* (1842), de Antonio Maria Couto define *Estylus* como ponteiro com que se escreviam as letras, ou gravavam nas tábuas enceradas nos tempos dos Romanos. Posteriormente este vocábulo passou a designar o modo ou maneira de viver, agir, falar, andar e compor, gerando estilos particulares como o estilo de corte, declamatório, burlesco, dramático etc.³⁹ Em seu verbete encontramos a seguinte definição:

Estylo significa ponteiro com que se escreviam as letras ou gravavam nas tábuas enceradas nos tempos dos Romanos, agudo de um lado para esculpir e achatado do outro para apagá-las, antes da invenção da escrita no papyrus, e papel. Depois se passou a usar deste vocábulo na acepção da maneira, e modo de falar, de compor, de andar, de viver, de praticar, (COUTO, 1842, p. 128).⁴⁰

Brossard (1708) em seu *Dictionnaire de Musique*⁴¹ aproxima a definição setecentista para o termo estilo daquela estabelecida por Couto (1842), ao defini-lo como a maneira que cada pessoa tem de compor, tocar ou ensinar, relacionando tais diferenças aos diferentes países, assuntos, lugares, épocas, temas, paixões e expressões. Assim, o estilo de Palestrina difere do estilo de Lully e de Corelli, o estilo dos italianos se difere dos franceses, dos espanhóis, etc, além de mencionar que o estilo de música da Igreja é muito diferente do estilo de música para os teatros, conforme demonstra a citação:

³⁹ COUTO, Antonio Maria. *Dicionário da maior parte dos termos homónimos, e equívocos da Língua Portuguesa*. Lisboa, (1842). (fac-simile).

Disponível em: <http://goo.gl/IDPpsu> Acesso: 11/02/2013, 11h20min.

⁴⁰ Disponível em: <http://goo.gl/C9WbdJ> Acesso: 28/01/2015, 14h:30min.

⁴¹ Disponível em: <http://goo.gl/uKQ7tv> Acesso: 28/01/2015, 15:37 min.

Style, a manner of finding, playing and composing. The Style is properly the manner each person has either of composing, playing, fingering or teaching. Wich is very different both with respect to difference genius of countries, nations, and of different matters, places, times, subjects, passions, expressions. Thus we fay, the style of Palestrina, of Lully, and off Corelli, the Style of the Italians, French, Spaniards, etc. The Styles of the Gay Pieces of music is very different from that of serious ones. The Style of Church music is very different from that for theatres, (BROSSARD, 1708, p. 242).⁴²

Retomando Mattheson (1739) para quem a ocasião determina o gênero e as paixões constituem matéria da música, logo a qualidade do afeto representado determina o estilo. Nesta perspectiva, os estilos podem manifestar-se em qualquer gênero e por este motivo é possível pensar em ocasiões sacras, caseiras ou profanas altas, médias ou baixas, conforme a intensidade do afeto representado. Portanto:

No que concerne, no entretempo, ao assim chamado alto, médio e baixo em todas as escritas [Schreibarten], isto é comum no entendimento (...): existem medidas das características acima citadas em cada estilo principal [igreja, teatral, câmara]. Apenas coisas secundárias e expressões acidentais indicam o alto, médio e baixo; é preciso enxergá-las apenas como partes acessórias, que por si só não podem definir o estilo de igreja, teatral, nem o de câmara, pois toda e qualquer expressão, representa ela algo elevado, médio ou baixo, precisa necessariamente guiar-se por um dos três gêneros de escrita [*Schreibarten*], com todos os pensamentos, invenções e forças, como servos por seus senhores, sem exceção.

[...] As escritas [Schreibarten] estão sujeitas e dedicadas ao teatro, à câmara, à igreja e servem a eles (...) conseqüentemente, [estão sujeitas] de forma geral, no sentido em que elas, três servas, devem obedecer a três senhores, sem nunca reinar como senhoras, [devendo] sim obedecer ao sinal da matéria, da paixão, da função, etc... proposta sejam elas sacras e profanas ou caseiras, (MATTHESON, Johann, *op. cit.* I,10,6. e I,10,14 apud LUCAS, 2005 p.15).

⁴² Estilo, uma forma de encontrar, tocar e compor. O Estilo é propriamente a maneira que cada pessoa tem de compor, tocar ou ensinar., que é muito diferente do outro, tanto no que diz respeito à diferença dos países, nações, quanto diferentes assuntos, lugares, épocas, temas, paixões, expressões. Assim, o estilo de Palestrina, de Lully e de Corelli, o estilo dos italianos, franceses, espanhóis, etc. O estilo de música da Igreja é muito diferente daquela que é feita para os teatros, (Tradução nossa).

Para Lucas (2007), a noção de decoro que norteia a *Inventio* e a *Elocutio* enquanto etapas retóricas da construção do discurso, também condiciona a *Actio*, que trata da execução musical. López Cano (2011) escreve sobre esta última etapa como “*Pronuntiatio* ou performance do discurso frente ao público, na qual se encontram as considerações sobre a gesticulação e manejo vocal ótimos para alcançar a efetividade do orador. No caso da música constitui o aparato retórico onde se encontram as recomendações aos executantes sobre como executar a música”.⁴³ Para Quantz (1752), “cada subdivisão [da música] tem (...) suas regras especiais e requer sua [própria] escrita [Schreibart] (...) e execução”. A expressão decorosa é sempre “natural”; inversamente, a falta de decoro é vista como “inépcia” seja por afetação ou ignorância”, (QUANTZ. Johann Joachim, *op. cit.*, XVIII, 19. apud LUCAS, 2007, p. 228).

Lucas menciona ainda que de acordo com o dicionário musical anônimo, publicado em capítulos na revista *Wöchentliche Nachrichten an die Musik betreffend* (“Notícias Semanais concernentes à Música”), entre 1768 e 1769, decoroso (Schicklich, convenable) “é tudo aquilo que, determinado pela concordância das partes num todo, não recai no afetado ou no ridículo”, ou seja, permanece no justo-meio aristotélico, não incorrendo no extremo “afetado” ou no seu oposto, “ridículo”, (LUCAS, 2007, p. 228). O decoro prescreve a utilização (quantitativa e qualitativa) do ornato⁴⁴ no discurso de modo que esta seja na proporção direta à dignidade da paixão representada. O crítico Johann Christoph Koch (1795), em artigo intitulado *Über den Modegeschmack in der Tonkunst* [sobre o gosto da moda na música] expressa o seguinte:

⁴³ No texto original: “*Pronuntiatio* o de la performance del discurso ante el público. En ésta se hacen consideraciones sobre la gesticulación y manejo vocal ótimos para lograr la efectividad del orador. En el caso de la música, este es el apartado retórico donde se hacen recomendaciones a los ejecutantes sobre cómo «decir» la música.” (LÓPEZ CANO, 2011, p.16).

⁴⁴ Por ornatos, o Crítico Musical Koch (1790) designa certos artificios da composição, tais como imitação, inversão dentre outras figuras musicais, (LUCAS, 2005, p. 17).

Sabe-se que [os ornatos] se entremeiam em todos os estilos musicais, e na expressão de qualquer afeto, e que os melhores compositores se serviram deles [dos ornatos] e os evidenciaram, ora mais, ora menos em suas peças [...], de acordo com a medida da dignidade do afeto representado. (*Journal der Tonkunst, Braunschweig und Erfurt*, p. 98-99, 1795. apud LUCAS, 2005, p. 17).

Sobre a escrita alta, recomenda:

Uma vez que ela seja utilizada em uma peça como a escrita predominante, ela requer, por meio de sua gravidade e dignidade característica, também a dignidade do objeto ou da emoção [representada], de outra forma seu uso será vicioso; pois, quando tratamos com o traje digno um objeto que não corresponde a esta dignidade, recai a própria dignidade ou o objeto que assim é tratado, no ridículo, (*Journal der Tonkunst, Braunschweig und Erfurt*, p. 98-99, 1795. apud LUCAS, 2005 p. 17).

Lucas (2005) afirma que o ridículo decorre da desproporção decorosa entre a matéria baixa e representação alta. A autora menciona como exemplo a Fuga que, sendo considerada pela tradição como o “gênero musical maior, mais completo mais magnífico” é, portanto, a escrita musical mais conveniente para representar emoções altas, em ocasiões mais dignas, (LUCAS, 2005, p. 17).

A autora ressalta que o que é considerado decoroso em um determinado gênero pode ser indecoroso em outro, como por exemplo, procedimentos excessivamente engenhosos, que seriam decorosos se aplicados a uma missa, podem ser indecorosos se utilizados em um divertimento, assim como alusões a danças ou ritmos populares são inadequados para uma sinfonia, embora sejam decorosos em uma serenata, (LUCAS, 2005, p. 18). Os preceitos do decoro também estabelecem parâmetros que se aplicam a diferentes escritas, relacionadas a circunstâncias diversas, como por exemplo, no caso das obras musicais dedicadas a diferentes ocasiões, (Igreja, Câmara e Teatral) conforme

estabelecidas por Mattheson (1736). Ao escrever sobre o Decoro e a finalidade das diferentes formas de escrita musical (estrita e livre), Kimberger (1771, p. 80) afirma:

A escrita estrita é utilizada principalmente na música sacra, que tem conteúdo sério ou festivo; esta [escrita livre] é apropriada principalmente ao teatro e aos concertos, cujo objetivo é mais o prazer dos ouvidos do que suscitar emoções sérias ou festivas. Por isto ela é geralmente denominada a escrita galante, e permitimos a ela diversas digressões graciosas e alguns desvios de regras. (KIRNBERGER, Johann Phillip. *Dier Kunst des reinen Stazes in der Musik*, (Berlim. 1771). Kassel. Barenreiter, 2004 p. 80. apud PAOLIELLO, 2011, p. 64).

Em sua tradução das escritas estrita e livre, descritas por Koch (1795) escreve:

O estilo estrito, também chamado de estilo ligado ou fugal, a respeito de cujo surgimento tratamos no artigo Contraponto 45, distingue-se do estilo livre principalmente:

1- Por uma condução séria da melodia, usando poucas ornamentações. A melodia conserva seu caráter sério em parte através de crescentes progressões estritas que não permitem ornamentações e divisão da melodia em pequenos fragmentos, em parte através da estrita fidelidade ao assunto principal e às figuras que derivam dele. (...)

2- Através do uso freqüente de dissonâncias ligadas (suspensões), através das quais as partes separadas da harmonia são unidas, ou, em outras palavras, através de uma harmonia mais complexa, e 3-Pelo fato de nunca se perder de vista o assunto principal, que é ouvido em uma voz ou em outra; isso assegura que cada voz participe do caráter de uma parte principal e compartilhe diretamente da expressão do sentimento da peça. Por isto, dizemos que quando isso acontece, uma peça é polifônica, ou seja, ela contém unida a expressão unida das emoções de diversas pessoas, (apud PAOLIELLO, 2011, p. 64).

⁴⁵ KOCH, H. C. *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt/Main, 1802). Kassel: Bärenreiter, 2001 (fac-simile).

_____. *Musikalisches Lexikon*. (Heidelberg, 1865). [Fac-simile].

Sobre a escrita galante,

O estilo livre, ou não estrito (não ligado) que também é chamado de estilo galante, se distingue do precedente 1- pelas muitas ornamentações de melodia e divisões dos principais tons melódicos, por paradas e pausas mais óbvias na melodia, e por maior alternância nos elementos rítmicos, e especialmente pela sucessão de figuras melódicas que não tem relação umas com as outras etc. 2- por uma harmonia menos complexa 3- pelo fato de que as vozes restantes simplesmente servem para acompanhar a voz principal e não participam diretamente da expressão do sentimento da peça etc. (apud PAOLIELLO, 2011, p. 64).

As citações demonstram que os preceitos decorosos que estabelecem diretrizes para a escrita musical estabelecem relações diretas entre esta e os fatos relacionados com o estilo. Sobre este aspecto, Negreiros (2006) associa diretamente o estilo à representação gráfica musical, escrevendo que “... o termo ‘estilo’ procede do latino *stilus*, que aludia ao instrumento com que se gravavam as letras, nada mais direto do que associá-lo à representação gráfica musical, ainda mais na música escrita até ao fim do século XVIII...”, (NEGREIROS, 2006, p. 02).

3.5 O Cômico nos séc. XVII e XVIII

Retoricamente, o cômico era visto no século XVII e na primeira metade do XVIII como um gênero resultante da mistura de diferentes estilos, ou seja, matéria alta tratada como baixa ou o contrário, podendo assumir qualquer forma, sendo, portanto, adequado à figuração do vício que também não tem forma racional. O efeito de deformidade proposital representado pelo cômico consiste no resultado da desproporção calculada, que é corrigida mentalmente por homens “discretos”, reiterando a moral virtuosa. Logo, a deformidade

deliberada ressalta a contradição entre o conhecimento que se tem das matérias e a deformidade com que elas são representadas, (LUCAS, 2005, p. 24).

Assim como o uso de quaisquer outros gêneros, a utilização do cômico está sujeita à adequação em relação à conveniência da ocasião. Segundo Mattheson (1739), “quando um comediante em Roma fazia uma careta sem qualidade ou não adequada, os espectadores riam e o vaiavam”, (apud: LUCAS, 2005, p. 25). Em seu tratado de flauta, Quantz (1752) estabelece critérios decorosos para a execução do *intermezzo* cômico, ao declarar que:

Uma execução boa e adequada deve estender-se também à música cômica: um *intermezzo* [Zwischenspiel] que representa uma caricatura, ou o contrário de uma música séria, em que são apresentados pelo compositor mais pensamentos baixos que altos e que não tem outra intenção que gerar a crítica e o riso, deve, de modo a cumprir seu objetivo, ser acompanhado, pelas outras vozes, sobretudo nas árias ridículas, não como na ópera séria, mas de uma maneira bem baixa e comum. O mesmo deve ser observado em um ballet de caráter comum: pois, como já foi dito, o acompanhamento deve acomodar-se não apenas ao sério, mas também ao cômico, (apud: LUCAS, 2005, p. 25).

Quantz (1752) define o cômico como um gênero baixo, que representa o vício na forma de desproporção reconhecível pelo espectador e pelo executante e que visa à crítica e ao riso. Assim, “uma execução “boa e adequada” é aquela em que se observam os preceitos do decoro.” (apud: LUCAS, 2005, p. 25).

3.6 O Paradigma estético

As premissas éticas e artísticas sintetizadas no conceito de Decoro começam a perder sua validade a partir da segunda metade do séc. XVIII, simultaneamente ao surgimento das discussões de ordem estética sobre a ideia de beleza. Tais discussões

partem do pressuposto de que a visão e a audição enquanto sentidos mais desenvolvidos do ser humano detêm a capacidade de produzir o prazer sensorial independentemente da percepção da adequação entre o objeto e as circunstâncias, mas da apreensão do belo a partir da simetria do objeto (LUCAS, 2007, p. 229).

Segundo a autora, o cerne dessa dissociação gradual entre o deleite sensorial produzido pela beleza estética do objeto artístico em contraposição àquele gerado pelo prazer racional resultante da virtude, reside na diferença de finalidade da percepção sensorial, ou seja, a beleza consiste na própria sensação prazerosa, destituída da finalidade de natureza utilitária e a beleza enquanto atributo da razão, contida nos atos moralmente bons. Para este novo paradigma que se estabelece completamente no séc. XIX, a ideia de beleza como filha da virtude perde o seu sentido no campo das artes e por este motivo a música deixa de ser entendida como ciência e como arte poético-retórica. A beleza enquanto sensação de equilíbrio e harmonia dispensa os parâmetros estabelecidos pelo decoro para se produzir o deleite estético. Mesmo assim a razão ainda desempenha um papel significativo na questão do gosto, na medida em que permite apreender a regularidade, a unidade e a proporção estética dos elementos que compõem as obras de arte musicais, (LUCAS, 2007, p. 230).

A autora escreve que:

A ênfase na percepção sensorial, relacionada às especulações sobre o belo, permite reavaliar a importância da expressão de paixões individuais, em detrimento de afetos codificados pelo decoro, fato que sustenta a ideia de originalidade como norma artística no século XIX. Com a desvalorização do decoro, o sistema rígido de adequação a gêneros e estilos tende a perder sua validade, e a música instrumental está entre os tipos de música que começam a ganhar maior aceitação no século XVIII. Anteriormente considerada como um tipo de representação mais imperfeito, ela passa a ser vista como a própria expressão original e individual que transcende a razão. O modelo estético de regularidade, simplicidade, uniformidade, proporção, ordem, movimento e grandeza passa a ser simbolizado pela produção instrumental de autores como Haydn, Mozart e Beethoven, que vão

constituir, assim, modelos “clássicos”. Esses autores também passam a ser vistos como “gênios” em virtude de sua originalidade, (LUCAS, 2007, p. 233).

Desta forma, os parâmetros decorosos aplicados às obras de arte foram substituídos por ideias relacionadas exclusivamente com a organização interna dos elementos que compunham os objetos estéticos, estabelecendo outros critérios como originalidade, regularidade, equilíbrio, que seriam utilizados a partir do final do século XVIII para estabelecer juízos de valor acerca dos objetos artísticos. No entanto, Lucas (2007, p. 233) adverte que a exclusão da ideia de decoro na música barroca impossibilita a compreensão correta da intenção de determinados procedimentos, tais como o efeito do ridículo, decorrente da quebra intencional do decoro e o sentido de certos procedimentos léxicos (melódicos e rítmicos) utilizados para representar os afetos codificados pela música barroca. Isto significa que a noção estética de originalidade, por exemplo, auxilia na compreensão da produção musical romântica, na medida em que complementa o ideal de beleza simétrico, porém, no caso da música barroca, contextualizada pela poética, pela retórica e amparada no pressuposto da edificação moral determinada pelo Decoro, os parâmetros são outros.

Nesse sentido, procurar a simetria estética nas desproporções dos minuetos de Haydn, compreendidas no século XVIII como cômicas justamente em virtude de sua assimetria, é tão inadequado quanto considerar indecoroso o uso de melodias baixas, denominadas “populares” pela crítica da época de Haydn, em uma sinfonia de Mahler, gênero tradicionalmente tido como “alto”. Ambas as visões, não colocando ante os olhos do ouvinte os elementos historicamente mais convenientes, proporcionam uma compreensão distorcida dessas obras, (LUCAS, 2007, p. 234).

Na perspectiva da Lingüística Textual abordada no segundo capítulo, a noção de Decoro na música do séc. XVIII constitui uma forma social de consolidação discursiva, resultante da interação entre o pensamento mediado pela linguagem e um conjunto de dados e eventos que compõem a face observável de uma dada realidade histórica, conforme discutido por Mantovani, (2013, p. 139). O efeito cômico resultante da desproporção calculada ou a deformidade deliberada que ressalta a contradição entre o conhecimento que se tem das matérias e a deformidade com que elas são representadas (LUCAS, 2005, p. 24), constituem estratégias de afrouxamento da coerência textual nos termos de Beaugrande e Dressler (1981). Segundo tais autores, a coerência textual diz respeito ao modo como os elementos que subjazem a superfície textual estabelecem uma configuração veiculadora de sentidos, (KOCH, 2009, p. 40).

Retomando o conceito de prática musical como processo de construção de sentido textual estabelecido por Mantovani (2011), o resgate da concepção poético-retórica contida na noção de decoro torna-se indispensável à performance do repertório musical deste período, na medida em que possibilita enquadrá-la em parâmetros musicais mais fidedignos em relação ao pensamento dos compositores setecentistas. Desta forma examinaremos as implicações do Decoro para o repertório das cordas dedilhadas do período correspondente à segunda metade do séc. XVII até a primeira metade do séc. XVIII.

3.7 Decoro e execução musical

Partindo do princípio segundo o qual o decoro contempla o aspecto da diretriz retórica que trata da adequação do estilo (tênue, sublime e médio) à matéria (afetos), ao

público e à ocasião (sacra, caseira ou profana), com o objetivo de persuadir eficazmente o ouvinte pelo viés da *Elocutio*, constitui a base de um sistema codificado no qual se operam a adequação entre os objetos representados (*res*) e a maneira de representá-los (*verbum*). Demonstramos na primeira parte deste capítulo que oradores e músicos do séc. XVIII estabeleceram três diferentes níveis nos quais se operam a conveniência entre (*res*) objeto e (*verbum*) maneira de representá-los, originando diferentes estilos de representação retórica: o estilo tênue, o estilo sublime e o estilo médio. No que se refere a tais estilos, recorreremos ao pensamento de Cícero, Matheson e Aristóteles, no que diz respeito à definição de cada um deles e constatamos que o “estilo tênue” se adequa à expressão de matérias baixas e cotidianas e, por este motivo, o ornato deve ser utilizado com ponderação, sem exageros ou afetação. Neste caso, uma escrita baixa e cheia de elaborações seria antinatural e indecorosa. Em se tratando do “estilo sublime”, é conveniente a expressão de matérias elevadas – heróicas insignes etc. Assim, sua escrita deve contemplar figuras e ornatos de todo o tipo. Desta forma, uma escrita alta e suntuosa soará “natural”. Em se tratando do estilo médio ou intermediário, já não lhe cabem tanta ornamentação quanto o estilo sublime, nem tanta simplicidade e transparência quanto o estilo tênue. Uma vez estabelecidos os gêneros da elocução, cabe ao orador e ao músico, expressarem-se segundo os critérios de adequação.

Em se tratando de ocasião e gênero, considerando este último como sendo determinado pela ocasião e sendo as paixões a matéria da música, o estilo é determinado pela qualidade do afeto representado. Como vimos anteriormente, os estilos podem manifestar-se em qualquer gênero e é possível pensar em ocasiões sacras, caseiras ou profanas altas, médias ou baixas, conforme a intensidade do afeto representado. É válido ressaltar que somente coisas secundárias e expressões acidentais indicam o alto, médio ou

baixo. Desta forma torna-se necessário enxergá-las simplesmente como partes acessórias, não podendo, por si só, definir o estilo de igreja, teatral ou de câmara. A representação da matéria elevada, média ou baixa precisa guiar-se por um dos três diferentes gêneros de escrita. Assim, as escritas estão sujeitas e dedicadas ao teatro, à câmara e a igreja, devendo obedecer ao sinal da matéria, da paixão ou da função proposta, no caso, sacra, caseira ou profana.

3.8 O Decoro e o repertório para instrumentos de cordas dedilhadas

Constatamos até agora que a noção de decoro que norteia a *Inventio* e a *Elocutio* também condiciona a *Actio*, que corresponde a etapa retórica da construção do discurso que trata da execução musical, constituída pelo aparato retórico onde se encontram as recomendações aos executantes sobre como proferir a música, (LÓPEZ CANO, 2011, p.16). Os protocolos do Decoro também prescrevem a utilização (quantitativa e qualitativa) do ornato no discurso, estabelecendo uma proporção direta entre sua utilização e a dignidade da paixão representada. Pelo exame do artigo sobre o gosto da moda na música, escrito pelo crítico Johann Christoph Koch (1795), vimos que os ornamentos eram empregados em todos os estilos musicais e na expressão de qualquer tipo de afeto, na proporção direta da dignidade do afeto representado. Desta forma, se a escrita alta predominasse em uma determinada obra musical, ela deveria requerer, por meio de sua gravidade e dignidade próprias, igual dignidade do objeto ou emoção representada, sob pena de cair no ridículo.

Como última observação antes de adentrarmos propriamente no repertório para cordas dedilhadas, cabe ressaltar os preceitos decorosos que estabelecem parâmetros

aplicáveis às diferentes escritas, relacionadas a circunstâncias diversas. O exame dos escritos de Kimberger (1771) por Paoliello (2011) concernentes à finalidade das escritas (estrita e livre) nos permitiu observar que a escrita estrita era utilizada principalmente na música sacra e a escrita livre era apropriada ao teatro e a concertos, com o objetivo maior de despertar o prazer auditivo, mais do que suscitar emoções sérias ou festivas. Por este motivo tal escrita seria denominada “escrita galante” e permitia uma série de desvios de regras e digressões graciosas. Com relação ao estilo estrito, ligado ou fugal, vimos que se diferencia do estilo livre especialmente nos seguintes aspectos:

- 1- Poucas ornamentações e fidelidade ao assunto principal;
- 2- Utilização freqüente de dissonâncias ligadas ou suspensões, complexidade da harmonia;
- 3-Foco no assunto ou tema principal, de modo a assegurar que cada voz participe do caráter de uma parte principal, compartilhando diretamente a expressão de sentimento predominante na obra.

Em se tratando do estilo livre ou galante, este se diferencia do anterior nos seguintes aspectos:

- 1-muitas ornamentações de melodia, divisão das tonalidades, figuras melódicas que não estabelecem relação entre si;
- 2- por uma harmonia menos complexa;
- 3- pelo fato de que as vozes que não compõem a melodia servirem somente para o acompanhamento da voz principal e não participarem diretamente da expressão do sentimento da obra.

3.9 Repertório para cordas dedilhadas: música e retórica

Na introdução de seu livro sobre *Música y retórica en el barroco*, López Cano (2008) escreve que a Retórica imprimiu uma característica particular à vida cultural, educativa, religiosa, social e principalmente artística à Europa durante os sec. XVI ao XVIII. Não só a Literatura, a Poesia e o teatro receberam a sua influência, mas também a pintura, a escultura, a arquitetura e principalmente a música, foram seduzidas pela sua eficácia persuasiva. Segundo o autor:

A partir de 1535, pero sobre todo desde 1599 y hasta 1792, teóricos musicales centroeuropeos importaron sistemáticamente términos, conceptos y estrategias de la antigua retórica clásica al estudio de diversos aspectos de la música. Este tipo de teoría fue conocida con el nombre genérico de Musica Poetica en referencia directa a la poética literaria. Se trata de las primeras teorías modernas sobre la composición musical (López Cano 1995). Hasta ese momento, la enseñanza de la composición se gestionaba a través de procedimientos orales. La mayor parte de la transferencia de conocimientos se hacía por imitación repetitiva de técnicas de composición básicas siguiendo modelos y juicios estéticos de los profesores. Debido a que la terminología técnica era hasta cierto punto limitada, la retórica sirvió de arsenal terminológico a la teoría compositiva de ese tiempo. Gracias a ella, múltiples procesos y fenómenos musicales pudieron ser nombrados con términos específicos y se integraron al discurso teórico. Entonces se pudo hablar, pensar y discutir sobre procesos musicales que antes sólo se podían cantar, escuchar o representar por medio de la notación musical. (...) Las artes de fines de siglo XVI se aproximaron con un nuevo impulso al fascinante mundo de las pasiones y los afectos del alma. Desarrollaron recursos para cautivar, atrapar, gestionar y orientar las respuestas afectivas de sus espectadores. Los músicos de entonces sabían que ningún otro profesional de su tiempo tenía tanta solvencia para gestionar las pasiones de una audiencia que los oradores. La inmersión retórica de la teoría musical también pretendía aprehender los recursos de los oradores para dotar las obras musicales de un poder persuasivo inusitado, capaz de mover las almas de sus oyentes” (LÓPEZ CANO, 2008, p. 09 - 10).⁴⁶

⁴⁶ A partir de 1535, especialmente entre 1599 e 1792, teóricos musicais centro-europeus importaram sistematicamente termos, conceitos e estratégias da antiga retórica clássica ao estudo de diversos aspectos e juízos estéticos dos professores. Devido à limitação da terminologia técnica até então utilizada, a retórica serviu de arsenal terminológico à teoria compositiva daquela época. Graças a ela, múltiplos processos e fenômenos musicais puderam ser nomeados com termos específicos e se integraram ao discurso teórico. Então se poderia falar, pensar e discutir sobre processos musicais que antes só poderiam ser cantados, escutados ou representados por meio da notação musical. (...) As artes do final do século XVI se aproximaram com um novo impulso ao fascinante mundo das paixões e dos afetos da alma. Desenvolveram recursos para cativar, capturar, gerenciar e orientar as respostas afetivas de seus espectadores. Os músicos de

Dentre os autores que compuseram obras para instrumentos de cordas dedilhadas utilizando tais recursos, ressaltamos o compositor J. S. Bach (1685-1750) que, nas palavras de Birnbaum (1738):

Ele (J.S. Bach) conhece tão profundamente os aspectos e regras que têm em comum a obra musical e a arte da Retórica, que não só o ouvimos com grande prazer quando emite as suas profundas opiniões a respeito das similitudes e concordâncias das duas artes, como também admiramos a hábil aplicação que faz das mesmas em suas obras. (BIRNBAUM, 1738, apud HARNONCOURT, 1993, p. 44).⁴⁷

Em sua descrição dos mecanismos e procedimentos que envolvem a construção do discurso literário e musical, López Cano (2008, p. 15) demonstra que, de todas as etapas que envolvem a construção do discurso retórico-musical, a parte que envolve a interpretação/execução musical é a *Pronuntiatio*, por se tratar da etapa na qual se encontram as recomendações aos executantes sobre como se deve deliberar sobre a execução musical.

Em seus *Ensayos sobre las obras para laúd de J. S. Bach*, Fernández (2003) desenvolve a análise retórica de algumas transcrições para violão das suítes alaudísticas do compositor, identificando por meio de um estudo comparativo, várias outras obras, dentre elas Corais e Cantatas que compartilham elementos estruturais com as peças para alaúde.

então sabiam que nenhum outro profissional de seu tempo teria tanta desenvoltura para mover as paixões de uma audiência quanto os oradores. A imersão retórica da teoria musical também pretendia apreender os recursos dos oradores para dotar as obras musicais de um poder persuasivo inusitado, capaz de mover as almas de seus ouvintes, (LÓPEZ CANO, 2008, p. 09- 10).

⁴⁷ Costa (2012) escreve que a referida citação diz respeito à resposta de Birnbaum (professor de retórica da Universidade de Leipzig e amigo pessoal de Bach) em defesa do compositor, às críticas anônimas que teria recebido de Johann Adolph Scheibe, em *Critischer Musikus* (Uma publicação escrita e editada pelo próprio Scheibe). Na edição de 14 de maio de 1737 Scheibe acusa Bach de excessiva elaboração a ponto de obscurecer a beleza de suas obras encobrida a própria melodia, além de qualificá-lo como Musikant, termo designativo de conotação pejorativa, que se refere a músicos sem instrução formal e, no caso de Bach, significa que ele não se interessaria pelas ciências necessárias a um compositor erudito, como por exemplo, poética e retórica, (COSTA, 2012, p. 16).

Tais elementos funcionam como indícios do estilo de representação retórica ao qual pertencem as referidas composições segundo os protocolos decorosos, fornecendo ao intérprete moderno diretrizes para a interpretação musical. Visando o aprofundamento nos aspectos que envolvem a execução musical, apreciaremos a seguir alguns dos exemplos musicais fornecidos por Fernández (2003), ilustrando as questões discutidas nas páginas anteriores. A primeira peça que será apreciada é a *Fuga BWV 998* da obra: *Prelúdio, Fuga e Allegro BWV 998*, de autoria de J.S.Bach escrita originalmente para Alaúde ou Cravo (conforme consta no manuscrito autógrafo).⁴⁸

3.10 J. S. Bach (1685-1750): Fuga BWV 998

A análise da Fuga BWV 998 de J. S. Bach desenvolvida por Fernández (2003) associa o sujeito representado pelas ilustrações 01 e 02 ao coral “*Vom Himmel hoch, da komm ich her*”, (Venho do alto do céu para a terra). Segundo o autor, este coral foi utilizado por Bach em diversas obras, dentre elas as *Variações Canônicas* para Órgão e também, quase literalmente, na Fuga de número 23 do primeiro volume do seu “*Wohltemperiertes Clavier*” (Cravo bem temperado). Comparamos abaixo o tema da Fuga BWV 998 com o excerto da referida Fuga de número 23 do Cravo bem Temperado, assinalando os temas conforme demonstram as ilustrações: 01 e 02.

⁴⁸ <http://goo.gl/zQjsSc> Acesso: 28/01/2015, 17:30 min.



Ilustração 01: Fuga BWV 998 de J.S.Bach, *fac-simile*: Tema representado pelos compassos 01 a 03.

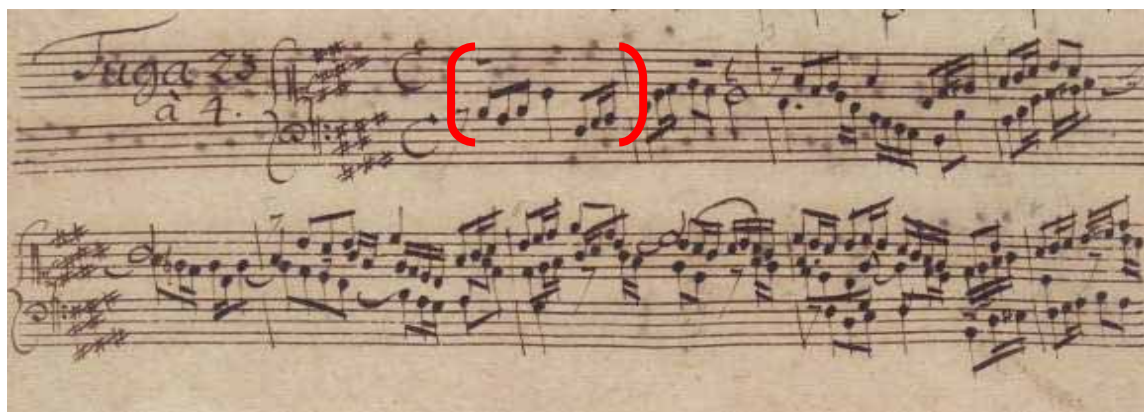


Ilustração 02: Fuga BWV 868, número 23 do “*Wohltemperiertes Klavier*”, (Cravo Bem Temperado) de J.S.Bach, *fac-simile*: melodia do tema da Fuga BWV 998, representado pelos compassos 01 e 02.

Lucas (2005, p. 17) escreve que “A fuga, considerada pela tradição como o gênero musical maior, mais completo mais magnífico, é, portanto, a escrita musical mais conveniente para representar emoções altas, em ocasiões mais dignas.”

Do ponto de vista da escrita, trata-se do estilo estrito, ligado ou fugal, na medida em que apresenta estrita fidelidade ao assunto principal ou tema, que é ouvido em uma voz ou em outra e as figuras que derivam dele, assegurando a participação de cada uma das vozes, no caráter de uma parte principal, compartilhando diretamente da expressão do sentimento da peça. Quando isto ocorre, trata-se de uma peça polifônica, na medida em que contempla

unida, a expressão unida das emoções de diversas pessoas, de acordo com os escritos de Koch (1795), traduzidos por Paoliello (2011, p. 64) e conforme demonstram as ilustrações 03, 04 e 05, da transcrição para violão em ré menor.



Ilustração 03: Fuga BWV 998 de J.S.Bach: tema apresentado na primeira voz, compassos 01 a 03.



Ilustração 04: Fuga BWV 998 de J.S.Bach: tema na segunda voz, “Si, Lá (sustenido), Si, Dó (sustenido), Fá (sustenido), Sol (sustenido), Lá (sustenido), Si” nos compassos 43-45.



Ilustração 05: Fuga BWV 998. Tema na terceira voz, compassos 07-09.

Em relação à representação dos afetos, os motivos assinalados na ilustração 06 (abaixo) representam o sentimento de dor, segundo Fernández (2003, p. 46), referenciando Schweitzer (1905). O autor escreve que Bach utiliza esses mesmos motivos na ária “*Blute nur, du liebes Herz*” (Só sangra o meu coração), da Paixão Segundo São Mateus e em suas Cantatas, como por exemplo, a de número 89 “*Was soll ich aus dir machen, Ephraim?*” (O que é que te darei, ó Efraim?). Na medida em que o Decoro contempla o aspecto da diretriz retórica que trata da adequação do estilo (tênue, sublime e médio) à matéria (afetos), ao público e à ocasião (sacra, caseira ou profana), com o objetivo de persuadir eficazmente o ouvinte pelo viés da *Elocutio*, a representação do motivo de dor assinalada na partitura da ilustração 06 sugere uma obra em estilo sublime, vinculada à ocasião sacra pelos motivos comuns a obras que se prestam ao serviço religioso, cuja matéria expressa o afeto de dor.



Ilustração 06: Fuga BWV 998, J. S. Bach: *Apoggiaturas* duplas como expressão do afeto de dor, compassos 10 -12.⁴⁹

⁴⁹ As apoggiaturas duplas assinaladas no exemplo da ilustração 06 reincidem em várias outras partes da Fuga BWV 998. A primeira incidência delas ocorre nos compassos 10 a 12, depois 18 a 20, posteriormente nos compassos 25 a 27 antes da parte B e novamente no ponto culminante, nos compassos 65 a 67, 69 a 71.

ARIA. CORO II.

Flauto traverso I.

Flauto traverso II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Organo e Continuo.

Blu - te nur, blu - te nur,

Ilustração 07: Ária “Blute nur, du liebes Herz” (Só sangra o meu coração) da Paixão Segundo São Mateus de J.S. Bach. *Apoggiaturas* duplas como expressão do afeto de dor, compassos (01 a 04) e (07 a 11) correspondentes aos instrumentos: Traverso I; II e Violino I; II.

181

Dominica 22 post Trinitatis.
„Was soll ich aus dir machen, Ephraim?“

Oboe I.
 Oboe II.
 Corno.
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Basso.
 Continuo.

B. W. XX. (1)

Ilustração 08: Ária da Cantata número 89 “*Was soll ich aus dir machen, Ephraim?*” (O que é que te darei, ó Efraim?), primeiro movimento em Dó menor, de J.S. Bach. *Apoggiaturas* duplas como expressão do afeto de dor, compassos (02 a 04), correspondentes aos instrumentos Oboés I e II.

Trata-se de uma obra em estilo sublime, na qual prevalece o afeto de dor devido à reincidência de tal motivo representado pelas apoggiaturas duplas em pontos estratégicos como no início da peça e no ponto culminante, que estabelece um vínculo com a ocasião sacra por causa dos elementos temáticos comuns a outras obras relacionadas a essa ocasião. Por este motivo, os protocolos decorosos prescrevem uma execução desta obra que contenham ornatos de todo tipo, mas não a ponto de obscurecer a os temas principais e suas partes correlatas, na medida em que se trata de uma escrita estrita. O desvio exagerado destes aspectos poderia induzir o intérprete ao cômico ou ao ridículo, requerendo do intérprete, principalmente a consideração do aspecto da *Prudência* na execução pública desta obra.

3.11 J. S. Bach: *Ciaccona* BWV 1004

Uma obra que exemplifica bem esta perspectiva é a *Ciaccona* BWV 1004 de autoria de J. S. Bach (1685-1750). Escrita provavelmente durante os anos de 1717 e 1723 constitui o quinto e último movimento da Partita em ré menor BWV 1004 para violino solo, composta pelo autor. Em seu estudo sobre as ligaduras longas na *Ciaccona* de Bach, Freitas (2005) menciona um trabalho publicado por Helga Tohene (1994)⁵⁰ no qual a autora trata de semântica e numerologia nesta obra. O autor escreve que Thoene “demonstra convincentemente como Bach inseriu corais na *Ciaccona* com a intenção de fazer desta obra uma homenagem no funeral de sua primeira esposa”, (FREITAS, 2005, p.

⁵⁰ TOHENE, E.. Johann Sebastian Bach, Ciaccona: *Tanz oder Tombeau. Verbogene Sprache eines berühmtem Werkes.* (Veröffentlichungen des Historischen Museums Köthen/Anhalt XIX, Cöthener Bach-Hefte 6, Köthen 1994.

17). Menciona também a gravação do disco *De Occulta Philosophia* (1998),⁵¹ realizada por José Miguel Moreno, de uma *Chaconne-Tombeau*, com base no texto escrito por Tohene. José Miguel Moreno sobrepôs a *Ciaccona* de Bach ao coral luterano *Christ Lag in Todesbanden*, (Cristo está deitado nos braços da Morte), que constitui um hino de sete versos constituído na *Sequência Victimae Paschali Laudes* (Sequencia de Páscoa), (WILLIAMS, 1980, p. 66). Tal experiência fora realizada posteriormente por Christoph Poppene e Hilliard Ensemble, no disco *Morimur (after Bach)*, em 2001. Freitas afirma que este coral foi publicado em 1524, “tornando-se um dos principais hinos de Páscoa de Leipzig e arredores” (FREITAS, 2005, p.18), para o qual apresenta a seguinte tradução:

Cristo jazia em seu sudário de morte, aleluia

Ninguém pode forçar a morte.

Tua vontade, senhor Deus, se faz igual na terra como no reino dos céus.

Ordena-nos teu caminho.

Onde devo ir?

Aleluia, Jesus, minha alegria, ordena-nos teu caminho.

No medo e na necessidade confio no meu querido Deus, quero esperá-lo sempre.

Ninguém pode forçar a morte.

Dá-nos paciência em tempo de sofrimento.

Ordena-nos teu caminho.

Cristo jazia em seu sudário de morte, aleluia.

Venho do alto dos céus.

Como hei de receber-te?

Jesus, tua paixão quero rememorar.

⁵¹ O disco “*De Occulta Philosophia*,” produzido por José Miguel Moreno e Carlos Céster, constitui uma gravação realizada por José Miguel Moreno (alaúde), Emma Kirby (soprano) e Carlos Mena (contratenor) de composições escritas por J.S. Bach, contendo as seguintes obras: 01- Chaconne-Tombeau (Christ lag in Todesbanden); 02 - Sonata BWV 1001 (Adágio, Fuga, Allegro, Siciliana e Presto) 03 - Partita BWV 1004 (Allemande, Corrente, Sarabanda, Giga e *Ciaccona*), todas as transcrições para alaúde realizadas por José Miguel Moreno.

Venho do alto dos céus.
 Como hei de receber-te?
 No mais profundo do meu coração teu nome e a tua cruz queimam a cada momento.
 Isso me torna feliz.
 Louvado seja o altíssimo.
 Agora ofereço minha alma ao Senhor.
 Tua vontade, senhor Deus, se faz igual na terra como no reino dos céus.
 Do alto dos céus.
 Como hei de receber-te?
 Venho do alto dos céus.
 Cristo jazia em seu sudário de morte, aleluia.⁵²

No entanto, a melodia parece ter sido extraída de um hino mais antigo, intitulado *Crist ist erstanden* (Jesus Cristo Ressuscitou). Um arranjo feito por Bach deste coral constitui o BWV 625, pertencente ao *Orgelbüchlein* (Livretos para órgão), nos quais o compositor ornamenta os três primeiros compassos, utilizando um *Soggetto-Cavatto* em forma de cruz. Fernández (2003) define o *Soggetto Cavatto* como uma classe de representação musical temática, derivada de letras do alfabeto e relacionadas com as notas musicais, grafadas em tablaturas antigas. Em seu *Institutioni Harmoniche*, Zarlino (1589) dedica os capítulos XVIII (*Del Soggetto della Musica*) e XIX (*Quel che sia Numero sonoro*) à definição de tal elemento, escrevendo que “*Il Soggetto della musica è Il Numero sonoro.*” (O sujeito da música é o número sonoro) e que “*Il Numero sonoro è Numero relato alle voci, & à i Suoni; Il quale si ritroua artificiosamente in um Corpo sonoro*”. (O número sonoro é o número relacionado às vozes, e aos Sons; O qual é artificiosamente relacionado a um corpo sonoro). O exemplo mais antigo da utilização do *Soggetto Cavatto* pode ser encontrado na *Missa Hercules Dux Ferrariae*, de Josquin des Prez (1440).

⁵² Tradução: Thiago Colombo de Freitas, *Ciaccona* em ré menor BWV 1004 de J. S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes - Porto Alegre 2005, (p. 18-19).

Elementos como esse, ao mesmo tempo em que constituem aspectos intersônicos da *Ciaccona*, delineiam significados em torno dela na medida em que a conecta a outras obras do compositor por meio de elementos estruturais em comum. Por sua vez, tais obras adquirem um sentido dentro do contexto das situações sociais específicas, como por exemplo, no fato do hino *Christ Lag in Todesbanden*, (Cristo está deitado nos braços da Morte) constituir-se como “um dos principais hinos de Páscoa de Leipzig e arredores”. Na medida em que compartilha elementos estruturais com obras que possuem uma função social específica, a *Ciaccona* incorpora conteúdos que aludem ao sentido atribuído a tais obras pela função social que desempenham, e que passam a constituir delineações de significados por ela incorporados. O *Soggetto Cavato* mencionado por Fernández pode ser visualizado comparativamente nas ilustrações 09 e 10 a seguir:

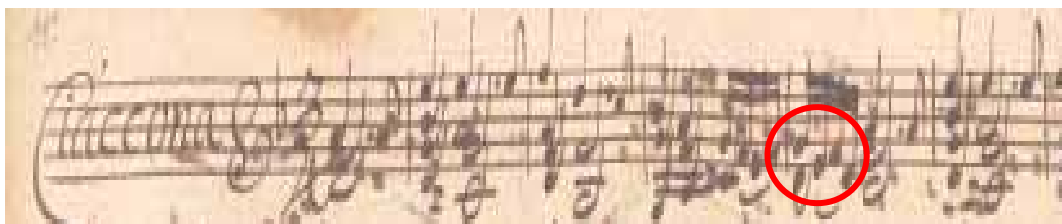


Ilustração 09: Tema da *Ciaccona* BWV 1004 em Ré menor de J.S.Bach, *fac-símile*. *Soggetto Cavato* em forma de Cruz, representado pelas notas (sol-mi-fá-ré), compasso 05.

V. CIACCONA



Ilustração 10: Tema da *Ciaccona* BWV 1004 em Ré menor de J.S.Bach, transcrição de Gustavo Silveira Costa (2012). *Soggetto Cavato* em forma de Cruz, compasso 05.

Christ lag in Todes Banden

(Christ gisait dans les liens de la mort)

Johann Sebastian BACH
(1685-1750)

The image shows a musical score for the chorale 'Christ lag in Todes Banden' by Johann Sebastian Bach, BWV 625. The score is in C major, 3/4 time, and is for organ. It features a 'Manual' part (treble and bass clefs) and a 'Pedal' part (bass clef). Red circles highlight specific rhythmic patterns in the bass line of the Manual and Pedal parts.

Ilustração 11: Coral *Christ Lag in Todesbanden* (Cristo está deitado nos braços da Morte), BWV 625. *Les Éditions Outremontaises* (2008).⁵³ *Soggetto Cavato* em forma de Cruz, compassos 01, 02, 04 e 05.

The image shows a facsimile of the manuscript for the Ciaccona BWV 1004 by Johann Sebastian Bach. The manuscript is in G minor, 3/4 time, and is for organ. Red circles highlight specific rhythmic patterns in the bass line of the Manual and Pedal parts.

Ilustração 12: *Ciaccona BWV 1004* em Ré menor de J.S.Bach, *fac-simile*. *Soggetos Cavatos* em forma de Cruz, variação 14, compassos 57 a 63.

⁵³ Disponível em: <http://goo.gl/4xPS3F>



Ilustração 13: *Ciaccona BWV 1004* em Ré menor de J.S.Bach, transcrição para violão de Gustavo Silveira Costa (2012). *Soggetos Cavatos* em forma de Cruz, variação 14, compassos 57 a 63.

A análise da Paixão segundo São Matheus BWV 244 desenvolvida por Vale (2011) revela que se trata de “uma peça em forma de oratório, que expõe os capítulos 26 e 27 do texto bíblico de Matheus”, (VALE, 2011, p. 29). O autor explica que por meio de analogias pictórico-composicionais, Bach utilizava amplamente o *Soggeto Cavatto* em forma de cruz, possivelmente com a intenção de comunicar o *affectus tristitiae* de determinada frase ou texto musical. O autor explica que “dando-se a forma da cruz através do desenho musical, cria-se um tipo de procedimento retórico que se encerraria sobre certa forma de metonímia intralinguística”, (VALE, 2011, p. 29). No recitativo representado pela ilustração 14, o personagem de Jesus profere a frase: “Bem sabeis que daqui a dois dias se celebrará a Páscoa e então o Filho do Homem será entregue para ser crucificado”. Com relação a esta frase, Vale (2011) escreve:

Percebemos sobre a palavra *gekreuziet* (crucificado) o desenvolvimento de um sinuoso caminho melismático, composto de seqüências cromáticas, saltos distantes e trítonos. No meio de toda essa insurgência dissonante aparece o motivo pictórico-musical da cruz sobre as notas lá, fá (sustenido), sol e mi. A soma das ásperas dissonâncias musicais citadas acima com o motivo da cruz, potencializa – afetiva e textualmente – toda a carga semântica que a palavra *gekreuziet* traz ao discurso musical, e, conseqüentemente, as paixões imanentes a esta passagem, (VALE, 2011, p. 30).

22

RECITATIVO. CORO I.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Evangelist.

Jesus.

Continuo.

Ih̄a Je_sus die_se Be_ude voll_en_det hal_te, sprach er zu sei_nen Jüngern:

wis_set, dass nach zwei_en Tn_gru O_stern wird, und des Men_schen Sohn wird

ü_ber_ant_wor_tet wer_den, dass er ge_kreu_zi_got wer_de.

Ilustração 14: Paixão segundo São Matheus *BWV 225*, recitativo.

Outro artifício retórico-composicional utilizado por Bach na *Ciaccona* BWV 1004 mencionado por Freitas (2005, p. 20) é a tripla repetição da nota “lá”, pois, de acordo com o sistema alemão de solmização é representada por CCC (*Christus Coronabit Crucigeres*) e evidencia a relação da *Ciaccona* com a crucificação de Cristo conforme demonstram os compassos 161-168 da ilustração 15.



Ilustração 15: *Ciaccona BWV 1004, fac-símile, compassos (161-168) representando CCC: Christus Coronabit Crucigeres, constituindo um Soggetto Cavato, símbolo da crucificação.*



Ilustração 16: *Ciaccona BWV 1004, transcrição para violão: Gustavo Silveira Costa (2012), compassos (161-168) representando CCC: Christus Coronabit Crucigeres constituindo um Soggetto Cavato, símbolo da crucificação.*

Um outro elemento que evidencia a relação da *Ciaccona* com a crucificação de Cristo é constituído pelos *Passus Duriusculus*, representados por um grupo de notas cromáticas ascendentes ou descendentes que representam o caminho do sofrimento (FREITAS, 2005, p. 20).

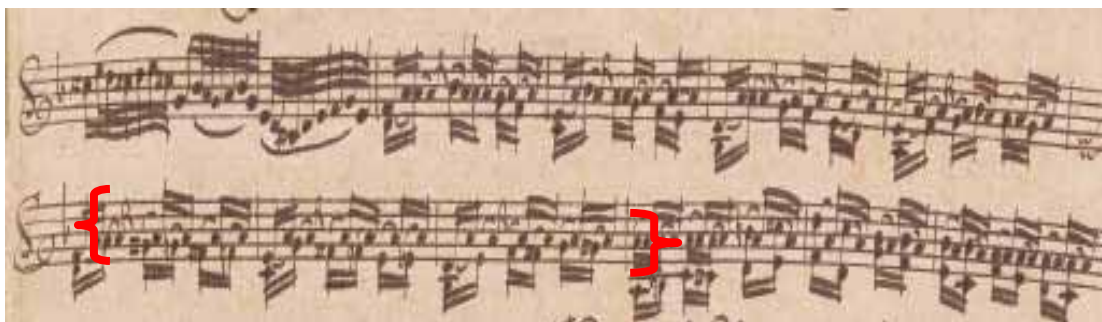


Ilustração 17: *Ciaccona BWV 1004* em Ré menor de J.S.Bach, *fac-simile*. *Passus Duriusculus* representando o caminho do sofrimento, compassos 233 a 235 assinalados.

A transcribed musical score for the Ciaccona BWV 1004. The score is written on two staves. The first staff shows measures 229 to 233, and the second staff shows measures 234 to 235. A red bracket is drawn under the lower staff, highlighting the Passus Duriusculus in measures 233 and 234. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Ilustração 18: *Ciaccona* BWV 1004 em Ré menor de J.S.Bach, transcrição de Gustavo Silveira Costa (2012). *Passus Duriusculus* representando o caminho do sofrimento, compassos 233 a 235 assinalados.

A associação da circunstância (Páscoa) com o conteúdo da letra do hino *Christ Lag in Todesbanden*, (Cristo está deitado nos braços da Morte) e os *Soggetos Cavatos* encontrados na melodia do referido hino e na estrutura da *Ciaccona* BWV 1004, sugerem,

na perspectiva dos significados musicais de Lucy Green, que uma das delineações possíveis em torno desta obra alude à ideia de Morte e Ressurreição. Tal hipótese ganha força a partir do momento em que associamos os sentimentos mencionados a dados específicos da biografia do compositor, que relaciona a composição da obra em questão a um fato específico da vida de Bach, descrito por Strauchler (2006):

Vivia en la ciudad de Cöthen, al Noroeste de Alemania, la luterana familia de Juan Sebastián y María Bárbara, hija de Johann Michael, primo segundo de éste, y quien había dado a luz a siete niños de los cuales cuatro habían sobrevivido a la alta mortalidad infantil de la época. Sucedió que al regresar de una travesía con la corte del príncipe Leopold, se encontró Sebastián con la terrible noticia. No solo su querida esposa, mujer dotada de una maravillosa sensibilidad por la música, en quien hallaba una excelente colaboradora y compañera, se había enfermado, y no solo había muerto en su ausencia sin que él se enterase (los medios de comunicación evidentemente no funcionaban de la globalizada manera a la que estamos hoy acostumbrados), sino que había sido enterrada y jamás tendría la posibilidad siquiera de despedirse de ella. Es en esta ocasión, cuando desde quien sabe qué recóndito suburbio de su espíritu creador, compuso su maravillosa chacona en re menor para violín solo, un pequeño instrumento melódico, y del que aun hoy no podemos entender cómo arrancó aquellos sonidos inefables, que sacuden y asombran hasta al más insensible, (STRAUCHLER, 2006).⁵⁴

Considerando o aspecto da diretriz retórica que trata da adequação do estilo (tênuo, sublime e médio) à matéria (afetos), ao público e à ocasião (sacra, caseira ou profana), com o objetivo de persuadir eficazmente o ouvinte pelo viés da *Elocutio*, trata-se de uma obra cujo afeto predominante corresponde à morte e ressurreição e por este motivo se relaciona com o estilo sublime. Relaciona-se com a ocasião profana na medida em que se volta para

⁵⁴ Vivia na cidade de Cöthen, ao Noroeste da Alemanha, a família luterana de Johann Sebastian e Maria Bárbara, filha de Hohann Michael, primo segundo deste e quem havia dado a luz a sete meninos dos quais quatro haviam sobrevivido a alta mortalidade infantil da época. Ao regressar de uma travessia com a corte do príncipe Leopold, Sebastian encontrou a terrível notícia. Não só sua querida esposa, mulher dotada de uma maravilhosa sensibilidade pela música, foi uma excelente colaboradora e companheira, havia adoecido e não só havia falecido em sua ausência sem que ele soubesse (os meios de comunicação evidentemente não funcionavam da maneira globalizada que hoje estamos acostumados), mas havia sido sepultada e jamais haveria a possibilidade sequer de se despedir dela. É naquele momento, onde ninguém sabe escondida no subúrbio de seu espírito criador, compôs sua maravilhosa Chacone em ré menor para violino solo, um pequeno instrumento melódico, e que até hoje não podemos compreender como arrancou aqueles sons inefáveis, que sacodem e assombram até o mais insensível, (STRAUCHLER, 2006). Tradução nossa.

negócios e casos mundanos das pessoas naturais (...) que fazem representar [entre si] tragédias ou comédias, uma após a outra. (MATTHESON, Johann, *op. cit.*, respectivamente I, 10, 20 e I, 10, 7-9. apud LUCAS, 2005, p. 14).

3.12 Algumas considerações

As páginas que escrevemos ao longo deste capítulo buscaram contextualizar o pensamento musical do séc. XVIII em analogia com a síntese dialética entre o que é fluídico e o que é padronizado na relação texto/contexto da Lingüística Textual, discutindo os preceitos e normas retóricas da construção do discurso e suas implicações para o repertório das cordas dedilhadas. No âmbito da concepção poético-discursiva da música sintetizada na noção de Decoro compreendemos que algumas digressões e desvios de certas regras podem ser adotados pelo intérprete moderno, valendo-se de ferramentas da Linguística Textual, como por exemplo, a noção de Coerência textual. Neste caso, pode-se tanto afrouxar quanto reforçar deliberadamente a coerência do texto musical com o objetivo de re-significar os protocolos estabelecidos pelo Decoro, de modo a conceber interpretações tanto mais verossímeis em relação à intencionalidade do compositor, quanto mais criativas do ponto de vista da concepção. Nesta perspectiva, a principal implicação do Decoro para o repertório das cordas dedilhadas do séc. XVIII consiste na possibilidade de se utilizarem procedimentos como o efeito do ridículo ocasionado pela quebra intencional do decoro e o sentido da representação dos afetos na música barroca sem o risco de se produzirem distorções de linguagem. Supomos que na medida da consideração da perspectiva sócio-cultural, as diferentes manifestações musicais possam ser contextualizadas em relação às premissas adequadas e propiciar uma compreensão mais profunda da produção musical de repertórios diversos, fundamentando sua interpretação.

Em seu texto sobre a obra de arte à época de sua reprodutibilidade técnica, Benjamin (1989) declara que em grandes espaços históricos de tempo se modificam, juntamente com a existência das coletividades humanas, a maneira de sua percepção sensorial. A maneira pela qual tal percepção se organiza e o modo com que isso acontece estão condicionados não só culturalmente, mas também historicamente, (BENJAMIN, 1989, p. 23). Este aspecto desperta nossa atenção para o fato de que as obras compostas por J.S.Bach representaram o recomeço de uma tradição de interpretações após muitos anos de silêncio, o que implica na reconstrução de uma tradição esquecida ao invés da atuação no contexto de uma tradição contínua, como por exemplo, a tradição romântica, (KERMANN, 1987). Na medida em que o contexto romântico depurava as obras numa espécie de atualização estética, as gravações do repertório do séc. XVIII que remetem a tal tradição, embora também históricas, incorporam características sócio-culturais que redefinem a música do Séc. XVIII a partir de outras premissas estéticas. Portanto, considerar a interpretação musical numa perspectiva sócio-cultural, pressupõe a compreensão de conceitos como cultura, arte enquanto sistema cultural e música como fenômeno sócio-cultural conforme discutido ao longo do primeiro capítulo desta tese. O conhecimento de tais conceitos possibilita o envolvimento da interpretação numa gama mais complexa e ampla de relações proporcionando caminhos para inovações no campo da interpretação musical, principalmente em se tratando do repertório antigo para instrumentos de cordas dedilhadas. Considerando a força da tradição estabelecida pelas gravações em relação aos critérios utilizados para a elaboração da interpretação, provavelmente os trabalhos musicológicos sobre obras dos séc. XVII e XVIII que visem à execução musical necessitem considerar a possibilidade de desconstrução de tais modelos, sob pena de perpetuá-los em detrimento da pesquisa e da reflexão como pressupostos da prática musical. Cremos que abordar as obras musicais antigas numa perspectiva que as

considere como composições nunca antes executadas, propicie a reformulação de todas as questões que envolvem a interpretação de tais obras.

4. PARTIA SECONDA BWV 1004, DE J. S. BACH: ANÁLISE INTERPRETATIVA

Dedicaremos as próximas páginas à reconstrução de uma nova configuração para a *Partia BWV 1004 de J. S. Bach*, que busque veicular o seu sentido (MANTOVANI, 2013, p. 23) em relação à prática instrumental e ao contexto retórico-discursivo da música do Séc. XVIII, configurando-a como um dado cultural.

É necessário esclarecer que a busca pela contextualização da *Partia* em relação à prática instrumental do Séc. XVIII não significa certa pretensão em relação à autenticidade da obra ou fidelidade ao compositor. Em se tratando do primeiro termo, reconhecemos a impossibilidade de se interpretar qualquer obra musical por meio de uma visão de mundo e uma sensibilidade alheias (ABDO, 2000, p. 23) e conceitualmente não faria sentido, considerando a utilização de um instrumento moderno como o violão. Em relação ao segundo termo, a tentativa de executar uma composição musical tal qual o próprio autor o faria pressupõe a noção de autoria como algo estanque e fechado em torno de um único significado possível (ABDO, 2000, p. 22), tornando os esforços empregados na realização deste trabalho desprovidos de sentido. No entanto, tal contextualização constitui etapa essencial à realização do objetivo pretendido por esta pesquisa, de estabelecer inter-relações entre Performance e Musicologia Histórica pela perspectiva sócio-cultural da música e pela remissão aos conteúdos da Linguística Textual.

4.1 A prática instrumental no contexto da música do Séc. XVIII

O primeiro aspecto concernente à prática da música instrumental do Séc. XVIII que levaremos em consideração diz respeito à notação e à técnica utilizada pelos instrumentos antigos de cordas dedilhadas, na medida em que constituem a família organológica à qual pertence o violão. Tyler, 1980-2010; Taborda, 2010 e Oliveira, 1981. Na perspectiva da musicologia histórica, o ponto de partida para a interpretação de obras musicais antigas é o registro escrito, porém, é necessário ressaltar que as fontes primárias de pesquisa histórica que abrangem o séc. XV até o início do séc. XVII revelam que a escrita musical encontrase registrada em notação específica para instrumentos de cordas dedilhadas, denominadas tablaturas e alfabeto musical, (NOGUEIRA, 2008, p. 86). Sobre este aspecto, Tyler (1980, p. 24) considera a música para vihuela, guitarra e alaúde semelhante em todos os seus aspectos, com exceção das diferenças estilísticas e regionais, considerando este aspecto como um fator responsável pelo fato de que peças escritas para vihuela tenham sido impressas para alaúde e guitarra de quatro ordens, e publicadas em antologias por Pierre Phalèse, por exemplo.

O autor menciona que para Bartholomeo Lieto Panhormitano, autor do *Dialogo quarto de musica per intavolare com viola da mano over liuto* (Nápoles, 1559), não havia diferença plausível entre esses instrumentos. Nogueira (2008, p. 87) associa a semelhança entre a música para alaúde, vihuela e guitarra, ao fato de tais instrumentos compartilharem a mesma forma de notação musical e se assemelharem quanto à utilização dos elementos técnicos, com exceção dos rasgueados, de uso exclusivo das guitarras.

Com base no artigo escrito por Mammi (1998),⁵⁵ no qual o autor explica a notação musical como uma espécie de filtro, a autora amplia as possibilidades de utilização deste conceito escrevendo que “aquele que compila já atua como um primeiro filtro; a notação escolhida, como um segundo, a intenção da compilação como um terceiro. Muitos outros filtros poderão ter lugar conforme a abordagem pretendida”, (NOGUEIRA, 2008, p. 86). Nesta perspectiva, o próprio instrumento musical para o qual a obra fora transcrita pode ser considerado como um filtro, e no caso do violão, isto depende dos seus recursos idiomáticos⁵⁶. Desta forma buscaremos contextualizar a *Partia BWV 1004* de J. S. Bach em relação à prática instrumental das cordas dedilhadas no séc. XVIII, identificando os principais recursos idiomáticos que caracterizam tal linguagem, avaliando a utilização dos mesmos, de forma a propiciar uma execução violonística aproximada do idioma instrumental da época.

4.2 Instrumentos antigos de cordas dedilhadas: escrita musical e recursos idiomáticos

Buscaremos apreender da técnica dos instrumentos antigos de cordas dedilhadas em uso no Séc.VIII, principalmente guitarras e alaúdes, apenas os dados que possam auxiliar a contextualização da *Partia* em relação à prática instrumental do período, no âmbito de seus

⁵⁵ Trata-se do artigo: A notação Gregoriana: gênese e significado, publicado por Lorenzo Mammi, na Revista Música, São Paulo: v. 09 e 10, p. 21-50, 1998-1999. Tal artigo fora amplamente mencionado no item 2.10, referente ao tópico sobre notação musical do segundo capítulo desta tese.

⁵⁶ Em artigo no qual discutem a aplicação do termo idiomatismo no âmbito do repertório e da bibliografia relacionada ao repertório violonístico, Gloeden e Fernandes (2012) escrevem que sua utilização na área musical deriva dos estudos lingüísticos que envolvem a problemática da tradução literária e, no caso da música tal termo é utilizado por pesquisadores que estudam fenômenos vinculados à prática e à composição musicais. No âmbito das questões relacionadas aos instrumentos musicais se relaciona aos elementos musicais imanentes aos diferentes instrumentos. Neste sentido os autores definem o idioma violonístico como o conjunto de elementos musicais peculiares ao instrumento que possibilitam a caracterização e reconhecimento desse instrumento em diferentes contextos, (FERNANDES e GLOEDEN, 2012, p. 526-27).

recursos idiomáticos. Desta forma buscaremos apreender os principais elementos técnicos utilizados, com ênfase nas campanelas, ligaduras e no estilo ponteadado.

4.2.1 Campanellas e ligaduras

Sobre afinações reentrantes utilizadas em guitarras e alaúdes dos séc. XVII e XVIII, caracterizadas pela inserção de cordas agudas no lugar dos bordões da quarta e quinta ordens, Sanz (1675) escreve:

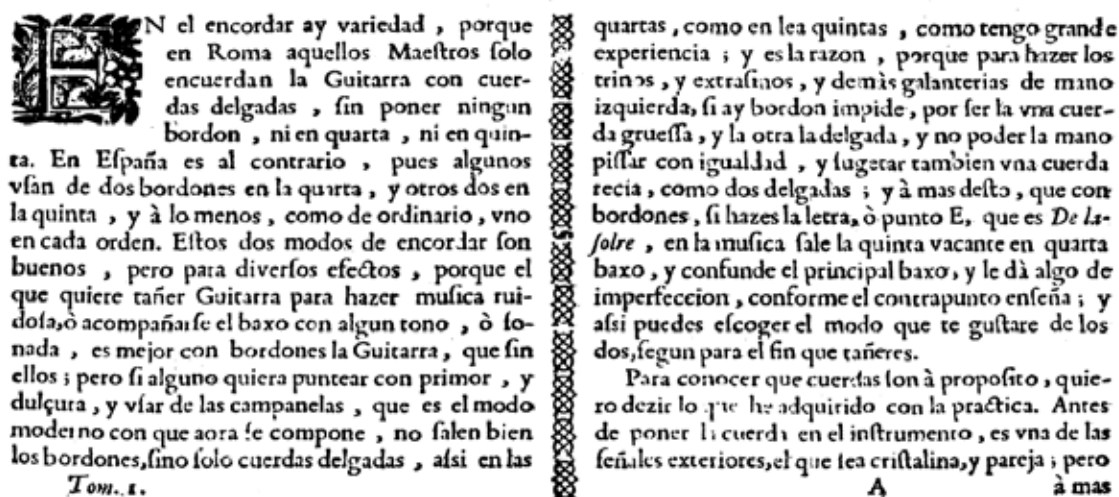


Ilustração 19: *Instrucción de musica sobre la guitarra española, fac-símile*, Gaspar Sanz (1675).⁵⁷

⁵⁷ Ao encordoar há uma variedade [de opções], porque em Roma somente encordoam a guitarra com cordas finas, sem colocar nenhum bordão, nem na quarta, nem na quinta [ordem]. Na Espanha, ao contrario; pois alguns utilizam bordões na quarta e outros, dois [bordões] na quinta e ao menos comumente um em cada ordem. Estes dois modos de encordoar são bons, mas para diversos efeitos, porque aquele que tocar a guitarra para fazer música ruidosa, [...], é melhor com bordões na guitarra do que sem eles; mas se alguém quer pontear com primor e doçura, e usar das campanelas, não falam bem os bordões; apenas cordas delgadas nas quartas e quintas, como tenho grande experiência; e é esta a razão porque para fazer “trinos”, “extrasinos” e demais “galanterias” de mão esquerda, se há bordão, impede por ser uma corda grossa e outra delgada, além de não poder pisar com igualdade [em ambas as cordas de mesma ordem]. (SANZ, *Instrucción de musica sobre la guitarra española*, prefácio, 1675). Tradução nossa.

A ilustração 20 corresponde à obra *Canários*, de Gaspar Sanz (1675) e demonstra a utilização do recurso idiomático denominado *Campanella* assinalado em sua tablatura.



Ilustração 20: *Canários*, fac-símile, Gaspar Sanz (1675).

A ilustração representa as *campanellas* por meio da combinação entre os números dispostos em linhas, diretamente associados às ordens de cordas da guitarra barroca e os pontos correspondentes às cordas soltas descritas pelo algarismo zero, código icônico Segundo Mammi, (1998). Considerando a ausência de codificação temporal que estabeleça a duração de cada som individualmente, associada à combinação de cordas soltas e cordas presas na digitação da mão esquerda, o efeito sonoro resultante das *campanellas* consiste na ressonância das notas musicais sustentadas em ordens diferentes de cordas.

Tal recurso idiomático constitui um aspecto do evento sonoro significativo da escrita em tablatura, mas contingente da notação mensural, embora seja passível de recuperação no plano da transcrição por meio da utilização de codificação específica, no caso, pelas ligaduras longas conforme demonstra o excerto da tablatura (ilustração 21), comparado com a sua transcrição, (ilustração 22).

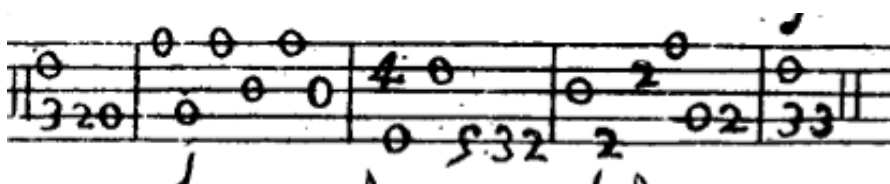


Ilustração 21: *Canários*, Gaspar Sanz (1675), compassos 20 a 24, *fac-símile*.



Ilustração 22: *Canários*, Gaspar Sanz, (1675) compassos 20 a 24. Transcrição nossa.

A transcrição busca preservar as *campanellas*, buscando tanto quanto possível o resultado sonoro aproximado da guitarra barroca com afinação reentrante na quinta ordem, descrevendo uma linha melódica correspondente direta da altura das notas musicais quando executadas nesta afinação. No plano da digitação de mão esquerda, prescreve a sustentação das notas musicais em ordens diferentes de cordas simples, no caso do violão, e também a combinação entre cordas soltas e cordas presas, reproduzindo, de maneira

aproximada, a ressonância provocada pelas campanelas resultantes das afinações reentrantes, representada pelas ligaduras longas.

Se considerarmos a *Partia BWV 1004* em relação a este recurso idiomático (*campanella*), podemos pensar que, na medida em que constitui elemento contingente da escrita, tampouco é considerada como recurso idiomático do violino, tal aspecto do evento sonoro não poderia sequer ser previsto como elemento significativo da peça, tanto no plano da escrita como no âmbito da linguagem instrumental violinística. No entanto, se considerarmos que o violão compartilha recursos idiomáticos com seus antecessores da mesma família organológica do séc. XVIII e que o próprio instrumento funciona como um filtro, tal elemento idiomático (*campanella*) poderá ser incorporado pela transcrição, tornando-se elemento significativo no plano da escrita, podendo ser incorporado ao idioma violonístico no ato da preparação para a performance.

A ilustração 23 representa o Prelúdio da *Suíte BWV 995* para alaúde de J. S. Bach e demonstra a utilização do recurso idiomático denominado “ligadura” como um elemento significativo no plano da escrita. Costa (2012, p. 149) escreve que tanto a transcrição autógrafa da *Suíte BWV 995* composta originalmente para violoncelo *BWV 1011* quanto sua intabulação (anônima) para alaúde, constituem referências para a adaptação violonística das articulações de obras para violoncelo e violino de J. S. Bach.



Ilustração 23: Prelúdio da *Suíte BWV 995*, de J. S. Bach.

O excerto assinalado compreende a extensa ligadura que envolve os compassos 22 a 25 no *Prelúdio*, proporcionando como resultado sonoro, efeito “*legatto*” às notas. Ledbetter (2009, p. 240-244) se refere à transcrição para alaúde realizada pelo próprio Bach, mencionando que tal ligadura (assinalada na ilustração do *Prelúdio BWV 995*) proporciona um “charmoso efeito de *Campanella* envolvendo as [quatro primeiras] ordens soltas Fá, Ré, Lá e Fá, (IN: COSTA, 2012, p. 149).⁵⁸ Tal efeito pode ser reproduzido no violão, por exemplo, por meio da utilização das *campanellas* combinadas com “ligaduras” na digitação da mão esquerda. Este procedimento, segundo Costa (2012, p. 152) “é

⁵⁸ As ordens soltas (Fá-Lá-Ré-Fá) mencionadas por Ledbetter (2009) correspondem às quatro primeiras ordens de cordas soltas do alaúde barroco com afinação francesa (em ré menor).

completamente compatível com os recursos do violão e rende maior “*legatto*” às passagens”.

A ilustração 24 representa a *Sarabande* da *Suíte BWV 995*, na qual a “ligadura” aparece como elemento significativo no plano da escrita, provavelmente cumprindo a função de elemento de articulação, fornecendo um novo impulso no segundo tempo de cada compasso, reforçando assim a característica rítmica principal desta dança, conforme será demonstrado posteriormente, na análise da *Sarabande* da *Partia BWV 1004* do mesmo autor.

Ilustração 24: *Sarabande* da *Suíte BWV 995* para alaúde de J. S. Bach, *fac-símile*.

A ilustração da *Sarabande BWV 995* representa uma tablatura francesa, que utiliza linhas para representar as cordas do instrumento no mesmo sentido horizontal da tablatura espanhola, no entanto, no lugar dos números, utiliza letras do alfabeto, com exceção da letra J, para indicar os pontos. Nogueira (2008, p. 107-108) explica que “a ligadura, inexistente na notação do séc. XVI passa a ter significado de ornamento, então denominada *Cheute* e, mais adiante em Nicolas Deroisier, (*Lês Príncipe de la guitarre; 1696*), *Tirades* (Tiratas) quando descendente; também *stracino* em italiano e *extrasino* em espanhol para ambos os sentidos”.

Conforme demonstraram as ilustrações precedentes, as ligaduras constituem elementos significativos no plano da escrita (MAMMI, 1998), utilizados tanto pela notação em tablatura quanto pela escrita musical mensural. Do ponto de vista da linguagem instrumental consistem em um recurso idiomático, tanto das cordas dedilhadas quanto do violino, conforme demonstram as ilustrações 25 e 26, correspondentes à escrita original para violino e sua transcrição para violão.

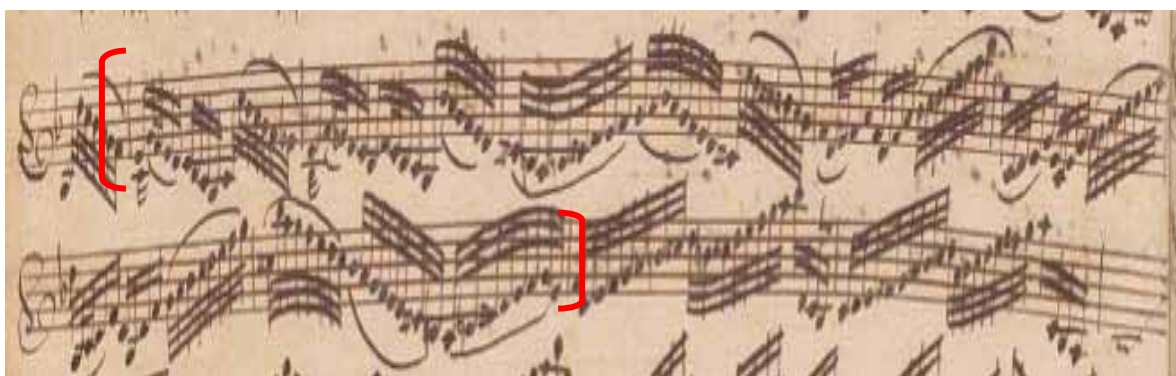


Ilustração 25: *Ciaccona da Partia BWV 1004* para violino solo de J. S. Bach, *fac-símile*, compassos 66 a 73 assinalados.

The image shows a musical score for the Ciaccona from the Partita BWV 1004 by J.S. Bach. It consists of five staves of music. The first staff starts at measure 65 and ends at 66. The second staff starts at 67 and ends at 70. The third staff starts at 71 and ends at 72. The fourth staff starts at 73 and ends at 76. Red brackets highlight the first measure of the first staff (measure 66) and the last measure of the fifth staff (measure 73). The notation includes various fingerings, slurs, and articulation marks.

Ilustração 26: Ciaccona da *Partia BWV 1004* para violino solo de J. S. Bach, compassos 66 a 73, transcrição: Gustavo Silveira Costa (2012).

A utilização das ligaduras como recurso idiomático nos instrumentos de cordas dedilhadas cumpre diferentes funções conforme a necessidade e o contexto, como por exemplo, quando são utilizados como ligados de mão esquerda empregados ao violão, como possível solução para a adaptação de passagens escritas em “legato” para violino. (FREITAS, 2005). No caso de sua utilização no manuscrito autógrafo da *Partia Seconda BWV 1004* “foram extensivamente marcadas e constituem a única instrução de execução fornecida pelo compositor”, (COSTA, 2012, p. 141). Segundo o autor, John Butt (1990, p. 63) ressalta que os ligados ajustam a “hierarquia gramatical” relacionada com a retórica e com a métrica do Barroco, na medida em que se relacionam diretamente com a produção instrumental do som, vinculada com o aspecto da *Decoratio*, que corresponde à etapa retórica da construção do discurso na qual se encontram as recomendações acerca da

ornamentação, que poderia ser tanto escrita pelo compositor, quanto improvisada pelo executante. Desta forma, no caso da *Partia Seconda*, função técnica da ligadura é indissociável de sua função musical que, segundo Butt (1990, p. 208-209):

Ligaduras são mais freqüentemente associadas com os níveis de diminuição relativos ao Decoratio da música. (...) Na música para cordas a função de um ligado pode variar amplamente segundo um contexto, implicando acentuação, destaque da dinâmica ou a negação da pulsação esperada. (...) Alguns ligados podem ser vistos como motivos em si, se desenvolvendo enquanto a música avança; alguns impõem um ritmo que é diferente daquele da harmonia ou barra de compasso; alguns sublinham uma linha melódica que de outro modo estaria obscura na figuração; outras sugerem andamento e dinâmica. A música freqüentemente compreende a interação de vários elementos: ritmo métrico e harmônico, consistência figurativa e melódica e proporção. É freqüentemente a ambigüidade de qual elemento tem prioridade em qualquer trecho que dá à música sua qualidade particular. Ligados freqüentemente dão-nos um insight sobre como isso é conseguido, refletindo o momentum e simetria da música; às vezes eles executam várias funções interpretativas ao mesmo tempo, (IN: COSTA, 2012, p. 143).

Em sua dissertação de mestrado dedicada ao estudo das articulações na *Ciaccona* da *Partia BWV 1004* de J. S. Bach, Freitas (2005) desenvolve um estudo comparativo envolvendo a análise das ligaduras encontradas no manuscrito da *Ciaccona*, confrontando-as com diferentes interpretações ao violino e ao violão. O autor classifica tal recurso idiomático em “ligaduras longas” e “ligaduras curtas”, relacionadas, respectivamente às seguintes funções: ligaduras longas cumprindo funções de tipo mecânicas, resolução de apojeturas, indicativas de acentuação rítmica, acentuação ou quebra de acentuação hierárquica, polifonia implícita e outras. As ligaduras longas cumprem principalmente as funções de mudança de harmonia e mudança de afeto, segundo o autor.

Considerando o exemplo utilizado no terceiro capítulo sobre o *Soggetto Cavatto* enquanto classe de representação musical temática derivada de letras do alfabeto, relacionada com as notas musicais e grafadas em tablaturas antigas, segundo Fernández (2003), a observação da ilustração 27 (abaixo) sugere, por exemplo, que as ligaduras

cumprem duas funções simultâneas, ou seja: função mecânica, segundo preceitos técnico-instrumentais, conforme Freitas (2005), e como elemento de articulação, destacando os *Sogettos Cavattos* em forma de cruz, assinalados.



Ilustração 27: *Ciaccona BWV 1004* em Ré menor de J.S.Bach, transcrição para violão de Gustavo Silveira Costa (2012). *Sogettos Cavatos* em forma de Cruz, variação 14, compassos 57 a 63.

O excerto utilizado como exemplo na ilustração acima, correspondente à transcrição realizada por Costa (2012), conserva as ligaduras originais do manuscrito, notando-as em forma pontilhada para diferenciá-las das campanelas, representadas na transcrição pelo mesmo código não pontilhado, correspondente ao signo representativo da ligadura em seu uso convencional. Considerando as diversas funções cumpridas pelas ligaduras e sendo elas o único elemento técnico-instrumental escrito por Bach na notação original da *Partia BWV 1004*, concluímos, a princípio que tal recurso idiomático constitui um aspecto bastante relevante em sua linguagem composicional, considerando que acumulam significados mecânicos e musicais indissociáveis. Inclusive, “muitos ornamentos ou figuras ornamentais são intrinsecamente associados a ligaduras, e mesmo que em muitos casos as ligaduras não estejam devidamente anotadas, elas devem ser inseridas pelo intérprete”, (COSTA, 2012, p. 158).

4.2.2 Ponteado

Em seu livro intitulado *The early Guitar: a history and handbook*, Tyler (1980) dedica o sexto capítulo integralmente à técnica utilizada para executar a música dos séc. XVI e XVII através dos instrumentos de cordas dedilhadas, sob o título: *ponteado style*. Quanto à utilização da mão direita, por exemplo, o autor prescreve o uso do polegar em alternância com o dedo indicador, em uma única voz, percorrendo todos os cursos, tanto os agudos quanto os graves. A maioria dos livros de guitarra e alaúde prescrevem o uso da técnica descrita, utilizando codificação específica, como por exemplo, colocando um ponto abaixo da nota a ser pinçada pelo dedo indicador da mão direita.

Segundo Tyler (1980), o fato de o dedo polegar ser maior do que o indicador faz com que o som produzido pela combinação alternada entre esses dois dedos alterne notas fortes e fracas que, se combinadas com o ritmo da passagem a ser executada, o resultado sonoro consistirá na ênfase do aspecto rítmico. Este estilo de articulação difere sobremaneira da técnica utilizada pelas guitarras clássico-romântica e moderna, cujos princípios fundamentais de execução buscam uma articulação com igual regularidade e igualdade entre as notas. Tyler afirma que a referida técnica constituía o modelo mais comumente utilizado pelos instrumentistas de cordas dedilhadas dos séc. XVI e XVII. Posteriormente a alternância entre polegar e indicador foi gradativamente substituída pela combinação entre os dedos médio e o indicador sendo, o dedo médio, utilizado como substituto do polegar em situações nas quais houvesse a necessitasse de se executar alguma outra corda simultaneamente ou em tempo forte, em sucessão com o indicador. Embora referências a esta última técnica sejam encontradas em Milan (1536), Mudarra (1542) e Fuenllana (1554), Tyler (1980, p. 83) escreve que a mesma não fora freqüentemente utilizada até a chegada do séc. XVII. Fuenllana (1554) menciona não só a técnica que

busca alternar polegar/indicador e médio/indicador, mas também menciona uma terceira modalidade denominada *dedillo*, que seria empregada em passagens escalares. A modalidade em questão é descrita pelo autor como a ida e volta rápida do dedo indicador no sentido baixo/cima e cima/baixo para cada nota da melodia ou escala no caso da execução de uma única linha melódica. A ilustração 28 consiste em uma *Fantasia* de autoria de Alonso Mudarra (1646) na qual o autor recomenda o uso desta técnica nos excertos assinalados. A indicação “dosde” corresponde à utilização dos dedos indicador e médio da mão direita.


LIBRO. I. FO L. III.

The image shows a fac-simile of a musical score for 'Fantasia' by Alonso Mudarra (1646). The score is in 3/4 time and consists of three systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics 'Fantasia de pasos pa des e bol ber las manos,' and a guitar line. The second system has a guitar line. The third system has a guitar line. The score includes various fingerings and articulations. Red circles highlight specific passages: 'dedi.' in the first system, 'dedi.' in the second system, and 'dedi.' in the third system. 'dosde.' markings are also present throughout the score.

Ilustração 28: Fantasia, Alonso Mudarra (1646), *fac-simile*

No caso do acréscimo de uma segunda linha na região do baixo, por exemplo, a técnica do ponteadado prevê a utilização do polegar, que se torna necessário à execução da linha mais grave e, portanto, o dedo médio deverá tocar a nota inicial do registro agudo enquanto o polegar toca a mais grave. Depois que a segunda nota aguda é tocada pelo indicador, o polegar salta para o agudo a fim de manter o padrão inicial e, para a execução de acordes, os dedos polegar, indicador, médio e anular são todos utilizados. Mediante a necessidade de se executar um acorde de cinco notas, o polegar deverá tocar dois cursos simultâneos. Com relação à técnica do arpejo, pertencente ao estilo em questão, normalmente tal elemento aparece codificado em tablaturas por meio de barras diagonais, dispostas entre as letras do alfabeto ou números, ou mesmo como pontos ou pequenas barras ao lado dos acordes, conforme demonstra a ilustração 29

Ilustração 29: *Toccata Arpeggiata, Libro primo di Intavolatura di Guitarrone*, de Girolamo Kapsberger.

A tablatura representada (ilustração 29) constitui um excerto da primeira publicação a abordar o elemento arpejo nos termos acima descritos e trata-se da *Toccata Arpeggiata*, publicada no *Libro primo di Intavolatura di Guitarrone*, de Girolamo Kapsberger.⁵⁹ O código designativo do arpejo é representado pela figura  que aparece posicionada abaixo das linhas e dos números na tablatura. Cardoso (2014, p. 140) escreve que a referida técnica se desenvolveu ao longo do período Barroco, principalmente por meio da prática dos teorbistas italianos no início do séc. XVII. Segundo o autor:

O arpejamento de acordes em figuras rítmicas longas para o acompanhamento de monodias foi se transformando em um veículo expressivo autônomo nas músicas solistas publicadas para teorba. Isso incluía a repetição de padrões ou floreios improvisados em que notas consonantes e dissonantes, que definiam ou deixavam ambígua a melodia tinham grande efeito expressivo. (CARDOSO, 2014, p. 140).

Cardoso (2014, p. 141) escreve ainda que “neste novo conceito, uma figura rítmica longa é destinada a um acorde que deve ser arpejado repetidas vezes, incluindo suas dissonâncias, o que o caracteriza como elemento de função dramática. O ápice deste tipo de construção é a *Toccata Seconda Arpeggiata* desta publicação de 1604”. Um exemplo bastante ilustrativo deste tipo de recurso consiste na seção de arpejos da *Ciaccona BWV 1004*, representada pela ilustração 30 e sua respectiva transcrição para violão, ilustração 31.

⁵⁹ Disponível: <http://goo.gl/6p3f7V> Acesso: 09/02/2015, 17:19 min.



Ilustração 30: *Ciaccona BWV 1004, fac-símile, arpejos, compassos 89 a 96.*

Ilustração 31: *Ciaccona BWV 1004, seção de arpejos, compassos 89 a 95. Transcrição para violão: Gustavo Silveira Costa (2012).*

4.3 Contextualização da *Partia BWV 1004* de J. S. Bach em relação à linguagem instrumental das cordas dedilhadas do Séc. XVIII

Estabelecidos os principais recursos idiomáticos característicos da linguagem instrumental das cordas dedilhadas dos séc. XVI ao XVIII contextualizaremos a *Partia BWV 1004* de J. S. Bach em relação a tais recursos, buscando seu vínculo com os aspectos composicionais da obra em questão. Considerando a *Inventio* e a *Dispositio* como etapas

retóricas que correspondem, respectivamente, à criação das idéias musicais e sua distribuição nos lugares mais adequados ao discurso (LÓPEZ CANO, 2012, p. 15), buscaremos primeiramente, identificar a forma como os elementos da superfície textual da *Partia BWV 1004* se interconectam, configurando sua coesão textual segundo (KOCH, 2009, p. 35-40). Em seguida buscaremos apreender o modo como os elementos que subjazem sua superfície textual estabelecem uma configuração veiculadora de sentidos, segundo Beaugrande e Dressler (1981), com o objetivo incorporá-los no ato da preparação para a performance. Partiremos da consideração dos aspectos gráficos dispostos na superfície da escrita musical, considerando elementos estruturais harmônicos, rítmicos e melódicos. Nesta perspectiva, as ilustrações 32 a 36 demonstram, comparativamente, as funções harmônicas básicas correspondentes aos excertos iniciais dos cinco movimentos que compõem a *Partia*, compreendidos pela *Inventio* de cada peça.



Ilustração 32: *Allemanda BWV 1004* em Ré maior de J. S. Bach. Compassos 02 a 04 iniciais, ilustrativos das funções harmônicas básicas, compreendidos pela *Inventio* da peça.



Ilustração 33: *Corrente BWV 1004* em Ré maior de J. S. Bach. Compassos 02 a 06 iniciais, compreendidos pela *Inventio*.



Ilustração 34: *Sarabande BWV 1004* em Ré maior de J. S. Bach. Compassos 01 a 03 iniciais, compreendidos pela *Inventio*.



Ilustração 35: *Giga BWV 1004* em Ré maior de J. S. Bach. Compassos 02 a 06 iniciais, compreendidos pela *Inventio*.



Ilustração 36: *Ciaccona BWV 1004* em Ré maior de J. S. Bach. Compassos 01 a 05 iniciais, compreendidos pela *Inventio*.

A ilustração 37 (abaixo) reproduz o quadro demonstrativo utilizado por Costa (2012, p. 66), para representar resumidamente as funções harmônicas básicas correspondentes aos excertos iniciais de cada movimento da *Partia*, compreendidos pela *Inventio* de cada uma das peças conforme demonstraram as ilustrações 32 a 36.

The image displays five staves of musical notation, each representing a different movement from a Partita. The movements are labeled as follows:

- I. Allemanda:** Treble clef, one flat, common time (C). The initial chord is a D minor triad (D-F-A).
- II. Corrente:** Treble clef, one flat, 3/4 time. The initial chord is a D minor triad (D-F-A).
- III. Sarabanda:** Treble clef, one flat, 3/4 time. The initial chord is a D minor triad (D-F-A).
- IV. Giga:** Treble clef, one flat, 3/8 time. The initial chord is a D minor triad (D-F-A).
- V. Ciaccona:** Treble clef, one flat, 3/4 time. The initial chord is a D minor triad (D-F-A).

Ilustração 37: Quadro demonstrativo das funções harmônicas básicas correspondentes aos excertos iniciais de cada movimento da *Partia*, compreendidos pela *Inventio* de cada peça.

Costa (2012) resume as funções harmônicas básicas representadas pelas ilustrações fac-similares no quadro demonstrativo da ilustração 06 (acima), no qual podemos visualizar certo alinhamento harmônico inicial entre a *Allemanda*, a *Corrente* e a *Giga*. No caso da *Sarabande* e da *Ciaccona*, embora compartilhem os mesmos elementos harmônicos iniciais com as outras danças, isto ocorre de maneira menos evidente do que nos movimentos I, II e IV entre si. As danças de número III e V comportam diferenças estruturais em sua forma geral se comparadas às de número I, II e IV e podem ser compreendidas como um segundo grupo dentro da *Partia*, considerando sua semelhança rítmica (COSTA, 2012, p. 66), demonstrada pelas ilustrações 38 e 39.



Ilustração 38: *Sarabande BWV 1004* em Ré maior de J. S. Bach. Compassos 01 a 08 iniciais assinalados, compreendidos pela *Inventio*.



Ilustração 39: *Ciaccona BWV 1004* em Ré maior de J. S. Bach. Compassos 01 a 09 iniciais assinalados, compreendidos pela *Inventio*.

No plano da superfície textual, podemos reconhecer o aspecto harmônico como sendo um fator responsável pela coesão textual da *Partia*, na medida em que interconecta as peças por meio do compartilhamento de funções harmônicas básicas em comum, compreendidas pela *Inventio* de cada movimento individualmente. Desta forma integram a *Partia* como uma unidade constituída em duas partes, sendo a primeira parte compreendida pela *Allemanda*, pela *Corrente* e pela *Giga*, e a segunda parte, pela *Sarabande* e pela *Ciaccona*.

No que concerne aos aspectos relacionados à Coerência Textual (KOCH, 2009, p. 40) e à *Dispositio* (LÓPEZ CANO, 2012, p. 15), que tratam respectivamente do modo como os elementos que subjazem a superfície textual estabelecem uma configuração

veiculadora de sentidos e da distribuição das idéias musicais nos lugares mais adequados ao discurso, ressaltamos um “elemento variacional implícito [...] presente na estrutura harmônica recorrente, que faz com que as danças, em si, se tornem variações”, (COSTA, 2012, p. 65). Em sua análise da *Partia Seconda BWV 1004* o autor escreve que, “em um conjunto de danças em que o elemento variacional acontece sutilmente escondido na harmonia, que nem sempre observa esse aspecto devido à escrita em *style brisé*, é realmente importante para o intérprete ter consciência do que será retomado nas outras danças”, (COSTA, 2012, p. 67). A observação do autor sobre o conhecimento “do que será retomado nas outras danças” constitui um dado relevante no plano da interpretação, considerando que os elementos estruturais comuns aos diferentes movimentos podem ser projetados na execução musical na medida em que forem relacionados entre si, configurando a coerência textual da *Partia* no plano interpretação. Segundo o autor, *Diminutio* e *Meiosis* constituem os termos retóricos designativos das técnicas de variação por diminuição, que consistem na subdivisão de notas longas em notas de duração mais curta, de modo a reapresentar o material temático por meio de valores proporcionalmente menores, (BARTEL, 1997, p. 235 *apud* COSTA, 2012, p. 163). Tal procedimento resulta de maneira geral em passagens escalares rápidas, conforme se pode observar comparativamente nas ilustrações 40 e 41 correspondentes aos compassos 65 e 66 da *Ciaccona BWV 1004*.

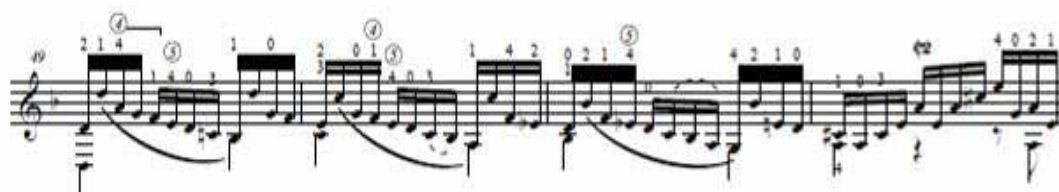


Ilustração 40: *Ciaccona BWV 1004* de J. S. Bach, compassos 49 a 52, transcrição para violão por Gustavo Silveira Costa (2012).

52 Partia Seconda - Ciaccona

Ilustração 41: *Ciaccona BWV 1004* de J. S. Bach, compassos 65 a 66, transcrição para violão por Gustavo Silveira Costa (2012).

Nota-se nas ilustrações (acima) a aplicação das ligaduras de mão esquerda e das *campanellas* nos grupos de seis notas por parte do transcritor, que utiliza tal recurso idiomático-instrumental cumprindo uma tripla função: a primeira, mecânica, possibilita a execução de passagens escalares rápidas, a segunda, de tradução idiomática, aproxima o resultado sonoro da ressonância característica da linguagem instrumental dos alaúdes e guitarras do séc. XVIII, que utilizavam em sua encordatura, a afinação reentrante. A terceira consiste no desempenho da função de articulação, acentuando a primeira nota de cada grupo de seis notas. Sobre essa última função, o autor adverte:

A digitação por si só não garante o efeito musical de acentuação da primeira nota do grupo, uma das funções da ligadura [...] Recomendamos, portanto, um ataque mais forte na primeira nota de cada grupo, sobretudo nos casos em que entre a primeira e a segunda nota da escala há apenas uma campanela (como no último tempo do compasso 66 do exemplo acima). Nos casos em que o grupo é iniciado por um ligado de mão esquerda (compasso 65 do exemplo), a acentuação pode ser mais suave, já que a própria técnica prevê um destaque maior à primeira nota do grupo, (COSTA, 2012, p. 163-164).

4.3.1 *Allemanda*

A descrição da estrutura harmônica contida na *Allemanda BWV 1004* de J. S. Bach fornecida por Costa (2012) revela a própria conexão estabelecida entre os elementos no plano de sua superfície textual, conforme podemos constatar por meio da seguinte citação:

Harmonicamente, a *Allemanda* apresenta o conhecido esquema em que há uma visita ao relativo maior (Fá maior – cadência para o c. 06) no caminho para a dominante. Do compasso 7 ao final da primeira reprise a peça se desenvolve em Lá menor, atingindo a dominante pela picardia na metade do último compasso da seção. Depois de um pedal de seis tempos na dominante (Mi maior), o ritmo harmônico é acelerado, mudando a cada tempo até um pedal na subdominante de Lá menor (Ré menor) com sexta napolitana. Na segunda seção, o plano é voltar à tônica, passando pela subdominante, algo que começa a ser preparado já no segundo compasso da segunda seção, tendo sua cadência forte para o compasso 23 (em Sol menor). Há uma cadência fraca para Fá maior na metade de c. 27, depois há uma seqüenciação em que o ritmo harmônico se acelera até a chegada em Sol menor com sexta napolitana no compasso 30, com função de subdominante de Ré menor, que terá seu repouso ao final da seção. (COSTA, 2012, p. 67-68).

A descrição traduz a maneira pela qual os elementos da superfície textual da *Partia* se interconectam compondo uma unidade, (KOCH, 2009, p. 35). Em relação aos aspectos da *Dispositio* e da Coerência textual, a conexão estabelecida entre tais elementos compõe um sentido de unidade formal e também de tensão e relaxamento, expressos na descrição do ritmo harmônico. O autor acrescenta que Ledbetter (2009, p.131) destaca a importância da projeção deste aspecto na execução, considerando-o como um elemento de importância vital para o estabelecimento dos níveis de tensão interna da peça. Desta forma cabe ao intérprete, no ato da preparação para a performance, configurar os diferentes níveis de tensão configurados pela conexão entre os elementos descritos pelos caracteres harmônicos, reconstruindo seu sentido no ato da preparação para a performance. Comparando os compassos iniciais da *Allemanda* e da *Ciaccona* (ilustrações 42 e 43) podemos perceber que os dois primeiros compassos da *Allemanda* descrevem,

harmonicamente, os quatro compassos iniciais da *Ciaccona*, estabelecendo um sentido de coesão textual entre esses dois movimentos.



Ilustração 42: *Allemanda BWV 1004* em Ré menor de J. S. Bach,, compassos 01 e 02.



Ilustração 43: *Ciaccona BWV 1004* em Ré menor de J. S. Bach, compassos 01 a 04.

Costa (2012, p. 67) estabelece entre essas duas peças uma relação de derivação, escrevendo que “até o acorde de Si bemol maior da *Ciaccona*, a derivação é direta, seguida da interpolação de Sol menor e do acréscimo da sexta e da quarta na Dominante, diferentemente da chegada direta à Dominante que ocorre na *Allemanda*”.

4.3.2 *Corrente*

A principal característica da *Corrente* é a alternância entre colcheias pontuadas e tercinas, segundo Costa (2012, p. 69). Em se tratando da execução musical destas figuras, o autor menciona que “as colcheias pontuadas costumam ser tocadas com a divisão de

tercinas”, referindo-se ao alinhamento entre essas figuras na escrita bachiana, conforme se pode observar por meio do exame das partituras de obras como o quinto Concerto de Brandemburgo, *BWV 1050* (terceiro movimento) e a *Corrente* da primeira *Partia* para cravo, *BWV 825*. O próprio autor comenta que tais observações contrariam informações contidas em tratados de execução de autores como Quantz e Carl Philipp Emanuel, que estabelecem distinções entre tercinas e figuras pontuadas. Por este motivo “essa questão será sempre deixada ao intérprete e a variação do nível de pontuação também pode ser usada como uma ferramenta importante no momento da performance, (COSTA, 2012, p. 69). Desta forma, considerando as colcheias pontuadas em alternância com as tercinas como principal característica deste movimento, o intérprete tem como opção, reforçar tal característica rítmica utilizando a técnica de mão direita descrita por Tyler (1980), que prescreve o uso do polegar em alternância com o dedo indicador em uma única voz percorrendo todos os cursos tanto os agudos quanto os graves. O fato da combinação alternada entre esses dois dedos resultar em um som que alterne notas fortes e fracas produzirá uma articulação capaz de enfatizar com clareza o aspecto rítmico. Isto ocorrerá na medida em que a colcheia pontuada tende a soar com mais intensidade do que a semicolcheia, a digitação poderá ser ajustada de maneira que o polegar da mão direita toque a colcheia pontuada e o indicador, a semicolcheia, realizando espontaneamente a acentuação correta da figura rítmica.

Sobre a estrutura harmônica da *Corrente*, o autor escreve que se trata de uma derivação da *Allemanda* na medida em que passa pelo relativo menor ao longo do percurso harmônico que descreve até a modulação para Lá menor, atingindo a dominante, na barra dupla, pela picardia. O retorno à tônica ocorre após a ênfase na Subdominante.

4.3.3 *Sarabande*

Ledbetter (2009, p. 134) escreve que “é difícil pensar uma *Sarabande* francesa tão *navrée* (triste, angustiada) quanto essa. Se a *Sarabande* em Si menor é elegíaca e processional, a em Ré menor é angustiada e trágica”, (IN: COSTA, 2012, p. 69). A principal característica rítmica desta peça reside na relevância do segundo tempo como um novo impulso. Embora a *Sarabande* comporte em seu tema a *Inventio* da *Allemanda*, no aspecto harmônico é a que mais se distancia desta em relação a este aspecto, se desenvolvendo de maneira completamente distinta. A principal diferença da *Sarabande* não só em relação à *Allemanda*, mas também em relação às outras danças, reside em sua estrutura conforme podemos constatar na descrição desta obra por Costa (2012):

A estrutura também é distinta, pois não há a tradicional visita ao relativo maior na primeira reprise, que corresponde a quase 1/3 da extensão da segunda reprise, em que há a visita à subdominante, em que há o acorde de sexta napolitana na subdominante de Ré menor (c. 21, Sol menor), como nas danças que a antecedem. A segunda casa tem a função de coda, e a harmonia do compasso 27 aparece reminescente do trecho análogo na *Corrente* (c.51) que não tem correspondência com o trecho final da *Allemanda*, (COSTA, 2012, p. 70).

Se compararmos a escrita fac-similar com a transcrição realizada por Costa (2012) podemos visualizar uma ampla inserção de ornamentos ao longo de toda a peça, conforme demonstram as ilustrações 44 e 45.

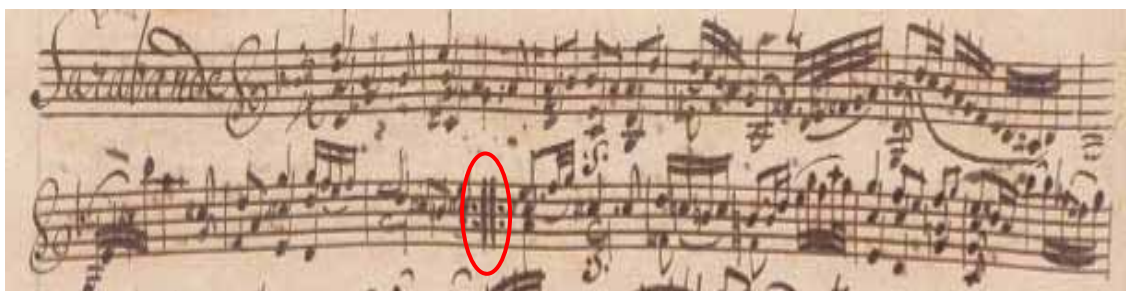


Ilustração 44: *Sarabande BWV 1004, fac-símile, compassos 01 a 08.*

Ilustração 45: *Sarabande BWV 1004*, compassos 01 a 16, transcrição para violão: Gustavo Costa, ornamentação escrita assinalada.

Podemos observar, nas ilustrações 44 e 45 (acima), que o *fac-símile* apresenta, ao final do oitavo compasso, uma barra de repetição para os oito compassos iniciais, correspondentes a primeira parte da Sarabande. A transcrição apresenta, do compasso 08 até o 16, a repetição reescrita com o acréscimo dos ornamentos (assinalados), substituindo a barra utilizada pela escrita original.

4.3.4 *Giga*

Little-Jenne (2001, p. 143) utilizam o termo *Giga*, para designar uma ampla variedade de padrões rítmicos, fórmulas de compassos e estilos de danças, classificando-os a partir de três categorias: 1) *Giga* francesa, caracterizada por ritmos pontuados, normalmente em compasso 3/8, como por exemplo, a *Giga* da Suíte para violoncelo em Dó

menor, *BWV 1011*. 2) *Giga* I, com a divisão tripla dos tempos, normalmente em 12/08 e 06/08, caracterizada por um ritmo harmônico lento, como por exemplo, a *Giga* para violoncelo da suíte para violoncelo em Mi bemol maior, *BWV 1010*. E 3) *Giga* II, de estrutura métrica similar à *Giga* Francesa, porém mais complexa, com tercinas subdivididas em diferentes agrupamentos de semicolcheias, como por exemplo, a *Giga* da suíte para violoncelo em Sol maior, *BWV 1007*, (COSTA, 2012, p. 70). O autor escreve ainda que:

O plano Harmônico – estrutural da peça remonta ao da Allemanda e a *Corrente*, deixando as figurações, os padrões rítmicos das frases de dança e suas derivações atuarem como as *tiratas* que são tomadas nas seqüências pelo ciclo de quintas, um elemento padrão em muitas composições do período que, como observa Ledbetter (2009, p. 135-06), não estava presente na Allemanda, apenas na segunda seção da *Corrente*: na *Giga*, as seqüências se tornam um elemento principal nas duas seções, (COSTA, 2012, p. 70).

Em princípio, a observância dos aspectos harmônicos e rítmicos dos movimentos que antecedem a *Ciaccona* sugere uma disposição desses elementos de modo a configurar a *Partia BWV 1004* como uma unidade coesa e coerente, constituída por meio da relação de derivação que cada dança estabelece com aquela que a antecede.

4.3.5 *Ciaccona*

Cossu (2006) ⁶⁰ define a *Ciaccona* constitui uma dança de origem espanhola difundida em toda a Europa durante os séc. XVII e XVIII, possuindo, inicialmente, um caráter *piuttosto vivace* (bastante animado, vivo) transformando-se posteriormente em uma dança austera de tempo ternário, caracterizada por um baixo ostinato sobre variações

⁶⁰ COSSU, Matteo. La *Ciaccona* di Johann Sebastian Bach: confronto tra le interpretazioni dei violinisti Milstein, Menuhin, Szeryng. Tesi di Laurea in Storia Della Musica, Università degli studi della Tuscia. Facoltà di Lingue e Letterature Moderne.

rítmicas, melódicas e harmônicas. Magnani (1987, p. 152) escreve que “a *Ciaccona* é uma dança de origem espanhola, derivada da *Sarabande*, baseada num tipo de ostinato, geralmente de oito compassos. Trata-se de uma variação melódico-rítmica sobre um baixo ostinato, possuindo um esquema harmônico sempre igual.” A explicação fornecida pelo autor sugere certa aproximação entre as duas danças mencionadas, aspecto este reforçado pela semelhança em relação a aspectos harmônicos e rítmicos que se interconectam de modo a constituí-la como uma unidade formal. Costa (2012, p. 71) escreve que a *Ciaccona* eleva ao último grau o sentido de variação contido na *Partia*, na medida em que incorpora os elementos que interligam as danças anteriores a partir de uma lógica própria. Segundo o autor, “a arquitetura monumental da *Ciaccona* supera em extensão a soma de todos os outros movimentos precedentes, um dos motivos que pode ter colaborado para que ela tenha sido tão freqüentemente executada de forma independente da *Partia*, além de sua grande riqueza instrumental e de expressão”, (COSTA, 2012, p. 71). Se comparada às outras danças, podemos observar certa proximidade em relação à *Sarabande*, tanto em relação ao aspecto rítmico, (conforme demonstrado anteriormente) quanto no aspecto da coesão textual, se compararmos, por exemplo, o material harmônico do terceiro compasso da *Sarabande* com o início da terceira seção da *Ciaccona* (compasso 209), ilustrações 46 e 47.



Ilustração 46: *Ciaccona BWV 1004* em Ré maior de J. S. Bach, *fac-símile*. Compassos 209 a 211 assinalados.



Ilustração 47: *Sarabande BWV 1004* em Ré maior de J. S. Bach, *fac-símile*. Compassos 01 a 04 iniciais.

Os elementos assinalados demonstram que o conteúdo harmônico contido no terceiro compasso da *Sarabande*, embora se diferencie das outras danças da *Partia*, apresenta de maneira condensada o início da terceira seção da *Ciaccona*, compasso 209, de retorno ao modo menor, Ledbetter (2009, p. 138, *apud* COSTA, 2012, p. 72).

A referência à *Sarabande* encontrada na *Ciaccona* também é evidenciada pela escrita tanto no aspecto harmônico, cujas funções de maior tensão recaem sobre o segundo tempo de cada compasso, como pelo elemento rítmico, pois as figuras de maior duração, no caso as semínimas pontuadas, reforçam a tensão harmônica sustentando por mais tempo as harmonias mais tensas. Desta forma, os aspectos tanto harmônicos quanto rítmicos constituem elementos que compõem o sentido de coesão textual da *Partia*, na medida em que também se interconectam de modo a constituir uma unidade formal. Neste caso podemos identificar o elemento variacional mencionado por Costa (2012) com os aspectos acima mencionados na medida em que correspondem, respectivamente, ao modo como os elementos que subjazem a superfície textual estabelecem uma configuração veiculadora de sentidos e à distribuição das idéias musicais nos lugares mais adequados ao discurso. Desta forma é válido ressaltar que a *Partia* é estruturada de maneira tal que, na medida em que as peças se sucedem, incorporam elementos dos movimentos precedentes acrescentando algum elemento próprio. Assim, a *Ciaccona* concebida como movimento de encerramento da *Partia*, incorpora conteúdos comuns a todas as danças que a antecedem, conforme

observado por Ledbetter (2009 in: COSTA, 2012, p. 71). Estruturalmente é dividida em três grandes seções: a primeira seção em Ré menor comporta 132 compassos, a segunda seção em Ré maior contém 76 compassos e a terceira seção em Ré menor contempla 49 compassos. Isto significa que, dimensionalmente, a primeira seção em Ré maior é mais extensa do que a soma das outras duas, que compreende 125 compassos, sendo 76 compassos pertencentes à segunda seção em Ré maior e 49 à terceira seção em Ré menor.

Com relação ao aspecto da *Dispositio*, o tema da *Ciaccona* compreende 8 compassos, constituído por duas frases de quatro compassos cada. Em relação à Coerência Textual, trata-se de um ostinato harmônico de quatro compassos na tonalidade de ré menor que descreve a cadência (I-V-VI-V), ou as funções de Tônica, Dominante, Subdominante anti-relativa e Dominante, (assinaladas em vermelho), cuja linha do baixo (marcada pelas setas verdes) representada pela nota mais grave de cada acorde corresponde ao desenho de uma escala harmônica menor descendente, caracterizando-a também como uma *Passacaglia*, conforme assinalado nas ilustrações 48 e 49.



Ilustração 48: *Ciaccona BWV 1004*. Compassos 01 a 09.



Ilustração 49: *Ciaccona BWV 1004*, compassos 09 -17.

Como demonstra a ilustração 49 (acima), as variações sobre o tema podem ser identificadas também a cada oito compassos conforme demonstram os compassos 9 a 16 assinalados, que conservam praticamente a mesma harmonia dos oito primeiros compassos, com pequenas diferenças harmônicas ao final de cada frase, descrita a cada quatro compassos. Trata-se da primeira variação, representada pelo acréscimo de uma voz rítmico-melódica pontuada à estrutura harmônica preexistente, facilmente identificada pela inserção da célula rítmica de colcheia pontuada / semicolcheia e semicolcheia pontuada / fusa, assinaladas em vermelho no compasso 01. Ledbetter (2009, p. 141) afirma que o motivo pontuado pode ser entendido como *notes inègales escritas*, (IN: COSTA, 2012, p. 73). Do ponto de vista da *Dispositio*, trata-se de um tipo de variação por transformação, neste caso, da célula rítmica, que acontece de forma reduzida e proporcional, por meio da relação: semínima pontuada versus colcheia e colcheia pontuada versus semicolcheia. A variação III conserva o motivo pontuado da primeira variação, mas abandonando o esquema harmônico inicial em favor de um tetracorde cromático descendente no baixo, conforme ilustração 50.



Ilustração 50: *Ciaccona BWV 1004*, compassos 16 a 25, variação III.

Conforme discutido no capítulo anterior, este elemento cromático descendente corresponde a uma figura retórica denominada *Passus Duriusculus*, (caminho do sofrimento), no contexto da música barroca. A *Ciaccona* apresenta este elemento em vários lugares ao longo de seu desenvolvimento, inclusive na quinta variação, mas de maneira mais sutil. Na variação V, que se inicia no compasso 25 ocorre a recapitulação da harmonia inicial com redução da linha melódica da variação anterior, com uma pequena alteração harmônica no último compasso, assim como ocorre nas variações anteriores. A variação VII introduz um segmento melódico cromático descendente que também aparece nos compassos 13 e 14 da *Allemanda*, de acordo com as ilustrações 51 e 52.



Ilustração 51: *Ciaccona BWV 1004*, compassos 33-35



Ilustração 52: *Allemanda BWV 1004*, compassos 13-14.

Com base nas ilustrações fornecidas podemos afirmar que, em seus aspectos intersonicos, a *Ciaconna* 1004 é constituída pela superposição de estruturas no plano de sua superfície textual, que delineiam significados a partir da relação estabelecida com outras formas composicionais, tal como podemos visualizar nas ilustrações 53 e 54.



Ilustração 53: *Allemanda BWV 1004* em Ré maior de J. S. Bach, *fac-símile*. Compassos 02 a 04 iniciais, ilustrativos das funções harmônicas básicas, compreendidos pela *Inventio* da peça.

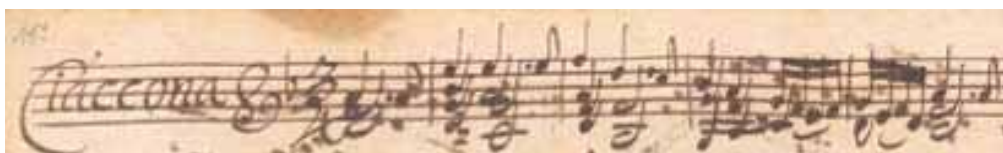


Ilustração 54: *Ciaccona BWV 1004* em Ré maior de J. S. Bach, *fac-símile*. Compassos 01 a 05 iniciais, compreendidos pela *Inventio*.

Sobre a seção de arpejos, compreendida pelos compassos 89 a 121, correspondente às variações 21 a 28, Costa (2012, p. 76) escreve que se inicia sobre a harmonia do tema, porém, nas variações 22 a 24 ocorre a introdução de um novo motivo melódico, descrito pelas notas Lá - Si bemol – Do – Si bemol – Lá, repetidas a cada nova variação, em diferentes tessituras, conforme demonstra a ilustração 55.

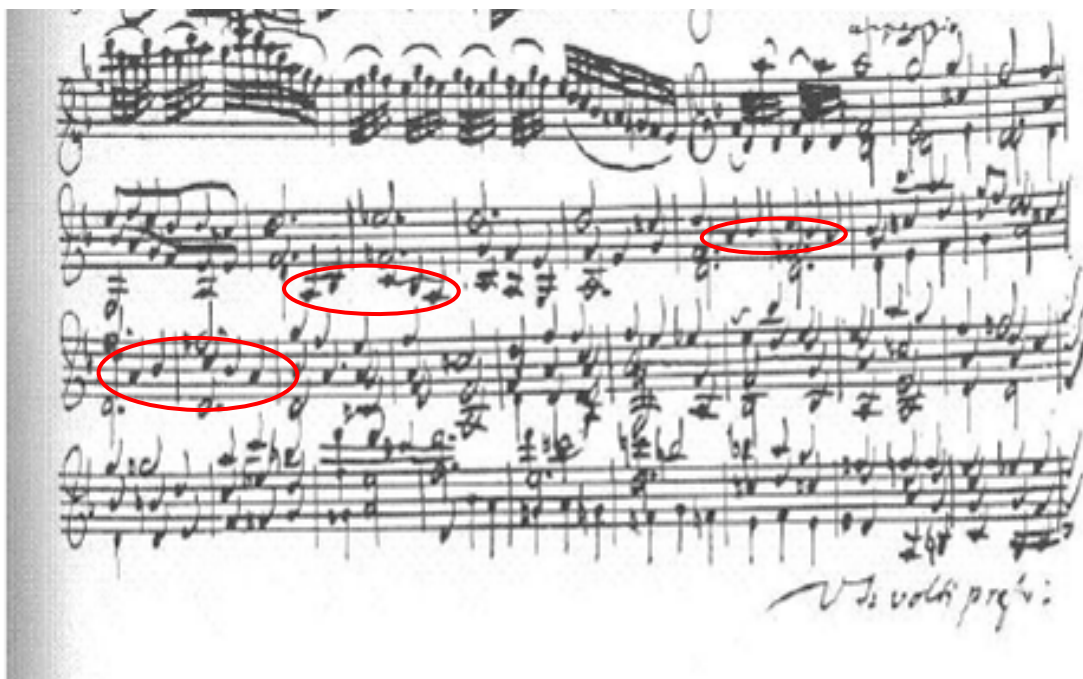


Ilustração 55: *Ciaccona BWV 1004*, seção de arpejos com inserção de motivo melódico assinalado.



Ilustração 56: Quadro demonstrativo do aspecto harmônico das variações 13 a 32 da *Ciaccona* e sua relação de derivação.

Em relação às variações 32 a 50, correspondentes à seção em Ré maior, Costa (2012) fornece a seguinte descrição:

As variações 32 a 36 (compassos 132-152) se desenvolvem sobre a mesma estrutura de baixos do exemplo acima. Na variação 37 se inicia com um moto contínuo de semicolcheias e o baixo implícito se resume ao tetracorde descendente maior Ré-Dó suspenso - Si- Lá. Na variação 39 é introduzido um novo motivo em ostinato (Lá) que é repetido a cada compasso dentro da linha de semicolcheias também na variação seguinte. Nas variações 41 e 42 o motivo é desenvolvido em três partes. A partir da variação 43 é retomado o clima calmo do início da seção maior, que havia sido rompido pela textura polifônica dos ostinatos insistentes. Na variação 47 tem início uma linha de baixo ascendente, pela primeira vez na seção maior, que culmina no início da variação 48, um efeito análogo ao das variações 26 e 27 da seção de arpejos da primeira parte. As variações 49 e 50, que fecham a seção maior também podem ser vistas como uma analogia à primeira parte, embora estruturalmente tenham um significado bastante diferente: Schröder (2007, p. 142) vê o trecho como a apoteose da seção central, “uma esplêndida aurora em Ré maior antes que as nuvens cubram o céu novamente, (COSTA, 2012, p. 77).

O retorno ao modo maior na terceira seção é caracterizado pela descrição do tetracorde descendente na linha do baixo e pelo agrupamento das variações aos pares, sendo a única exceção representada pela variação 53, na qual o baixo descreve uma linha ascendente. A terceira e última reprise do tema reúne os quatro compassos iniciais como elementos antecedentes e finaliza com os últimos quatro descrevendo uma linha descendente no baixo, antes da cadência final, (COSTA, 2012, p. 77).

Os elementos analisados até agora são constituídos por sistemas de sinais que se prestam à organização dos sons, que por sua vez, devem servir a um fim cognitivo. Assim, considerando aos quatro sistemas de conhecimento envolvidos no processamento textual 1 - lingüístico, 2 - enciclopédico, 3 - sócio-interacional e 4 - modelos textuais globais descritos por Koch (2009, p. 22), a análise das estruturas de superfície da *Partia* envolveu, até o momento, principalmente a primeira e a última modalidade. A primeira modalidade

envolveu a articulação entre a representação gráfica do som e o seu sentido imediato e a última, relacionada com as estruturas e modelos textuais globais, nos permitiu reconhecer a *Partia* como um exemplar de certo tipo ou gênero, Koch (2009, p. 24), isto é, *Partia* instrumental do Séc. XVIII para violino solo em Ré menor de J. S. Bach. Em menor escala, nos valem do conhecimento sócio-interacional, que por sua vez, contemplou as formas de interação por meio da linguagem, contemplando conhecimentos do tipo *ilocucional, comunicacional, metacomunicativo e superestrutural*.⁶¹ Koch (2009, p. 25) escreve que, a cada sistema de conhecimento em particular corresponde um tipo de conhecimento procedural, sobre os procedimentos pelos quais tais sistemas são ativados no ato do processamento textual, envolvendo o saber sobre práticas peculiares ao meio sócio-cultural em que vivem os interactantes. Tal modalidade fora ativada no momento em que contextualizamos a *Partia BWV 1004* em relação à prática instrumental da música no séc. VIII, aludindo a “formas de conhecimento situadas historicamente, que proferem sentidos na atividade textual interativa, ou seja, na interação multi-constitutiva do sentido existente entre autor/leitor/texto (MANTOVANI, 2013, p. 32). Desta forma, a contextualização da *Partia* em relação à prática instrumental das cordas dedilhadas no séc. XVIII constituiu uma das etapas do processamento textual, necessária a uma nova configuração desta obra, que pudesse veicular o seu sentido em relação ao contexto discursivo-musical da primeira metade do séc. XVIII. A importância desta etapa ao longo deste capítulo residiu no fato de

⁶¹ Sobre o conhecimento sócio-interacional, Koch (2009) escreve: “O conhecimento sócio-interacional, por seu turno, é o conhecimento sobre as ações verbais, isto é, sobre as formas de inter-ação através da linguagem. Engloba os conhecimentos do tipo ilocucional, comunicacional, metacomunicativo e superestrutural. É o conhecimento ilocucional que permite reconhecer os objetivos ou propósitos que um falante, em dada situação de interação, pretende atingir. O conhecimento comunicacional é aquele que diz respeito, por exemplo, a normas comunicativas gerais [...] à quantidade de informação necessária numa situação concreta para que o parceiro seja capaz de reconstruir o objetivo do produtor do texto. O conhecimento metacomunicativo permite ao produtor do texto evitar perturbações previsíveis na comunicação ou sanar (on-line ou a posteriori) conflitos efetivamente ocorridos por meio da introdução no texto de sinais articulação ou apoios textuais, e pela realização de atividades específicas na formulação textual, com paráfrases, repetições, correções, glosas, etc. O conhecimento sobre estruturas (superestrutural) ou modelos textuais globais é aquele que permite aos falantes reconhecer textos como exemplares de determinado gênero ou tipo”, (KOCH, 2009, p. 23-24).

que, no caso da música, a fruição do objeto artístico ocorre por meio da interpretação dos executantes acerca de determinado repertório, diferentemente da apropriação pelo expectador, do objeto materialmente acabado a partir do contato direto tal qual nas artes plásticas ou na pintura. Para que o público possa ouvir qualquer obra musical, vocal ou instrumental, torna-se necessária a mediação pelo intérprete por meio de seu instrumento, sendo essa mediação um “processo fluído de construção de significados”, que no caso da música de concerto, se dá no ato da elaboração da interpretação ou preparação para a performance (MANTOVANI, 2013, p. 122).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos este trabalho recapitulando as considerações de Mantovani (2013, p. 133) que estabelecem o ensaio como processo de estruturação de sentido de uma obra musical. No caso desta pesquisa, trata-se da preparação para a performance ou elaboração da interpretação, considerando que quaisquer desses termos designativos envolve a transformação de uma partitura em sons numa audiência pública. Desta forma, contempla o estudo de como ocorre a inserção da obra no contexto discursivo-musical no qual ela foi criada, constituindo-a nessa perspectiva, enquanto um dado cultural. Iniciamos este trabalho estabelecendo o que seria uma perspectiva sócio-cultural da música, apropriando para a Performance conceitos da Sociologia da Música e da Etnomusicologia, tais como “Construção Social da Realidade”, (BERGER e LUCKMANN, 2004); “Cultura” e “Arte como Sistema Cultural”, (GEERTZ, 2008-2009); e “Música como Fenômeno Sócio-cultural”, (QUEIROZ, 2005). Examinamos as teorizações de Bauer (2012), acerca dos “Indicadores culturais e remissões musicais”; Green (2007), sobre o “Significado musical como construção social” e Nattiez (2004), sobre “Significação e Semantização Musical”. Durante o exame das teorizações mencionadas, nos deparamos com o problema da insuficiência de um corpo metodológico para lidar com a construção do significado musical (intersônico/delineado), tornando-se necessária, a criação de uma estratégia que permitisse a superação dessa lacuna metodológica. Recorremos então à Linguística Textual no âmbito de sua postura Sociointerativa Situada, ressaltando as concepções de base cognitivista e sociocognitiva-interacional acerca das noções de Texto como um modo múltiplo de conexão e que dialoga com um Contexto que é fluído, amplo e ilimitado, produzindo significados condicionados pelo modo como o Texto é re-inserido no Contexto. Desta forma, construímos ao longo dos dois primeiros capítulos, um arcabouço

teórico que possibilitou articular a dinâmica do contexto sócio-cultural com o registro musical escrito, por meio da análise interpretativa fundamentada na perspectiva sócio-cultural da música e na relação texto-contexto musicais, sustentada pelos conteúdos da Linguística Textual.

Transcorremos pelo terceiro capítulo, sobre a concepção poético-retórica da música no séc. XVIII contextualizando o pensamento musical do período em questão em analogia com a síntese dialética entre que é fluídico e o que é padronizado na relação texto/contexto da Linguística Textual, resgatando a concepção poético-retórica sintetizada na noção de Decoro. Constatamos que tal noção, apreendida no contexto da música da primeira metade do séc. XVIII como idéia reguladora da construção do discurso musical nos termos da Retórica Clássica participa da dialética que envolve a relação entre o que é fluído e o que segue determinado padrão na produção textual. No que concerne a tal dialética, as etapas retóricas da construção do discurso musical correspondem à delimitação textual necessária à conexão entre a necessidade de adequação do discurso musical às circunstâncias e o objetivo de persuasão dos ouvintes. Assim, a associação estabelecida entre os conteúdos da Linguística Textual a os Decoro no contexto da música do séc. XVIII pressupõe o estabelecimento da perspectiva sócio-cultural da música, na medida em que esta última propicia o reconhecimento da produção musical em relação aos valores estabelecidos e veiculados pela própria sociedade. Portanto, na medida em que são integradas aos significados culturais das sociedades que as produzem, as manifestações musicais assumem para si escalas de valores diferentes, conforme a época, o pensamento e a organização social da qual emergem, seja no âmbito de seus usos e funções ou em sua dimensão estrutural e estética, condicionando as próprias obras musicais como produtos culturalmente determinados e historicamente situados.

A contextualização da *Partia* em ré menor BWV 1004, de J. S. Bach em relação ao contexto retórico-discursivo e à prática instrumental da música do Séc. XVIII motivou a investigação em tratados de época, no que tange aos técnico-idiomáticos dos instrumentos de cordas dedilhadas do período em questão. Buscamos conhecer a prática de repertório original amplamente documentada em tratados de época e obras musicais compostas por autores Sanz (1674), Murcia (1714), Guerau (1694), Bach (1685-1750) entre outros. Tal procedimento, realizado no quarto e último capítulo, propiciou o entendimento da peça em relação aos valores sócio-culturais de sua época e projetados na escrita, revelando elementos como *passus-duriúsculus*, *soggettos cavattos* entre outros. Sobre este aspecto é válido ressaltar que a notação musical é tanto determinada pelos elementos significativos da prática musical na qual se insere, na medida em que seleciona os aspectos pertinentes a tal prática no plano da escrita, como também é determinante destes, considerando que exclui aqueles elementos considerados irrelevantes. Isto nos conduz à conclusão de que uma série de informações associadas à prática musical do repertório do séc. XVIII não são completamente incorporadas pela escrita, mas que necessitam ser contempladas pelo processo de construção textual de sentido, durante a elaboração da interpretação musical. Constatamos que a fundamentação do nosso trabalho na perspectiva sócio-cultural da música e na remissão a conteúdos da Linguística Textual propiciou o estabelecimento das inter-relações entre a Performance e a Musicologia Histórica. A esta última coube o fornecimento dos subsídios teóricos que fundamentaram a construção do sentido textual da *Partia BWV 1004* à Performance, que por sua vez se ocupou da seleção e aplicação dos resultados das pesquisas musicológicas à construção do sentido textual da obra musical em questão, o que ocorreu de maneira recíproca e contínua, mediada pela perspectiva sócio-cultural da música e pela Linguística Textual.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra Neves. *Execução/Interpretação musical, uma abordagem filosófica*. Per Musi. Belo Horizonte, vol.1, 2000. p. 16-24.

ALBANO, Sonia de Lima. *Interdisciplinaridade: uma prioridade para o ensino musical*. Musica Odie, vol. 07 número 01-p. 51-65, 2007.

BAUER, Martin W. *Análise de Ruído e Música como Dados Sociais*. In: *Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático*. I Martin W. Bauer, George Gaskell (editores); tradução de Pedrinho A. Guareschi. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. In: AGUIRRE, Jesús. (Tradutor) *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*. Taurus. Buenos Aires, Argentina 1989.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade*. Rio de Janeiro: 33º ed. Petrópolis/Vozes, 2011.

BETANCOURT, Rodolfo J. *The Process of transcription for guitar of J. S. Bach Chaconne from Partita II for violin without accompaniment, BWV 1004*. University of Denver. Colorado, 1999.

BLOOM, Harold. *O Cânone ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1994.

BORÉM, Fausto; RAY, Sônia. *Pesquisa em Performance Musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas*. In: *Anais do II SIMPOM 2012 SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA* p.121-168.

BORGES, Rafael Garcia. *O uso da scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius*

Leopold Weiss. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em música da UFRGS, RS 2007.

BRONCKART, Jean Paul. *Atividades de linguagem, textos e discursos. Por um interacionismo sociodiscursivo*. Tradução: Anna Rachel Machado, Péricles Cunha. Segunda edição. São Paulo, EDUC, 2012.

BROSSARD, S. *Dictionaire de Musique*. Terceira edição: Estienne Roger, Paris, 1708.

CALLEGARI, Paula A. *A Relação indivíduo-música na perspectiva dos significados musicais de Lucy Green: um estudo de caso em um projeto social*. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em música da Universidade de Brasília-UNB. Brasília, 2008.

_____. *Música e Retórica. Encuentros y desencuentros de la música y el language*. Eufonia. Didáctica de la música 43 (número especial sobre música y language). pp 87-99. Version online: www. Lopezcano. net. Acesso: 12/07/2013.

CAPARELLI, Cristina G. e Souza, J. *A Performance como objeto de investigação*. Anais do I SNPPM, Seminário de Pesquisa sem Performance Musical. Belo Horizonte, 12 a 15 de abril de 2000. P. 114-125.

CARDOSO, Renato de Carvalho. *Repertório barroco e suas possibilidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas*. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em música do Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2014.

CASTAGNA, Paulo A. *A Musicologia Enquanto Método Científico*. In: Revista do Conservatório de Música da UFPEL. N. 1. Pelotas: UFPEL, 2008, p. 7-31.

_____. *Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira*. In: Revista do Conservatório de Música da UFPEL. N.1. Pelotas: UFPEL, 2008b, p. 32-57.

CASTANHEIRA, Carolina Parizzi. *De institutione musica, de Boécio- livro 1: tradução e comentários*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da UFMG – MG (2009).

COSTA, Gustavo Silveira. *Seis sonatas e partias para violino solo de J. S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP. São Paulo, 2012.

COSSU, Matteo. *La Ciaccona di Johann Sebastian Bach: confronto tra Le interpretazioni dei violinisti Milstein, Menuhin, Szeryng*. Tesi di Laurea in Storia Della Musica, Università degli studi della Tuscia. Facoltà di Lingue e Letterature Moderne(2005-2006).

COUTO, Antonio Maria. *Dicionário da maior parte dos termos homónimos, e equívocos da Língua Portuguesa*. Lisboa, (1842). (fac-simile). Disponível: <http://goo.gl/f2gF2N> (Acesso: 11/02/2013, 11h20min).

FERNÁNDEZ, Eduardo. *Ensayos sobre las obras para laúd de J. S. Bach*. Edicionaes ART Montevideo, Uruguai. Primeira edición 2003.

FREITAS, Thiago Colombo. *Ciaccona em ré BWV 1004 de J. S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em música da UFRGS, Porto Alegre, 2005.

FUENLLANA, Miguel de. *Libro de Musica para vihuela, intitulado Orphenica Lira*. Sevilla. 1554. Edição *fac-símile*. Genève: Minkoff Reprint, 1981.

GALEMBECK, Paulo de Tarso. *A Lingüística Textual e seus mais recentes avanços*. Cadernos do CNFL, Rio de Janeiro, V. 09, n. 05, 2005.

GEERTZ, C. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 2008.

_____. *O Saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. 11. Ed. Petrópolis, RJ. Editora Vozes, 2009.

GREEN, Lucy. *Pesquisa em Sociologia da Educação Musical*. Trad. Oscar Dourado. Revista número 04 da ABEM, setembro de 2007. P. 25-35.

GRIFFITHS, John. *Tañer vihuela según Juan Bermudo*. Polifonia Vocal y Tablaturas Instrumentales. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”. 2003. Disponível em: http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/25/26/_ebook.pdf.

GONZÁLES, Julián Navarro. *La enseñanza de la guitarra barroca solista: diseño de um instrumento para el análisis de su repertorio*. Tese de doutorado defendida junto ao Departamento de didática de expressão musical e corporal da Faculdade de formação de professores da Universidade de Barcelona, 2007 disponível em: <http://tdx.cat/handle/10803/1277>. Acesso em 23/04/2012.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos sons*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1998.

_____. *O Diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1993.

KAPSBERGER, Girolamo. *Libro Primo d'Intavolatura di di Chitarrone*. Venezia, 1507. Reprodução *fac-símile*.

KERMANN, J. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KOCH, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt, 1802). Kassel: Bärenreiter, 2001 (*fac-símile*).

KOCH, Ingedore Villaça Grunfeld. *Introdução à Lingüística Textual*. São Paulo, Martins Fontes 2009.

KOCH, Ingedore Villaça e TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Texto e Coerência*. 13. Editora São Paulo: Cortez, 2011.

LOBO, Leonardo. *Processos de Tomada de Decisões na Performance Musical: influência das heurísticas e vieses na elaboração da performance*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da IA-UNESP, 2012.

LÓPEZ CANO, R. *Música Retórica y en el Barroco* (Colección Bitácora de Retórica 6), Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM, Universidade Nacional Autônoma do México, 2004. Disponível em: www.geocities.com/lopezcano/index.html.

LUCAS, Mônica. *Retórica e Estética na Música do Séc. XVIII*. Art-Cultura. Uberlândia, Vol. 09, número 14, p. 223-234, jan-jun 2007.

_____. *Humor e agudeza nos Quartetos de Corda op.33 de Joseph Haydn*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da UNICAMP, 2005.

_____. *Retórica e Música Instrumental*. In: Muhana, A; Laudanna, M; Bagolin, L. A; (organizadores) *Retórica*. Annablume, 2012, pp.179-190. São Paulo:

MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

MAMMI, Lorenzo. *Notação Gregoriana: Gênese e Significado*. Revista Música, São Paulo, v. 9 e 10, pp. 21-50, 1998-99.

MANTOVANI, D. H. *O ensaio como procedimento para construção de sentidos textuais: um estudo aproximativo entre o discurso verbal e o discurso musical*. Tese de Doutorado - Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, 2013.

MARCUSCHI, L. A. *Da fala para a escrita: atividades e retextualização*. 10ª ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MILAN, Luys de. *Libro de musica de vihuela de mano, intitulado El Maestro*. Valencia: 1536. Edição fac-símile. Genève. Minkoff Reprint, 1975.

MUDARRA, Alonso. *Três libros de musica em cifra para vihuela*. Sevilla, 1546. Ed. fac-símile. Mônaco. Editions Chanterelle, 1980.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Etnomusicologia e significações musicais*. Belo Horizonte, PER MUSI – Revista Acadêmica de Música - n. 10, 2004, p.5-30.

_____. *O Combate entre Cronnos e Orfeu: ensaios de semiologia aplicada*. 2005.

_____. *Modelos Lingüísticos e análise de estruturas musicais*. Per Musi. Belo Horizonte, 2004. V. 09, p. 05-46.

MERRIAM, A. *Antropologia Della Musica*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NEGREIROS, Vasco. *Representação gráfica como manifestação de estilo*. Revista Performance online, da Universidade de Aveiro, 2006 p. 01-20.

_____. *O Filho da Velhice: questões de interpretação*. Tese de doutoramento defendida junto ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Portugal (2005).

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola com alma: uma construção simbólica*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Ciências da comunicação da ECA- USP. São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Ernesto V. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Centros de Estudos de Etnologia Peninsular e Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

PAOLIELLO, Noara de O. *Os Concertouvertures de Georg Phillip Telemann: um estudo dos gostos reunidos segundo as preceptivas setecentistas de estilo e gosto*. Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 2011.

PEREIRA, Marcelo Fernandez e GLOEDEN, Edelson. *Apontamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística*. Artigo publicado nos ANAIS da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. XXII ANPPOM, João Pessoa – PB. 27 a 31 de agosto de 2013. P. 526-533.

PETER, Berger e LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade: tratado de sociologia do conhecimento*; tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis, Vozes, 2011.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *A música como fenômeno sociocultural: perspectivas para uma educação musical abrangente*. In: Marinho, V. M; Queiroz, L. R. (organizadores) Contexturas. O ensino das artes em diferentes espaços. Ed. UFPR-PR Curitiba, 2005.

SANZ, Gaspar. *Instrucción de musica sobre la guitarra española*. Reprodução fac-símile das edições de 1674 e 1697. Zaragoza: institución “Fernando El Católico”, 1979.

TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional*, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, RJ. 2011.

TYLER, James. *The early guitar: a history and handbook*, Londres: Oxford University Press – 1980 (176 p.) (Coleção: EARLY MUSIC Series, vol. 4).

VALE, Victor. *A chaconne para violino solo BWV 1004 de J. S. Bach: as poéticas da persuasão*. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG-MG, 2011.

VOLPE, Maria Alice. *Por uma nova musicologia*. Música em Contexto, revista do programa de pós-graduação em música da Universidade de Brasília, ano 1, vol. 1, p.107-122, julho 2007.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Tradução de Leopoldo Waizbort. São Paulo. Editora da USP, São Paulo, 1995.

ZARLINO, Gioseffo. *Le Institutioni Harmonique, 1589*. Venice. Francesco de' Franceschi, 1589. Copy Utrecht University, Letterenbibliotheek.