

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Campus São Paulo

IVAN CRUZ

**A INTERPRETAÇÃO DOS AFETOS NA ELABORAÇÃO DA
PERFORMANCE EM TRÊS OBRAS PARA VIOLÃO SOLO
DO SÉC. XX**

**SÃO PAULO
2025**

IVAN CRUZ

**A INTERPRETAÇÃO DOS AFETOS NA ELABORAÇÃO DA
PERFORMANCE EM TRÊS OBRAS PARA VIOLÃO SOLO
DO SÉC. XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música com a área de concentração em Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Linha de pesquisa: Performance. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gisela Gomes Pupo Nogueira.

SÃO PAULO
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

C957i Cruz, Ivan, 1983-

A interpretação dos afetos na elaboração da performance em três obras para violão solo do séc. XX / Ivan Cruz. -- São Paulo, 2025.
119 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Gisela Gomes Pupo Nogueira.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Violão. 2. Música para violão - Séc. XX. 3. Música - Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.). 4. Música e retórica. 5. Afeto (Psicologia). 6. Emoções na música. I. Nogueira, Gisela Gomes Pupo. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 787.87

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

IVAN CRUZ

A INTERPRETAÇÃO DOS AFETOS NA ELABORAÇÃO DA PERFORMANCE EM TRÊS OBRAS PARA VIOLÃO SOLO DO SÉC. XX.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música com a área de concentração em Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Dissertação aprovada em: 21/07/2025

Banca Examinadora

Profa. Dra. GISELA GOMES PUPO NOGUEIRA
Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo - Orientadora

Prof. Dr. LUCIANO HERCÍLIO ALVES SOUTO
Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

Prof. Dr. LUCIANO CESAR MORAIS E SILVA
Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo

Dedico este trabalho a todos os músicos e artistas que, apesar dos obstáculos e incompreensões, com coragem e delicadeza insistem em dedicar suas vidas à arte.

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Prof^a. Dr^a Gisela Gomes Pupo Nogueira, que confiou em minha capacidade para este trabalho. E, com paciência e dedicação, compartilhou conhecimentos e orientações que me inspiram grandemente.

Sou grato aos meus pais e irmãos que, neste momento de realização deste trabalho, assim como em todos os outros, me proporcionaram apoio em muitos níveis.

Aos professores e colegas do curso de pós-graduação que, durante o período de disciplinas, me ajudaram imensamente com seus ensinamentos e paciência.

Aos meus queridos amigos e amigas que me ajudaram direta e indiretamente com motivações, referências, ideias, reflexões e longas conversas sobre arte, música e afetos.

Aos membros da banca pela dedicação e valiosas avaliações e sugestões.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo refletir sobre o uso da retórica musical como ferramenta na elaboração da interpretação de três obras para violão solo do século XX, no que se refere ao entendimento dos afetos musicais. Foram selecionadas obras que apresentam em seus títulos alguma alusão a afetos específicos para assim servirem de referência para a reflexão acerca de seus elementos expressivos. São elas: *Collectici Intim*, de Vicente Asencio (1908-1979), que é dividida em cinco partes, *La Serenor* (A serenidade), *La Joia* (A euforia), *La Calma* (A calma), *La Gaubança* (A alegria) e *La Frisança* (A pressa); *Una limosnita por el Amor de Diós* (Uma esmola pelo amor de Deus), de Agustin Barrios (1885-1944); e *Paisaje cubana con tristeza* (Paisagem cubana com tristeza), de Leo Brower (1939). Com base na retórica musical barroca apresentada por Rubén López Cano e Dietrich Bartel, buscamos identificar padrões e figuras retóricas já conhecidas como também possivelmente perceber novos padrões.

Palavras chave: retórica; afetos musicais; emoção; violão.

ABSTRACT

The present work aims to reflect on the use of musical rhetoric as a tool in the elaboration of the interpretation of three works for solo guitar from the 20th century, with regard to the understanding of musical affects. Works that present in their titles some allusion to specific affections were selected to serve as a reference for reflection on their expressive elements. Which are: *Collectici Intim*, by Vicente Asencio (1908-1979), divided into five parts, *La Serenor* (The serenity), *La Joia* (the Joy), *La Calma* (the calm), *La Gaubança* (The Delight) e *La Frisança* (the Haste); *Una limosnita por el Amor de Diós* (An alm for the love of God), by Agustín Barrios (1885-1944); and *Paisaje cubana con tristeza* (Cuban landscape with sadness), by Leo Brower (1939). Based on the baroque musical rhetoric presented by Rubén López Cano and Dietrich Bartel, we seek to identify already known patterns and rhetorical figures as well as possibly perceive new patterns.

Keywords: rhetoric; musical affections; emotion; guitar.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>La Serenor</i> c.1-4.	31
Figura 2 - <i>La Serenor</i> c. 5-12.	33
Figura 3 - <i>La Serenor</i> c.14-16.	33
Figura 4 - <i>La Serenor</i> c. 25-27.	34
Figura 5 - <i>La Serenor</i> c. 28-31.	34
Figura 6 - <i>La Serenor</i> c. 32-44.	35
Figura 7 - <i>La Serenor</i> c. 45-54.	36
Quadro 1 - Elementos retóricos e expressivos em <i>La Serenor</i> .	36
Figura 8 - <i>La Joia</i> c. 1-2.	38
Figura 9 - <i>La Joia</i> c.1-18	40
Figura 10 - <i>La Joia</i> c. 18-27.	42
Figura 11 - <i>La Joia</i> c. 28 - 33.	43
Figura 12 - <i>La Joia</i> c. 34 - 50.	44
Figura 13 - <i>La Joia</i> c. 47-58.	45
Figura 14 - <i>La Joia</i> c. 59-70.	46
Figura 15 - <i>La Joia</i> c. 74-84.	47
Figura 16 - <i>La Joia</i> c. 85-91.	48
Quadro 2 - Elementos retóricos e expressivos em <i>La Joia</i> .	48
Figura 17 - <i>La Calma</i> c. 1-4.	50
Figura 18 - <i>La Calma</i> c. 4-12.	51
Figura 19 - <i>La Calma</i> c. 10-21.	52
Figura 20 - <i>La Calma</i> c. 22-31.	53
Figura 21 - <i>La Calma</i> c. 32-35.	54
Quadro 3 - Elementos retóricos e expressivos em <i>La Calma</i> .	54
Figura 22 - <i>La Gaubança</i> c. 1-10.	56
Figura 23 - <i>La Gaubança</i> c. 11-32.	57
Figura 24 - <i>La Gaubança</i> c. 38 - 65.	58
Figura 25 - <i>La Gaubança</i> c. 66 - 93.	59
Figura 26 - <i>La Gaubança</i> c.100 - 111	60
Figura 27 - <i>La gaubança</i> c. 112 - 128	61
Quadro 4 - Elementos retóricos e expressivos em <i>La Gaubança</i> .	61
Figura 28 - <i>La Frisança</i> c. 1 - 2.	63

Figura 29 - <i>La Frisança</i> c. 3 - 17.	64
Figura 30 - <i>La Frisança</i> c. 18 - 26.	65
Figura 31 - <i>La Frisança</i> c. 27-29.	66
Figura 32 - <i>La Frisança</i> c. 30 - 35.	67
Figura 33 - <i>La Frisança</i> c. 36 - 39.	68
Figura 34 - <i>La Frisança</i> c. 40 - 43.	68
Figura 35 - <i>La Frisança</i> c. 44 -55.	69
Figura 36 - <i>La Frisança</i> c. 56 - 60.	70
Figura 37 - <i>La Frisança</i> c. 61 - 68.	71
Figura 38 - <i>La Frisança</i> c. 69 - 83.	72
Figura 39 - <i>La Frisança</i> c. 84 - 95.	73
Figura 40 - <i>La Frisança</i> c. 108 - 113.	73
Figura 41 - <i>La Frisança</i> c. 114 - 128.	75
Quadro 5 - Elementos retóricos e expressivos em <i>La Frisança</i> .	75
Figura 42 - <i>Una limosnita por el amor de Dios</i> . c. 1-2	83
Figura 43 - <i>Una limosnita por el amor de Dios</i> . c. 3-7.	83
Figura 44 - <i>Una limosnita por el amor de Dios</i> . c. 6-9.	84
Figura 45 - <i>Una limosnita por el amor de Dios</i> . c. 12-17.	85
Figura 46 - <i>Una limosnita por el amor de Dios</i> . c. 18-21.	85
Figura 47 - <i>Una limosnita por el amor de Dios</i> . c. 26-39.	87
Figura 48 - <i>Una limosnita por el amor de Dios</i> . c. 38-43.	88
Figura 49 - <i>Una limosnita por el amor de Dios</i> . c. 44-46.	89
Figura 50 - <i>Una limosnita por el amor de Dios</i> . c. 47-49.	89
Figura 51 - <i>Una limosnita por el amor de Dios</i> . c. 50-55.	90
Figura 52 - <i>Una limosnita por el amor de Dios</i> . c. 56-59.	91
Figura 53 - <i>Una limosnita por el amor de Dios</i> . c. 60-65.	91
Figura 54 - <i>Una limosnita por el amor de Dios</i> . c. 70-75.	92
Figura 55 - <i>Una limosnita por el amor de Dios</i> . c. 76-79.	93
Quadro 6 - Elementos retóricos e expressivos em <i>Una limosnita por el amor de Dios</i>	93
Quadro 7 - Dispositio retórica em <i>Una limosnita por el amor de Dios</i> .	95
Figura 56 - <i>Paisaje cubano con tristeza</i> . Título, dedicatória e frase.	98
Figura 57 - <i>Paisaje cubano con tristeza</i> . c. 1-2.	100
Figura 58 - <i>Paisaje cubano con tristeza</i> . c. 1-9.	101
Figura 59 - <i>Paisaje cubano con tristeza</i> . c. 10-22.	102

Figura 60 - <i>Paisaje cubano con tristeza</i> . c. 23-28.	103
Figura 61 - <i>Paisaje cubano con tristeza</i> . c. 29-32.	103
Figura 62 - <i>Paisaje cubano con tristeza</i> . c. 33-38.	104
Figura 63 - <i>Paisaje cubano con tristeza</i> . c. 39-42.	104
Figura 64 - <i>Paisaje cubano con tristeza</i> . c. 43-47.	105
Figura 65 - <i>Paisaje cubano con tristeza</i> . c. 48-49.	105
Figura 66 - <i>Paisaje cubano con tristeza</i> . c. 64-67.	107
Quadro 8 - Elementos Retóricos e Expressivos em <i>Paisaje cubano con tristeza</i> .	108
Quadro 9 - Dispositio retórica em <i>Paisaje cubano con tristeza</i> .	108

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A RETÓRICA E SUAS APLICAÇÕES.	15
2.1 RETÓRICA	15
2.2 RETÓRICA E MÚSICA	19
2.3 A RETÓRICA MUSICAL PARA ALÉM DO BARROCO: UMA FERRAMENTA PARA O SÉCULO XX.	24
3 ANÁLISES RETÓRICAS	27
3.1 VICENTE ASECIO	28
3.1.1 La Serenor (a serenidade)	30
3.1.2 La Joia (a alegria)	37
3.1.3 La Calma (a calma)	49
3.1.4 La Gaubança (o prazer, contentamento)	55
3.1.5 La Frisança (a pressa)	62
3.2 AGUSTIN BARRIOS MANGORE	77
3.2.1 Una limosnita por el amor de dios (uma esmola pelo amor de deus).	81
3.3 LEO BROWER	95
2.3.1 Paisaje cubano con tristeza	98
4 CONCLUSÃO	110
REFERÊNCIAS	115

1 INTRODUÇÃO

Como já explicitado por inúmeras pesquisas na área da performance musical, sabemos que a atividade de instrumentista dentro da tradição da música de concerto ocidental demanda do intérprete um conjunto de habilidades, técnicas e conhecimentos combinados de forma coerente para um resultado artístico satisfatório. Para um adequado processo de preparação e performance, o músico precisa colocar em prática uma complexa gama de conhecimentos musicais que envolvem aspectos de variadas ordens como decodificação e compreensão dos símbolos da partitura, técnicas instrumentais próprias, conhecimentos sobre análise, fraseologia, história da música, estilo musical, entre outros¹. Quanto maior e mais diverso o leque de conhecimentos de que o músico dispõe, melhores serão as possibilidades na elaboração da interpretação e maiores serão as chances de êxito em sua performance. Dentro dessa perspectiva, podemos compreender o conteúdo afetivo da performance musical como um dos conhecimentos fundamentais que devem integrar esse conjunto, desde a compreensão das diferentes concepções e abordagens que tratam desse tema, como também as técnicas de mediação necessárias para aplicar esse conhecimento em uma situação de performance real.

A retórica musical, que teve seu apogeu no período barroco na música ocidental, porém já consistentemente utilizada em diversos repertórios em um grande número de pesquisas, como por exemplo nos trabalhos de Atílio Gotardo da Rocha Junior (2015), Marina Beraldo Bastos (2007) e William Teixeira da Silva (2015), representa um importante ponto de vista sobre os afetos musicais e será o referencial teórico e metodologia que guiará nossas análises e busca por elementos do discurso musical que tragam à luz importantes informações sobre os potenciais expressivos de cada obra. Serão utilizados como referência os autores Cano (2000) e Bartel (1997) que apresentam pesquisas extensas e profundas sobre o tema.

O nosso principal objetivo será compreender em que medida a retórica, como ferramenta instrumental, pode auxiliar o performer da atualidade na fundamentação de suas escolhas e na elaboração da interpretação de obras para violão solo de cunho afetivo/emocional visando uma maior valorização desse aspecto no fazer

¹ Os autores Sinico e Winter (2012) em seu artigo sobre ansiedade na Performance musical, falam mais detalhadamente sobre esse conjunto de conhecimentos.

musical. Tomando o devido cuidado em buscar o equilíbrio com outros pontos de igual relevância, compreendendo que a integração desse plano sensível consiste num dos principais materiais a serem compreendidos pelo performer para uma atuação musical convincente ao público.

Para isso, foram selecionadas músicas que trouxessem em seus títulos claras referências a estados afetivos específicos, com o objetivo de possivelmente observarmos como as estruturas musicais se relacionam com os afetos expostos em seus títulos a partir dos conceitos retóricos. E, além disso, ao invés de optar por um pensamento mais convencional de buscar autores que tenham vivido na época áurea da retórica musical, escolhemos determinados autores do séc. XX e que, até onde pudemos verificar, não têm ligações diretas com a retórica musical antiga, ou ao menos não de forma clara e declarada.

Esta aparente contradição será, na realidade, um dos pontos de grande importância para essa pesquisa, pois nosso objetivo com essas escolhas é buscar nas obras procedimentos musicais que possam apresentar justamente possíveis relações, diretas e indiretas, com a forma de pensar em música e afetos própria da tradição da retórica musical. Esta importante linha teórica impactou profundamente a história da música ocidental, como será detalhado no capítulo 1. E, apesar de ter sofrido um declínio no reconhecimento de sua relevância a partir do séc. XVIII, suas influências na cultura musical como um todo podem ter atravessado tempos e espaços diversos e influenciado as práticas musicais de forma inconsciente aos indivíduos, com ideias e práticas passadas de uns aos outros, provavelmente, como assimilações culturais. Dessa forma, acreditamos que encontrar tanto procedimentos que podemos enquadrar dentro do esquema das figuras retóricas clássicas como também outros procedimentos mais modernos que possam ser também entendidos como um discurso retórico, ou seja, baseado na persuasão e representação dos afetos, revele uma possível aproximação entre as obras e as teorias retóricas, e possa enriquecer grandemente o arsenal de ferramentas para uma performance de maior qualidade artística, mais crítica e informada.

Inspirada em concepções históricas de música como discurso, essa abordagem busca identificar mecanismos expressivos usados pelos compositores na tentativa de comunicar afetos, imagens, e significados. Ao revelarmos a presença de figuras retóricas, gestos simbólicos, contrastes e outros elementos, a análise carrega o potencial de reconfigurar a relação do intérprete com a partitura, uma vez

que pode vir a fornecer contribuições concretas para decisões interpretativas na performance, compreendida nesse contexto como um espaço de construção de sentido. Desta forma, a análise retórica nos permite ir além das estruturas composicionais alcançando o plano expressivo, que dá sentido aos gestos musicais e, de forma especialmente relevante, em obras que possuam forte apelo afetivo e gestual como as selecionadas nesta pesquisa.

As obras são: *Collectici Intim*, do Compositor espanhol Vicente Asencio, que é dividida em cinco partes, *La Serenor* (A serenidade)², *La Joia* (A euforia), *La Calma* (A calma), *La Gaubança* (A alegria) e *La Frisança* (A pressa). *Una limosnita por el Amor de Diós* (Uma esmola pelo amor de Deus), de Agustín Barrios, e *Paisaje cubana con tristeza* (Paisagem cubana com tristeza), de Leo Brower. Além dos motivos já expostos, a seleção destas obras também foi dada devido a relevância que tomaram dentro do universo do violão solo, tendo sido executadas e gravadas por intérpretes consagrados. E também por serem compositores de contextos culturais consideravelmente distintos, Asencio espanhol, Barrios paraguaio e Brower Cubano, as assimilações culturais encontradas nas análises através dos procedimentos musicais podem ganhar ainda maior relevância quando presentes em mais de uma obra e compositor, sinalizando a possibilidade de determinada representação afetiva por meio da música ter sido muito provavelmente herdada de uma fonte cultural comum. Considerando que apesar de serem de contextos significativamente diferentes, os três compositores ainda são fortemente influenciados pela cultura musical europeia

No primeiro capítulo, inicialmente falaremos de forma ampla sobre a retórica ainda no contexto da oratória, suas origens, concepções e mecanismos, para logo em seguida tratarmos da adaptação dessa ferramenta para a área da música, quando a perspectiva desta como um tipo de linguagem discursiva passou a ser predominante em determinado contexto e assim pode surgir a teoria da retórica musical.

No segundo capítulo procederemos com as análises retóricas das obras selecionadas, buscando os elementos mais significativos que possam contribuir na elaboração de suas execuções. O foco será a identificação de elementos musicais de variadas ordens como linhas melódicas, motivos rítmicos, repetições,

² Todas as traduções são nossas, exceto quando os autores são indicados em notas correspondentes.

desenvolvimentos, imitações, ornamentos, tratamentos harmônicos, texturas, contrastes, modos e tantos outros que possam ser compreendidos como relevantes expressivamente para o discurso musical no que se refere à representação dos afetos de forma geral, principalmente os explicitados nos títulos das obras. Além de também considerar aspectos formais a partir da ideia da *Dispositio* retórica.

A partir dos resultados das análises refletiremos sobre o uso destes na elaboração da performance das obras analisadas, buscando a ênfase aos elementos expressivos e afetivos, e direcionando o foco para uma interpretação que valorize os aspectos retóricos encontrados.

Um esclarecimento terminológico se faz necessário: termos como “emoção”, “paixões”, “afeto” podem receber, às vezes, definições diferentes dependendo dos autores, como, por exemplo, no trabalho de Juslin e Sloboda (2010) no campo da Psicologia da música, onde existe uma distinção de definições entre uma grande variedade de termos ligados aos processos emocionais de alguma forma, além dos já citados, e outros exemplos como “sentimento”, “humor”, “excitação”. Porém, no contexto do presente trabalho, consideraremos de forma geral tais termos como sinônimos e intercambiáveis, considerando seu significado como relativo ao processo afetivo como um todo, tal como tratados pelos teóricos da retórica musical.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A RETÓRICA E SUAS APLICAÇÕES

2.1 RETÓRICA

Segundo Rúbens López Cano, em seu livro *Música y retórica en el Barroco*, a retórica é uma disciplina que tem suas raízes por volta de 485 a.C. em um contexto histórico marcado por um episódio específico quando os governantes tiranos Hierón e Gelón ordenaram uma desapropriação abusiva de terras para distribuí-las entre seus mercenários. Anos mais tarde, um movimento democrático conseguiu derrubar essa ditadura, mas o novo regime enfrentou um desafio complexo: como devolver, de forma justa e adequada, as terras aos seus legítimos donos. Em meio ao caos gerado por conflitos internos e sucessivas mudanças de governo, os registros de propriedade haviam se tornado confusos e desorganizados, dificultando a resolução do problema. A solução encontrada foi a criação de uma espécie de júri popular, onde o indivíduo que pretendia reaver suas terras não dispunha de documentos ou testemunhas, somente dependia de sua palavra e da forma como articulava seu discurso para conseguir convencer as autoridades do que tentava argumentar. Desse modo, a justiça e a recuperação de seu patrimônio eram completamente dependentes de suas ideias e as formas em que eram expostas e defendidas através das palavras.

A partir dessa situação ligada à justa contestação por propriedades da qual nasceu a retórica, descobriu-se então o poder da palavra e a importância de se conhecer os meios para explorar esse potencial com habilidade e precisão para, então, passar a existir oradores profissionais que ganhavam seu sustento ensinando a arte da palavra e da persuasão. Assim, a retórica pode ser compreendida como uma arte da persuasão, uma disciplina que tem como objeto de estudo a produção e análise de discursos da perspectiva da correção gramatical, da elegância e da eloquência, (Cano, 2011, p.16).

Após esse período inicial na existência da retórica, num segundo momento surgiram teorizações e sistematizações de maior abrangência, quando foram estabelecidas as bases em que diversos autores e escolas de períodos posteriores puderam se embasar. Os principais autores neste contexto são Aristóteles (384 - 322 a.C.), Cícero (104 - 43 a.C.) e Quintiliano (35 - aprox. 100 d.C.).

Conhecida como retórica clássica, a teoria destes autores tem como principal fundamento a divisão da etapa preparatória do discurso em cinco etapas ou partes: *inventio*, invenção ou descoberta das ideias e argumentos que sustentarão o discurso, *dispositio*, disposição destas ideias e argumentos nos momentos adequados para sua maior eficácia, *elocutio*, verbalização das idéias por meio da escolha criteriosa das palavras que direcionam o discurso para seu objetivo, *memoria*, memorização dos elementos necessários que também abrange técnicas de memorização, e *pronuntiatio*, ensaio ou encenação do discurso com ênfase em aspectos fonéticos e gestuais. A *dispositio* é dividida ainda em seis momentos distintos devido a sua função de distribuição das ideias no plano temporal, sendo estes: *exordio* (introdução), *narratio* (apresentação dos fatos), *propositio* (o argumento proposto ou ponto a ser colocado), *confutatio* (possível contra-argumentação), *confirmatio* (argumentos a favor) e *peroratio* (comentários conclusivos) (Bartel, 1997).

Todo este sistema é detalhado e estudado a partir do objetivo principal de compreender e atuar, de alguma forma, sobre os afetos dos ouvintes. Estes teóricos tinham como premissa a ideia de que o bom orador deve principalmente ter o conhecimento e a prática para tocar de forma adequada o mundo afetivo do público e persuadi-los em favor de seus argumentos através do efeito emocional causado pelo seu discurso, sendo fundamentados em três princípios aglutinadores: *delectare, movere, et docere*.

Assim mesmo, os sistematizadores da retórica dedicam grandes espaços ao estudo da origem e funcionamento dos afetos. Despertar, mover e controlar as paixões nos ouvintes é uma tarefa fundamental no trabalho persuasivo do orador. Um exaustivo e meticuloso treinamento na manipulação dos afetos é primordial para sua formação. Este foi o marco teórico básico geral sobre o qual se edificou cada teoria retórica particular, incluindo a da retórica musical (Cano, 2011, p.31).³

Este conhecimento evidentemente serviu aos mais distintos grupos, principalmente políticos, religiões e a qualquer um que percebesse o poder que poderia ser obtido através do domínio da arte do discurso eloquente. Aos poucos, a

³ Así mismo, los sistematizadores de la retórica dedican grandes espacios al estudio del origen y funcionamiento de los afectos. Despertar, mover y controlar las pasiones en los oyentes es una tarea fundamental en labor persuasiva del orador. Un exhaustivo y meticuloso entrenamiento en la manipulación de los afectos es primordial para su formación. Éste fue el marco teórico básico general sobre el cual se edificó cada teoría retórica particular, incluyendo la de la retórica musical. (Cano, 2011, p.31).

retórica foi expandindo seus limites para além do discurso falado e o que era recurso persuasivo para o orador passou a ser recurso poético para o escritor. A fusão entre retórica e poética foi inevitável e, mais adiante, a retórica se tornou parte fundamental da criação literária e, por extensão, das demais artes (Cano, 2011, p.32).

Na idade média, com o surgimento das Universidades, a retórica se torna pública, deixa de ser um assunto reservado e se torna um pilar da educação. Dentro do conceito de *Artes Liberales*, que organizava o sistema de ensino, a retórica fica ao lado das disciplinas da gramática e dialética, formando o *Trivium*, que junto ao *Quadrivium* (geometria, aritmética, astrologia e música) formava a base curricular que perdurou predominante por, aproximadamente, dez séculos.

Durante o renascimento, época em que o pensamento humanista era predominante, as antigas culturas grega e latina serviram como inspiração e várias disciplinas foram redescobertas e revigoradas, entre elas a oratória e a poética, duas áreas ligadas de forma intensa à retórica. A primeira como base da construção do discurso falado e a segunda através dos princípios retóricos presentes em toda a literatura, que, por sua vez, veio a influenciar todas as outras artes.

Ainda neste período, a retórica também teve um papel importante com o advento da reforma protestante e contrarreforma. A reforma foi o movimento empreendido principalmente pelo monge Martinho Lutero a partir da publicação de suas 95 teses que se espalharam pela europa no intuito de rever e reformular diversos dogmas da igreja católica, tendo a contrarreforma como resposta da igreja para conter a expansão do protestantismo. Neste embate, ambos os lados se valeram da eloquência e potencialidade persuasiva em suas obras literárias, discursos e outras artes em que a retórica era reconhecida por proporcionar através de suas ferramentas.

O período barroco é marcado por uma presença ainda mais intensa da retórica nas vidas e produções artísticas das pessoas da época. A arte barroca tende a se vincular aos ideais de persuasão e moção dos afetos e, assim, se vale da retórica enquanto disciplina que já dispunha de um conhecimento pleno e relativamente sistematizado para esses fins. Como explica Cano, 2011, p. 34:

Efetivamente, se um dos objetivos da arte barroca era a persuasão, se os artistas aspiravam imprimir em suas obras a eloquência e o poder para mover os afetos próprios dos oradores, então, necessariamente os

processos de estruturação interna das obras deveriam assumir um fundamento retórico. Nesta teoria, poética e sintaxe da obra de arte, seriam movidos pelos mesmos critérios que constroem o discurso falado. Na literatura, na poesia e no teatro, o emprego de procedimentos retóricos pode resultar evidente, no entanto, foi demonstrado que na música e ainda nas artes plásticas, a retórica exerceu também uma influência determinante. Esta é uma das principais características do Barroco (Cano, 2011, p. 34).⁴

Porém, após aproximadamente dois mil e trezentos anos de existência exercendo um papel de relevância dentro dos círculos que organizavam os conhecimentos científicos, o estado, as religiões, as artes e da sociedade de forma geral, a disciplina da retórica enfrenta no século XVIII uma crise da qual não se recuperaria em sua plenitude. No chamado “Século das Luzes”, época da revolução francesa e da ascensão do movimento intelectual e filosófico conhecido como Iluminismo, os valores culturais passaram por transformações significativas e, entre muitos questionamentos acerca das realidades sociais neste contexto, os princípios retóricos foram severamente questionados por uma visão de mundo emergente apoiada em um novo padrão de conhecimento científico com base em evidências. Neste contexto, a razão era compreendida como o meio ideal para a compreensão da realidade e a disseminação do conhecimento seria o caminho para o enaltecimento da razão em detrimento do pensamento religioso. Assim, os antigos valores da persuasão e da eloquência passam a ser ressignificados numa sociedade que busca se afastar dos dogmas e influências consideradas negativas de um mundo antigo dominado pelas igrejas.

E, no século XX, a retórica volta a ser relativamente valorizada quando pesquisadores de diversas áreas veem nesta antiga disciplina uma fonte promissora de conhecimento, tanto para compreender historicamente as dinâmicas das sociedades anteriores como também para expandir as visões sobre os fenômenos de comunicação do mundo contemporâneo.

O século XX significou para a retórica a possibilidade de sua reavaliação, da reconsideração de seu descrédito. No seio da moderna linguística, formalistas, estruturalistas e semiólogos têm retomado o estudo desta velha doutrina [...] Sem dúvida, alguns desses estudos podem ser indícios de um

⁴ Efectivamente, si uno de los objetivos del arte Barroco era la persuasión, si los artistas aspiraban a imprimir en sus obras la elocuencia y el poder para mover los afectos propios de los oradores, entonces necesariamente los procesos de estructuración interna de las obras debían asumir un fundamento retórico. En esta teoría, poética y sintaxis de la obra de arte, serían movidos por los mismos criterios que construyen el discurso hablado. En la literatura, en la poesía y en el teatro, el empleo de procedimientos retóricos puede resultar evidente, sin embargo se ha demostrado que en la música y aún en las artes plásticas, la retórica ejerció también una influencia determinante. Esta es una de las principales características del Barroco (Cano, 2011, p. 34).

possível ressurgimento, sintomas de uma nova era retórica que, provavelmente, estamos por contemplar (Cano, 2011, p. 37).⁵

2.2 RETÓRICA E MÚSICA

Apesar de comparações entre música e retórica já existirem desde a antiguidade, (Bartel, 1997, p.73), essa relação só passa a ser realmente contundente por volta do século XVI. Como exposto acima, durante o período medieval, o conceito de *artes liberales* presente nas universidades organizava o sistema de ensino, e assim a produção intelectual era dividida em dois grandes grupos, o *Trivium* relacionado às artes verbais abrangendo a gramática, dialética e retórica, e o *Quadrivium*, que compreendia as artes ligadas aos números, geometria, aritmética, astrologia e música. E, deste modo, música e retórica mantinham suas abrangências distantes e separadas.

Porém, durante o renascimento, estes conceitos passam a ser questionados e a música começa a se deslocar de um grupo para outro, uma vez que os teóricos da época começam a perceber a música como uma arte do discurso, assemelhada à poética e à oratória, não mais como uma arte dos números que integrava o *Quadrivium*, mas agora como uma disciplina que seria ordenada pelos mesmos recursos e dinâmicas das artes do *Trivium*, ou seja, como uma arte mais ligada à linguagem e significações (Lucas, 2005). A partir da redescoberta dos textos da antiguidade clássica grega, houve uma revisão e desenvolvimento dos conceitos elaborados nesta época e uma tendência a valoração desse período através do uso dos princípios firmados pelos antigos pensadores, como explica Vale, 2011, p.13, “os estudos sobre os Ethos dos Modos, desenvolvidos por Platão, Aristóteles e, mais tarde, por Pitágoras, foram retomados e revistos, fundamentando novos postulados sobre as possíveis relações entre os movimentos musicais e psíquicos do homem”.

O primeiro autor a tratar claramente de música e retórica nesse contexto foi Nicolaus Listenius em sua obra *Musica* (1537) (Cano, 2011 p.33), onde introduz o conceito de *musica poetica*, representando um conceito de música diferente dos conceitos praticados pela idade média, a saber *musica theoretica* e *musica pratica*,

⁵ El siglo XX significó para la retórica la posibilidad de su revaloración, de la reconsideración de su descrédito. En el seno de la moderna lingüística, formalistas, estructuralistas y semiólogos han retomado el estudio de esta vieja doctrina [...] Sin duda, algunos de esos estudios pueden ser indicios de un posible resurgimiento, síntomas de una nueva era retórica que, probablemente, estamos por contemplar (Cano, 2011, p. 37).

precedendo uma grande quantidade de tratados e textos teóricos baseados em premissas retóricas para abordar assuntos musicais que proliferaram desde então.

A perspectiva de que a música, assim como a retórica, teria de alguma forma o poder de influenciar os afetos nos ouvintes passa a ser uma visão que predominaria até o final do século XVIII (Cano, 2011). O Barroco acaba sendo o período em que esse ideal alcança maiores patamares com o que é conhecido como *doutrina dos afetos*, ou seja, a ideia de que a música deveria não somente expressar os afetos, mas, principalmente, conseguir mover os afetos nos ouvintes e assim o ouvinte passa a ter um papel central nos planos do compositor, como explica Bartel, 1997. p.32:

Ao *affectus exprimere* da Renascença, o Barroco adicionou *affectus movere*. Já não era suficiente simplesmente apresentar o afeto objetivamente através da música: o ouvinte deveria ser atraído para o drama da apresentação, ser afetado emocionalmente ele mesmo. O compositor barroco queria levar o ouvinte a um estado elevado emocionalmente. Era agora o ouvinte e não o texto que se tornou o objeto da composição.⁶

Assim, compositores, músicos e tratadistas da época deixam claro que seus principais objetivos são relacionados aos afetos que a música move, assim como o orador pensaria, como, por exemplo, pelas palavras de Joachim Quantz em seu tratado de flauta (1752, p. 146):

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 acalmando suas paixões e transportando-os a um sentimento ou a outro.⁷

Deste modo, música e retórica durante este período viriam a se relacionar de forma muito íntima e passam a ser compreendidas como artes que possuem os mesmos objetivos, recursos e potencialidades, representando um vínculo intenso entre seus valores.

⁶ To the Renaissance *affectus exprimere* the Baroque added *affectus movere*. It was no longer enough simply to present the affection objectively through the music: the listener was to be drawn into the drama of the presentation, to be emotionally affected himself. The Baroque composer wanted to move the listener to a heightened emotional state. It was now the listener and not the text that had become the object of the composition. (Bartel, 1997, p. 32).

⁷ La expresión musical puede ser comparada a la declamación de un orador. El orador y el músico tienen ambos el mismo objetivo en cuanto a la composición y el rendimiento mismo de sus producciones. Su intención es la de cautivar los corazones, excitar o apaciguar los movimientos del alma y transportar al oyente de una pasión a otra. Los que practican una de estas disciplinas teniendo conocimientos de la otra, cuentan con una gran ventaja. (Quantz, 1752, p.146).

Para o século XVII, o impacto da retórica na teoria musical não se limitou exclusivamente à terminologia, pois conceitos e princípios retóricos foram adotados por músicos teóricos e práticos como fundamento de seu trabalho criativo, ao mesmo tempo que os valores retóricos começavam a se confundir com os valores musicais.⁸

Nesta perspectiva, os afetos musicais são compreendidos como conceitos racionalizados e objetivos capazes de serem desenvolvidos e articulados pelos compositores e instrumentistas a partir de uma teoria sistematizada em contraste a concepções que consideram os afetos como forças subjetivas e incontroláveis da natureza. Aqui, o controle dos afetos é visto como um tipo de conhecimento sistematizado como qualquer outro, capaz de ser passado adiante e aprendido mediante treinamento.

No coração do conceito Barroco de afetos está uma premissa quase Newtoniana de lei e ordem, ação e reação mutuamente aceita pelo músico e audiência. Baseado em tais explicações racionais, o compositor Barroco poderia contar com uma resposta emocional calculada a partir do ouvinte, assim controlando o estado emocional do ouvinte através do poder da música. Ele tinha um entendimento concreto e bem definido dos afetos. O afeto desejado poderia ser apresentado e movimentado através do modo ou tonalidade apropriados, fórmula de compasso e tempo, figuras e cadências, juntamente com todo o arsenal de métodos e dispositivos retóricos (Bartel, 1997, p.33).⁹

Segundo Cano (2011), as teorias musicais sobre os afetos puderam se desenvolver a partir dos trabalhos de grandes filósofos como Descartes, Bacon, Leibnitz, Spinoza e Hume. Destes, o que mais influenciou os músicos teria sido o livro de René Descartes, *Les Passions de l'Âme*, de 1649, onde o autor apresenta sua ideia de que os **espíritos animais** seriam os responsáveis pelos sentimentos, percepções e o que chama de 'paixões' que afetam a alma humana. Segundo este autor, os espíritos animais são a parte mais sutil do sangue, uma espécie de ar, que se movimenta pela corrente sanguínea para todas as partes do corpo a partir da

⁸ Para el siglo XVII, el impacto de la retórica en la teoría musical no se limitó exclusivamente a la terminología, pues conceptos y principios retóricos fueron adoptados por músicos teóricos y prácticos como fundamento de su trabajo creativo, al mismo tiempo que los valores retóricos se comenzaban a identificar con los valores musicales (Cano, 2011, p.44).

⁹ At the very heart of the Baroque concept of the affections lay a quasi-Newtonian premise of law and order, action and reaction, mutually accepted by musician and audience. Based on such rational explanations, the Baroque composer could count on a calculated emotional response from the listener. thus controlling the emotional state of the listener through the music's power. He had a concrete and well-defined understanding of the affections. The desired affection could be presented and aroused through the appropriate mode or key, time signature and tempo, figure and cadence. along with the entire arsenal of rhetorical methods and devices (Bartel, 1997, p.33).

glândula pineal. E, quando se movem, despertam paixões diferentes a depender de para qual lugar do corpo movem o sangue, líquidos e humores.

Com base nesta e outras teorias, músicos passam a elaborar seus próprios sistemas e teorias para análise e manejo dos afetos. Como já mencionado, neste período são produzidos diversos tratados sobre música abordando suas relações com a retórica e a moção dos afetos, porém, cada autor desenvolve sua maneira mais ou menos particular de conceber, classificar e listar os tipos de afetos e os procedimentos musicais que lhe parecem adequados. A existência de grande número de teorizações, às vezes bastante diferentes entre si, levou investigadores a considerar que nunca houve de fato uma cristalização de uma *doutrina dos afetos* bem sistematizada e consistente (Cano, 2011, p. 58). Porém, ainda assim, existiram princípios e conceitos fundamentais que serviram de base para cada teoria particular.

Um pilar fundamental nesse sentido é a vinculação direta entre as paixões ou afetos da alma e os efeitos corporais provocados por estas, ideia que serviu como guia básico tanto para músicos quanto para oradores em todas as fases da retórica.

A partir desse princípio, entende-se como muito importante a ideia da imitação, ou seja, existe o entendimento de que para um orador conseguir despertar certo afeto no ouvinte, ele precisa antes conhecer os movimentos corporais resultantes daquele estado emocional para então, por meio da imitação desses movimentos, evocar o afeto ligado a eles. E para o músico não seria diferente.

A representação dos afetos musicais funciona através do princípio básico da imitação. Por meio de uma complexa rede de associação analógica, a música através de alguns de seus elementos como desenho melódico, tonalidade, escalas, ritmos etc. imita os movimentos corporais resultantes de um afeto ou paixão da alma (Cano, 2011, p.58).

Um conceito muito importante dentro de todo este contexto é o das *figuras retóricas*, configurações musicais com certas propriedades ou tendências definidas, organizadas e catalogadas pelos autores dos tratados. A exemplo das figuras literárias, são geralmente definidas como um desvio da norma da expressão, um processo de transgressão onde a forma “correta” da expressão cede lugar a uma forma inesperada, surpreendente e inusitada, um recurso que confere beleza, charme e elegância ao discurso musical, como diz Cano, 2011, p.92 :

A figura faz o discurso belo, agradável, atrativo para quem o escuta. O que não é belo é recusado, indigno de apreço ou aplauso, evitado, não tem valor. O belo, ao contrário, se aceita, se deseja, se busca. A beleza agrada ao ouvinte (*delectare*) e o dispõe a ceder à influência de seus afetos.¹⁰

Bartel mostra como as figuras são importantes para a retórica musical e explica como a concepção das figuras se desenvolveu durante o período Barroco até atingir um patamar de importância central para a música e os afetos:

A relação entre música e retórica era mais frequente e concretamente articulada através do conceito de figuras retórico-musicais. Embora as figuras musicais e linguísticas utilizem linguagens expressivas distintas, próprias de suas respectivas disciplinas e meios, elas concordam em princípio expressivo, um fenômeno possibilitado por seu objetivo afetivo comum. Da mesma forma que um orador iria ornamentar ou engrandecer seu discurso com figuras retóricas para conferir um efeito persuasivo maior, também poderia o compositor retratar e despertar os afetos através de figuras musicais comparáveis. E assim como a *Elocutio* retórica se utilizava de figuras de expressão e pensamento, a *musica poetica* cultivaria o conceito de figuras musicais. A música deste modo adaptou um dos dispositivos retóricos mais enfáticos, começando com uma estética renascentista baseada na expressão do texto e evoluindo por toda a era Barroca em um conceito baseado na expressão e despertar dos afetos no ouvinte (Bartel, 1997, p.82).¹¹

Estas figuras, junto ao restante das escolhas musicais, servem então como recursos para a moção dos afetos e possuem suas potencialidades particulares para tal, além disso, é importante compreendermos a abrangência das figuras em termos musicais, pois podem abarcar uma grande variedade de aspectos diferentes, como explica Cano, 2011, p. 97:

A figura retórico-musical não se limita [...] à noção que em música se tem sobre o conceito de figura: motivo rítmico melódico breve. Efetivamente, as figuras-retórico-musicais incluem uma grande quantidade de fenômenos musicais como repetições, desenvolvimentos, imitações, descrições, acordes, repetições de acordes, ornamentos, signos e anotações, pontes e

¹⁰La figura hace al discurso bello, agradable, atractivo para quien lo escucha. Lo que no es bello es rechazado, indigno de aprecio o aplauso, rehuido, no tiene valor, Lo bello, por el contrario, se acepta, se desea, se busca. La belleza agrada al oyente (*delectare*) y lo dispone a ceder al influjo de sus afectos (Cano, 2011, p.92).

¹¹The relationship between music and rhetoric was most frequently and concretely articulated through the concept of the musical-rhetorical figures. Although the musical and linguistic figures use contrasting expressive language unique to their respective discipline and medium, they agree in expressive principle, a phenomenon made possible through their common affective goal. In the same way that an orator was to ornament and heighten his speech through rhetorical figures to lend it greater persuasive effect. so too could the composer portray and arouse the affections through comparable musical figures. And just as the rhetorical *elocutio* availed itself of figures of speech and thought, *musica poetica* would cultivate a concept of musical figures. Music thereby adapted one of rhetoric's most emphatic devices, beginning within a Renaissance aesthetic based on text expression and evolving throughout the Baroque era into a concept based on the expression and arousal of the affections in the listener (Bartel, 1997, p.82).

seções de transição, contrastes, interrupções, silêncios, sequências, modificação de registros, níveis, condução melódica, preparação e resolução de dissonâncias, onda de linhas melódicas, afinações, posição e altura de notas, motivos ou fragmentos, modos, etc., quer dizer, uma grande quantidade de eventos musicais que, em um determinado contexto, se percebam como desvios ou alterações da gramática musical (Cano, 2011, p. 97).¹²

Bartel e Cano apresentam listas bastante extensas e explicativas das figuras retóricas encontradas nos principais tratados do período barroco e que serão nossa principal referência nas análises do segundo capítulo. Alguns exemplos são:

Anaphora: repetições de modo geral, principalmente no baixo.

Catabasis: uma passagem musical descendente que expressa imagens ou afetos negativos.

Dubitatio: uma progressão rítmica ou harmônica intencionalmente ambígua.

Epanadiplosis: a reafirmação da abertura de uma passagem ou frase como seu fechamento.

A música também adotou da retórica sua estrutura dividida em partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, e *pronuntiatio*, com exceção da *memoria*. E é na etapa da *elocutio*, onde se escolhem os meios efetivos para a expressão, e em que são tratadas as figuras e demais formas de expressão que se considerem adequadas.

1.3 A RETÓRICA MUSICAL PARA ALÉM DO BARROCO: UMA FERRAMENTA PARA O SÉCULO XX.

Apesar de a retórica musical ter sofrido uma perda do seu protagonismo social junto com a retórica do discurso falado, a partir de mudanças culturais drásticas no século XVIII, como mencionado anteriormente, é bastante evidente a importância que esta teve para a história da música ocidental e a história do

¹²La figura retórico musical no se limita a la noción que en música se tiene sobre el concepto de figura: motivo rítmico melódico breve. Efectivamente las figuras retórico-musicales incluyen una gran cantidad de fenómenos musicales como repeticiones, desarrollos, imitaciones, descripciones, acordes, repeticiones de acordes, ornamentos, signos y acotaciones, puentes y secciones de transición, contrastes, interrupciones, silencios, secuencias, modificación de registros, niveles, conducción melódica, preparación y resolución de disonancias, oleaje de líneas melódicas, afinaciones, posición y altura de notas, motivos o fragmentos, modos, etc., es decir, una gran cantidad de eventos musicales que, en un determinado contexto, se perciban como desvíos o alteraciones de la gramática musical (Cano, 2011, p. 97).

conhecimento sobre música e suas relações com os afetos humanos. A perspectiva de retomar o pensamento retórico no século XX abre caminhos vastos para a análise musical de repertórios diversos. Afinal, se a retórica, em sua essência, trata da "produção e análise do discurso sob a perspectiva da correção gramatical, da elegância, mas, sobretudo da eloquência e persuasão" (Cano, 2000, p.16), essa busca por sentido e expressividade pode ser intrínseca à criação musical em outros períodos e contextos.

Existem diversos trabalhos acadêmicos que exploram as possibilidades do uso da retórica musical de forma adaptada em distintos contextos estilísticos mais modernos. Um exemplo interessante é o trabalho de doutorado de Willian Teixeira da Silva, de 2017, intitulado "*Por uma performance retórica da música contemporânea*", onde o autor discute a ferramenta por seu escopo clássico mas de maneira atualizada. Ele explora também os conceitos de afeto, significação em música, paixão, sensação, ética, gesto musical e outros, relacionando-os ao contexto da música contemporânea de três compositores, Bernd Alois Zimmermann, Iannis Xenakis e Roberto Victório, além de investigar a ótica retórica e sua validade diretamente relacionada à performance.

Outro exemplo é o artigo de Acácio Tadeu de Camargo Piedade chamado "*A retórica musical da MPB: uma análise de duas canções brasileiras*", que usa o referencial da retórica musical para, a partir de duas canções da MPB, encontrar os momentos da *dispositio* de cada uma e também algumas figuras retóricas clássicas.

A música instrumental brasileira, e mais especificamente o "jazz brasileiro", já se beneficia também dessa abordagem. Bastos e Piedade (2005), por exemplo, buscaram compreender esse gênero em sua dimensão sócio-cultural e, ao adentrar o texto musical, encontraram "padrões musicais que cristalizam gestos expressivos recorrentes, entendidos como tópicos de uma retórica musical do jazz brasileiro" (Bastos; Piedade, 2005, p. 1). Isso demonstra a adaptabilidade da retórica para decifrar as nuances expressivas de um repertório que, embora distante do Barroco, também se vale de estratégias discursivas para comunicar e persuadir.

Há também um artigo que foca no aspecto da forma, em como a influência da retórica impactou o desenvolvimento das formas musicais, chamado "*Ascendência retórica das formas musicais*", de Sérgio Eduardo Martineli de Assumpção.

E, por fim, como mais uma mostra da sobrevivência e relevância da retórica e retórica musical mesmo após seu relativo declínio, temos outro trabalho de Rubén

López Cano, mas que aborda uma possível ‘*neorretórica*’ musical. Em seu artigo “*Bases semióticas para una neorretóricamusical*”, Cano fala sobre a existência desta nova forma de retórica do séc. XX, de forma resumida:

Em nosso século, desenvolveu-se a chamada neorretórica, que compreende dois campos fundamentais: 1) um perfil mais filosófico encarnado nas teorias da argumentação e 2) outro mais apegado à poética que se ocupa do âmbito que tem sido de interesse tradicional da retórica, ou seja, os procedimentos especiais da linguagem, as figuras (Cano, 2000, p.3).¹³

E, a partir disso, discute as relações intrínsecas entre retórica e semiótica e defende a criação de uma ‘*neorretórica musical*’, uma área de estudos interdisciplinar que, segundo Cano, estaria ainda em pleno princípio de seu desenvolvimento. “Na minha opinião, uma retórica musical destinada ao estudo de processos particulares de comunicação e significação musical constitui uma área de estudos interdisciplinar ainda em gestação” (Cano, 2000, p.3-4).

Assim, ao aplicarmos a retórica às obras de violão solo do século XX, podemos não apenas desvendar as intenções comunicativas dos compositores, mas também enriquecer a própria interpretação, transformando a performance em um ato mais engajador e persuasivo.

¹³En nuestro siglo, se ha desarrollado la llamada neorretórica, que comprende dos campos fundamentales: 1) un perfil más filosófico encarnado en las teorías de la argumentación y 2) otro más apegado a la poética que se ocupa del ámbito que ha sido de interés tradicional de la retórica, es decir, los procedimientos especiales del lenguaje, las figuras (Cano, 2000, p.3).

3 ANÁLISES RETÓRICAS

Após uma breve contextualização acerca da realidade cultural e artística de cada compositor, as análises seguirão o referencial teórico próprio da retórica musical buscando identificar os elementos musicais que possam representar funções no que diz respeito à representação e evocação dos afetos pretendidos nos títulos das obras. A análise retórica figura como uma forma bastante válida e rica de análise musical, nos permitindo aprofundar além das estruturas sonoras, adentrando o plano expressivo possivelmente pretendido pelo compositor. Além disso, é a ferramenta analítica mais antiga que conhecemos. Como nos explica Cano:

A primeira análise musical de uma obra completa de que temos notícia foi a aplicação de figuras e conceitos retóricos ao moteto *In me transierunt* de Orlando di Lasso. Foi realizada pelo compositor e teórico Joachim Burmeister em 1599. Deste modo, foram instrumentos retóricos os que impulsionaram definitivamente a prática da análise musical, uma das matérias mais sacralizadas na formação profissional dos músicos de todo o mundo (Cano, 2011, p.15).¹⁴

Como explicado na introdução, o fato de os compositores e obras escolhidos nesta pesquisa não serem direta ou explicitamente ligados à retórica musical tradicional propriamente dita, representa uma abordagem promissora e enriquecedora para a performance. Aplicar a análise retórica neste tipo de material traz o potencial de ampliar a expressividade, revelar estruturas comunicativas subentendidas e conectar a interpretação musical com a dimensão de um discurso afetivamente persuasivo.

A visão predominante na era barroca, da música como linguagem e arte de persuasão paralela à oratória, apesar de cair em descrédito do classicismo em diante, talvez nunca tenha desaparecido de fato enquanto impulso discursivo e expressivo. Mesmo sem usar termos retóricos, compositores modernos podem organizar seus materiais como narrativas ou arquiteturas expressivas.

Usar a retórica musical nesse repertório não é limitar-se a figuras barrocas, mas basear-se nos seus conceitos como método de compreensão e construção de

¹⁴La primera análisis musical de una obra completa de que tenemos noticia fue la aplicación de figuras y conceptos retóricos al motete *In me transierunt* de Orlando di Lasso. Fue realizada por el compositor y teórico Joachim Burmeister en 1599. De este modo, fueron instrumentos retóricos los que impulsaron definitivamente la práctica del análisis musical, una de las materias más sacralizadas en la formación profesional de los músicos de todo el mundo (Cano, 2011, p.15).

sentido. Assim, serão identificadas figuras retóricas tradicionais quando bastante explícitas, compreendidas aqui como possíveis assimilações culturais, ideias e práticas que tiveram seus significados preservados e transmitidos através do tempo e espaço por meio do uso cotidiano e constante na prática dos músicos e compositores. E, além disso, também traremos à superfície elementos musicais diversos que tenham carga expressiva, identificando assim possíveis procedimentos composicionais mais modernos que possam demonstrar relação com os afetos musicais e que não sejam necessariamente abarcados pela teoria da retórica musical.

No que tange à performance, os frutos de uma análise retórica podem melhorar a clareza formal da execução, enriquecer a variedade expressiva evitando monotonia, reforçar o vínculo entre intenção e gesto corporal, em suma, fornecer subsídios teóricos para uma performance expressivamente efetiva.

3.1 VICENTE ASENCIO

Vicente Asencio foi um pianista e compositor espanhol nascido em Valencia, em 29 de outubro de 1908, e falecido em 4 de abril de 1979. Seus primeiros conhecimentos musicais vieram através de seu pai, que era diretor da banda de música do regimento militar, na cidade de Castellón, e que segundo Asencio, criava um ambiente marcadamente musical onde ele e seus irmãos se dedicavam intensamente a práticas musicais. Entre 1923 e 1930 enriqueceu seus estudos de piano e harmonia na cidade de Barcelona e, em 1932, junto a outros destacados músicos, conseguiu que se criasse um conservatório musical na cidade de Castellón. Asencio foi também integrante de um grupo de compositores valencianos, conhecido como “Los juvenes” ou “Grupo de los cinco”, um coletivo dedicado à valorização da música valenciana de raíz folclórica. Sobre a sua importante figura na sociedade musical de seu tempo, Comas explica:

Vicente Asencio foi um músico importante em sua época, com uma sólida formação adquirida e muito preocupado em defender os valores essenciais de nossa música valenciana. Como outros compositores valencianos

contemporâneos seus, Asencio abriu portas a novos horizontes para o futuro da nossa música de raiz folclórica (Comas, 2004, p.1).¹⁵

Apesar de Asencio ter sido pianista, sua obra para violão solo foi a que mais teve alcance internacional, devido ao fato de que alguns dos grandes violonistas da época incluíram algumas de suas obras em seus repertórios, como Narciso Yepes, David Russel, Andrés Segóvia, Alberto Ponce, etc. (Comas, 2004, pág 1).

Na busca por trabalhos que tratassem da obra de Asencio, foram encontrados até o momento somente dois trabalhos, que são a tese de doutorado de Eduardo Montesinos Comas, onde ele analisa as obras para piano do compositor, e também o trabalho de José Pascual Hernández Farinós, que trata da composição orquestral valenciana através da produção do grupo dos jovens, do qual Asencio fazia parte. Como exemplo dos ideais que eram a base do pensamento artístico do compositor e seu grupo, podemos citar um trecho do manifesto do grupo dos jovens, publicado em 18 de janeiro de 1934:

Aspiramos a realização de uma arte musical valenciana vigorosa e rica, a existência de uma escola valenciana fecunda e múltipla, que incorpore a música universal, o matiz psicológico e a emoção própria de nosso povo e nossa paisagem. Uma arte e uma escola que se manifestem em todos os gêneros, no quarteto, na sinfonia, na ópera, no ballet (...) (Farinós, 2010, p. 175).¹⁶

Como Farinós (2010) também explica, a menção num outro trecho do manifesto a uma base estética no espírito da arte popular valenciana, porém com uma pretensão de universalidade, aproxima o grupo do segundo nacionalismo que apareceu na música europeia no começo do séc. XX. Aproximando-os assim também da obra de Manuel de Falla. A obra mais madura de Asencio foi diretamente inspirada neste compositor (Farinós, 2010, p.176-177).

A obra para violão solo de Asencio escolhida para nossa análise, *Collectici Intim*, traduzida como “Coleção Íntima” e publicada em 1988, é composta por cinco grandes partes: *La Serenor*, *La joia*, *La Calma*, *La Gaubança* e *La Frisança*. Onde os

¹⁵Vicente Asencio fue un músico importante en su época, con una sólida formación adquirida y muy preocupado en defender los valores esenciales de nuestra música valenciana. Como otros compositores valencianos contemporáneos suyos, Asencio abrió ventanas a nuevos horizontes para el futuro de nuestra música de raíz folclórica.(Comas, 2004, pág 1).

¹⁶Aspiramos a la realización de un arte musical valenciano vigoroso y rico, a la existencia de una escuela valenciana fecunda y múltiple, que incorpore a la música universal el matiz psicológico y la emoción propia de nuestro pueblo y de nuestro paisaje. Un arte y una escuela que se manifesten en todos los géneros, en el cuarteto, en la sinfonía, la ópera, en el ballet (...) (Farinós, 2010, p. 175).

títulos das peças no idioma catalão representam emoções ou estados de espírito humanos que podem ser traduzidos como a serenidade, a alegria, a calma, o prazer e a pressa. Estas obras podem ser tratadas como independentes ou como integrantes do mesmo todo. E podem ser interpretadas aqui como as diferentes fases da *Dispositio* retórica, ou seja, o modo como os elementos são dispostos dentro do plano temporal, cenas musicais com intenções expressivas próprias, porém interligadas. Consideramos toda a coleção como um discurso musical e cada parte como uma fase da *Dispositio*. A estrutura da *Dispositio* não representa regras fixas e inflexíveis, como nos explica Cano, 2011, p. 80:

Como dissemos, a *dispositio* não é um esquema formal pré-estabelecido. A *dispositio* são os momentos distintos, caracterizados pela função que desempenham no discurso musical, que são percorridos pelo músico/orador no momento da execução: o discurso em ação. Então, a *dispositio* musical não deve ser considerada como o molde formal pré-concebido onde temas, motivos ou sujeitos se distribuem, se repetem ou desenvolvem disciplinadamente em uma ordem previsível e apreensível a partir da partitura. A *dispositio* se opõe à ideia de forma musical como o bisturi com o qual comodamente se acostuma a dissecar o organismo musical. A *dispositio* musical é uma infraestrutura, um ordenamento subjacente que permite entender cada momento musical como parte funcional de um todo orgânico e se vincula diretamente com o discurso musical em ação, é dizer, no mesmo instante em que se percebe como sons distribuídos no tempo, dirigidos a um espaço e um público específicos (Cano, 2011, p. 80).¹⁷

3.1.1 La Serenor (a serenidade)

Podemos considerar a primeira música, *La serenor*, como o *exordium*¹⁸, o momento inicial do discurso onde Asencio opta por uma atmosfera delicada e introvertida, um convite a contemplação. Em vez de uma abertura enérgica e

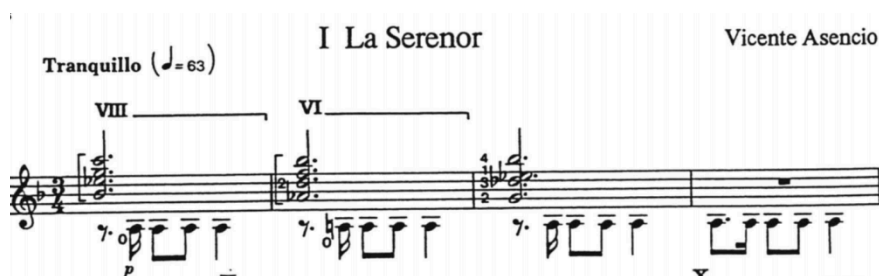
¹⁷Como hemos dicho, la *dispositio* no es un esquema formal preestablecido. La *dispositio* son los momentos distintos, caracterizados por la función que desempeñan en el discurso musical, que son recorridos por el músico/orador en el momento de la ejecución: el discurso en acción. Entonces, la *dispositio* musical no debe considerarse como el molde formal preconcebido donde temas, motivos o sujetos se distribuyen, se repiten o desarrollan disciplinadamente en un orden previsible y aprehensible a partir de la partitura. La *dispositio* se opone a la idea de forma musical como el bisturí con el que cómodamente se acostumbra a disecar el organismo musical. La *dispositio* musical es una infraestructura, un ordenamiento subyacente que permite entender cada momento musical como parte funcional de un todo orgánico y se vincula directamente con el discurso musical en acción, es decir, en el mismo instante en que se percibe como sonidos distribuidos en el tiempo, dirigidos a un espacio y un público específicos (Cano, 2011, p. 80).

¹⁸Na retórica clássica, o *exordium* é o momento inicial do discurso, a passagem do silêncio ao som, tem a função de preparar o ouvinte e captar a sua atenção e confiança para o que virá a seguir. (Cano, 2011).

retumbante, temos um gesto calmo e contido, como um prelúdio afetivo. Assim como um orador que começa com a voz baixa para cativar, *La serenor* parece um tipo de sussurro, o que pode caracterizar uma estratégia expressiva para predispor o ouvinte. Aqui ainda não temos contrastes abruptos, tensões fortes ou virtuosismo técnico reservados para movimentos posteriores.

A escolha de andamento, *bpm* 63, a indicação “*Tranquillo (tranquilo)*” e a dinâmica *piano* condizem com o ideal afetivo do título. Lembremos que na base do pensamento retórico está o ideal da imitação dos efeitos corporais dos afetos, logo, a serenidade traz a ideia de movimentos lentos e tranquilos. Ao menos de forma mais óbvia.

Figura 1: *La Serenor* c.1-4.



Fonte: Asencio, 1988.

Os primeiros compassos trazem uma progressão de acordes dissonantes que sugerem mais cor do que funções (ainda que possam ser lidos como uma preparação para o ré menor) em região aguda e em movimento descendente. Acordes com longa duração, soando por todo o compasso, estabelecem um clima de tranquilidade. Há delicadeza que pode remeter a um estilo impressionista e também a afetos de calma e serenidade.

Aqui já podemos identificar um tipo de figura retórica que seria o uso dos silêncios, pausas e respirações como nos primeiros compassos. Podemos classificar esses momentos como *suspiratios*¹⁹. As dinâmicas, no geral, são bastante suaves, quase sempre *piano*, com alguns poucos *crescendos* que logo voltam à suavidade. Além disso, a figura *ostinato* do baixo pode representar, em si, o ideal de serenidade uma vez que percorre toda a peça, atravessando diversos momentos contrastantes, situações novas e por vezes instáveis, enquanto a figura se mantém firme e perene, se adaptando, quando necessário, com mudanças entre vozes, mas mantendo a serenidade como alguém que não se abala com as adversidades do caminho, como

¹⁹O *suspiratio* é uma das figuras retóricas relacionadas a silêncios e pausas, e que expressa suspiro ou saudade, evocando uma calma meditativa (Bartel, 1997).

uma retórica da estabilidade. A repetição constante desse elemento, principalmente no baixo, pode ser interpretada retoricamente como a figura *Anaphora*²⁰.

Podemos identificar também (como uma possibilidade plausível) a estrutura rítmica de *Sarabande*, originalmente uma dança espanhola (BLÓIS, 2020, p. 11) em compasso ternário, de andamento lento e com a característica de ter o segundo tempo do compasso acentuado. Segundo Leonard G. Ratner:

Como dança, a *sarabande* desapareceu no final do século XVIII, mas seu estilo característico foi mantido. A característica essencial é a ênfase na segunda batida de seu compasso ternário. Com seu ritmo lento, este acento deu a *sarabande* um caráter deliberadamente sério que representou o alto estilo (Ratner, 1980, p. 11).²¹

A escolha da *sarabande* por parte do compositor como base estilística pode ser vista então como uma atitude notadamente nacionalista e alinhada aos ideais manifestados pelo grupo dos jovens ao mesmo tempo em que, por meio de outras escolhas, explora a busca pela universalidade também manifestada pelo grupo. E também o próprio nacionalismo pode ser entendido como um afeto expresso e evocado em toda a obra de forma geral, uma vez que por toda a *Collectici Intim* encontramos características da música e cultura espanhola. Como exposto acima, o estilo composicional de Asencio era fortemente baseado no ideal de valorização de sua cultura Valenciana, o que configura uma clara abordagem afetiva.

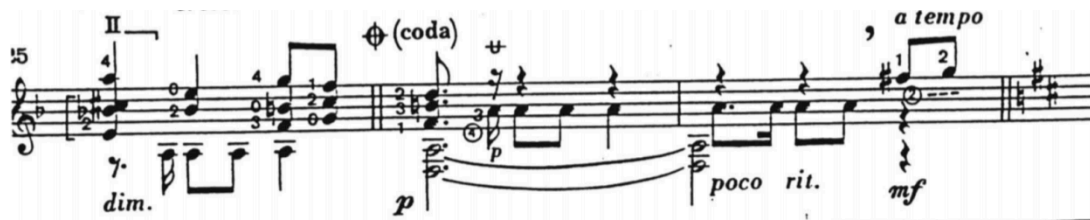
A característica de *sarabande* pode ser observada na entrada da melodia no compasso 5. Esta é construída de tal forma que em muitos momentos a nota mais alta, ou a nota de resolução, coincide com o segundo tempo, fortalecendo ainda mais o acento característico da *sarabande*. A sensação causada pela acentuação no segundo tempo talvez tenha um efeito retórico ao imitar um movimento que parece de uma respiração lenta, partindo do tempo um, acentuando o dois e resolvendo e relaxando no três, sugerindo ao intérprete, também, *agógica* e dinâmicas que acompanhariam essa ideia “organicamente”. As linhas melódicas são curtas, com poucos saltos pequenos quando presentes. Quase sempre integradas aos acordes, fazendo parte da característica *tímblica* destes. Caráter melódico de forma geral

²⁰Uma linha de baixo repetitiva; baixo como base; a repetição de uma frase ou motivo de abertura em um número de passagens sucessivas; repetição geral (Bartel, 1997).

²¹As a dance the sarabande disappeared toward the end of the 18th century, yet its characteristic style was retained. The essential feature was the emphasis on the second beat of its triple measure. With its slow tempo, this halt gave the sarabande a deliberate, serious character which represented the high style.(RATNER, 1980, p. 11).

Nos compassos 26 e 27, temos um grande *suspiratio*, um grande silêncio na região aguda por quase dois compassos, terminando com uma vírgula, uma suspensão sonora geral, como uma transição para a seção B contrastante em ré maior. Toda essa segunda seção pode ser vista como *antithesis*²⁴.

Figura 4: La Serenor c. 25-27.



Fonte: Asencio, 1988.

Depois de dois compassos iniciais estáveis mantendo-se na tonalidade de ré maior e em dinâmica piano, no compasso 30 temos um acorde bastante dissonante no ápice de um crescendo, que pode ser encarado como a figura *Ellipsis*²⁵.

Figura 5: La Serenor c. 28-31.



Fonte: Asencio, 1988.

Esta seção traz algumas *tonicizações*, passagens ambíguas por tonalidades que não chegam a caracterizar modulações, mas trazem grande contraste harmônico. Ainda utilizando de forma constante os *suspiratios*.

Do compasso 36 ao 38, a figura rítmica característica que vinha no baixo até então passa para uma nota dó na região aguda, configurando a figura *hyperbaton*²⁶,

²⁴ Uma expressão musical de afetos, harmonias, ou materiais temáticos opostos (Bartel, 1997).

²⁵ Omissão de consonância esperada (Bartel, 1997).

²⁶ Transferência de notas ou frases do seu lugar habitual para um local diferente. (Bartel, 1997).

enquanto a melodia principal vai para o baixo. E depois o motivo *ostinato* volta para o baixo, mas na nota dó, nos compassos 40 e 41, concluindo a passagem harmonicamente mais ambígua da peça antes de voltar o direcionamento à tônica de ré com o acorde de lá dominante no compasso 42. E no compasso 43 e 44 mais um grande *suspiratio* como transição para a repetição da seção A.

Figura 6: La Serenor c. 32-44.

Fonte: Asencio, 1988.

A coda final repete a introdução com uma variação melódica *ritardando* no compasso 50, que resolve na nota fá sustenido formando assim um ré maior, a conhecida terça de picardia, podendo ser interpretado como um elemento que dá uma ênfase final à ideia de serenidade, se considerarmos que a maioria dos afetos caracterizado por andamento lento, dinâmica mais para *mp*, e textura rarefeita, frequentemente costumam também estar em modo menor e costumam ser compreendidos como afetos “negativos” como tristeza, melancolia e etc. Mas, nesse caso, a serenidade seria mais próxima a afetos “positivos” como calma, relaxamento e etc. Assim, esse último acorde maior junto ao *molto ritenuto* e à dinâmica decrescendo e sumindo para *pp* imitariam mais adequadamente o ideal de serenidade considerando o aspecto de positividade que se atribui ao modo maior com muita frequência e fecha o discurso desaparecendo com muita suavidade.

Figura 7: *La Serenor* c. 45-54.

The musical score for 'La Serenor' measures 43-54. It consists of three systems of staves. The first system (measures 43-45) shows a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment. The second system (measures 46-48) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 49-54) includes a treble staff and a bass staff. The score includes dynamic markings like 'p', 'rit.', 'molto ritenuto', and 'pp'. There are also Roman numerals VIII and VI above the bass staff in measures 46 and 47 respectively. A 'CODA' symbol is present at the end of the score.

Fonte: Asencio, 1988.

Quadro 1: Elementos retóricos e expressivos em *La Serenor*.

Compassos	Figuras Retóricas Clássicas	Procedimentos Modernos / Expressivos
1–4	<i>suspiratio</i>	Acordes dissonantes estáticos; atmosfera impressionista; uso expressivo do silêncio
Toda a peça	<i>anaphora</i>	Ostinato perene como símbolo de serenidade; adaptação entre vozes
5–12	<i>suspiratio</i>	Frases claras e regulares; silêncios e respirações como força expressiva
Toda a peça	—	Textura rarefeita e homofônica; articulação leve; harmonia ambígua
15	<i>anabasis</i>	Crescimento progressivo sutil
26–27	<i>suspiratio</i>	Transição expressiva para seção contrastante
28–31	<i>antithesis, Ellipsis</i>	Dinâmica crescente; dissonâncias marcantes; contraste harmônico intenso
36–38	<i>hyperbaton</i>	Inversão de papéis entre vozes; passagem mais ambígua harmonicamente
40–41	—	Ostinato adaptado ao baixo em Dó
42–44	<i>suspiratio</i>	Transição suave para retorno da seção A
50 (coda)	—	<i>Terça de Picardia</i> (modo maior no fim); <i>molto ritenuto</i> e decrescendo até <i>pp</i>

Fonte: Elaboração própria.

3.1.2 La Joia (a alegria)

Segundo movimento de *Collectici Intim*, pode ter a função retórica de *Narratio* e/ou *Propositio*²⁷ considerando que expõe um “assunto” central, uma atmosfera enérgica trazendo mais energia e brilho ao discurso, expressando um caráter dançante e jovial de forma geral. Possivelmente, o pensamento do compositor nesta e nas outras partes da coleção possuem proximidade com a figura *hypotyposis*, que seria uma representação vívida de um texto ou ideia (Bartel, 1997). Asencio parece buscar representar os afetos dos títulos de forma aprofundada ao utilizar elaborações musicais que sejam intimamente relacionadas aos comportamentos das pessoas que se encontrem sob o efeito de tais afetos. Reforçando o fundamento retórico da imitação dos movimentos corporais.

Além de algumas figuras clássicas que podem ser observadas, nesta obra Asencio parece buscar descrever o afeto da alegria por meio principalmente das escolhas estruturais como andamento *allegreto*, fórmulas de compasso alternando entre 6/8 e 3/4 e escolhas dos materiais como os ritmos dançantes, escalas rápidas, às vezes articulações marcadas. *La Joia* parece ser inspirada na “*Jota Valenciana*”, gênero tradicional dançante em 6/8. Mais uma vez afirmando os valores artísticos nacionalistas e, mais ainda, valencianos. E, além disso, a escolha de um gênero de dança popular carrega em si o potencial de evocar imagens de muitas pessoas dançando em festividades, o que por si só já pode trazer à tona o ideal da alegria.

A harmonia é predominantemente modal, ainda priorizando o colorido com acordes com extensões e pouco funcionalismo (ainda que hajam momentos que se aproximem de um tratamento mais tonal). Esse tratamento harmônico acaba por ser predominante em toda a *Collectici Intim*.

Textura homofônica como a primeira peça, mas muito mais densa e com momentos mais contrapontísticos. Articulação mais *legato*, mas com alguns *staccatos* que enriquecem o caráter dançante.

A peça é construída com diversos trechos contrastantes (*antithesis*) em seu interior, criando muitas surpresas de forma a construir esses significados de maneira rebuscada e refinada, constantemente trazendo dúvidas e ambiguidades ao clima

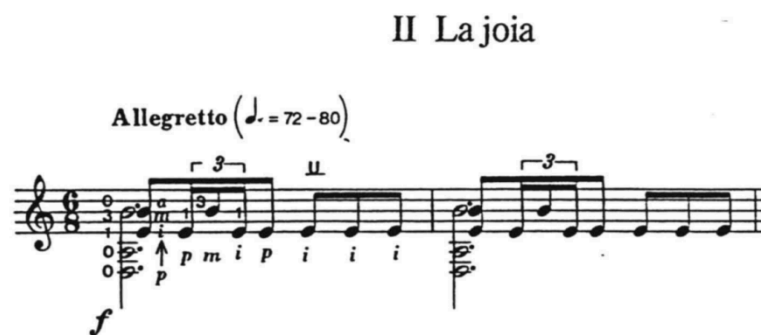
²⁷ Seriam as fases da *Dispositio* retórica onde os principais argumentos do discurso são apresentados. (Cano, 2011).

geral, mas mantendo a afirmação recorrente do afeto da alegria como predominante. Uma retórica musical baseada na alternância e nos contrastes.

Os primeiros dois compassos criam um incrível contraste com o final contemplativo, quase melancólico, de *La Serenor*. Com rasgueados fortes com o polegar, acorde ambíguo sem terça (DSus9) e ritmo marcado, estabelecendo um tom absolutamente novo ao discurso. O padrão rítmico destes compassos será repetido com outras notas, acordes, e em 3/4 onde a sensação rítmica difere, nos compassos 6, 12, 16 e 27, configurando a figura da *anaphora* ou até mesmo *synonymia*²⁸. Além de, ao mesmo tempo, também terem função de *suspiratios* já que, de certa forma, suspendem o fluxo sonoro mais denso que os circundam.

Especialmente interessante são as diversas passagens explorando técnicas violonísticas características do violão espanhol, como *rasgueados*, golpes consecutivos em duas cordas, escalas muito rápidas etc. O uso desse idiomatismo violonístico espanhol é mais um traço do estilo nacionalista de Asencio e está muito presente também em *La Gaubança* e *La Frisança*.

Figura 8: *La Joia* c. 1-2



Fonte: Asencio, 1988.

A melodia principal começa baseada no modo ré *mixolídio* com quarta aumentada, com ênfase na dissonância característica do modo. Entra no compasso 3, de forma clara e *cantábile*, frases fluentes mas com pontos de descanso regulares (*suspiratios*). Saltos moderados e repetições motivicas (*anaphoras*). Mordentes e *grupetos* contribuindo diretamente para a expressividade da melodia. Tudo isso pode sugerir um caráter quase vocal, com leveza e bem articulado.

²⁸ Repetição de uma ideia musical de forma alterada ou modificada (Bartel, 1997).

Este tema principal que vai do compasso 3 ao 6 é construído em tercinas ascendentes, um movimento que pode ser entendido como um tipo de *anabasis* mas num grau mais suave, enquanto as passagens descendentes em seguida equilibram o movimento com uma tendência ao repouso, criando arcos melódicos completos. Como resultado, gera-se um clima dançante e alegre até o compasso 16.

No compasso 7, a escala rápida em quiáltera de 15 notas em três tempos representa uma *anabasis* mais clássica, uma explícita escala ascendente de duas oitavas. Crescendo até a dinâmica forte e culminando em um acorde de lá menor com quarta e sétima no compasso 8, tônica que fica no centro harmônico até o c. 17. Os compassos que seguem com a melodia em região mais aguda intensificam o brilho e intensidade mantendo a rítmica dançante e podem representar a figura *climax*, ainda que dentro deste primeiro trecho. No compasso 15, escala rápida ascendente e descendente pelas mesmas notas, figura *circulatio*.

Figura 9: *La Joia* c.1-18

The musical score for 'La Joia' c.1-18 is presented in a single system with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Allegretto' with a metronome indication of 72-80. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *f*, *p*, *mf*, *pp*, *poco dim.*, *Poco meno*, and *dolce*. The piece is divided into sections labeled with Roman numerals: X, VIII, VII, V, and VII. The notation includes many accidentals and fingerings, indicating a complex and technically demanding piece.

Fonte: Asencio, 1988.

Um movimento ascendente se estendendo por mais de duas oitavas pelo arpejo de lá menor com sexta e nona com articulação *staccato* é usado no compasso 17 como uma transição para um trecho contrastante. Este compasso cria um considerável contraste com os eventos anteriores, preparando o ouvinte para o que será um novo material com novas estruturas. Interessante notar que apesar de

ser um movimento ascendente, que poderíamos associar a figura da *anabasis*, neste caso, o efeito buscado é outro. Enquanto a *anabasis* faz referência a uma passagem que expressa júbilo e exaltação, aqui o arpejo ascendente tem a função de diminuir a energia do discurso transitando para um clima geral de menor intensidade e densidade em todos os aspectos.

A partir do 18, andamento *poco meno*, as frases passam a ser mais longas, porém cortadas por pausas em todos os registros (*suspiratios*). A harmonia é baseada no modo sol eólio, mas ainda priorizando o colorido acima das funções. Os acordes na região mais aguda, indicação *Dolce*, articulação *tenuto* nos acordes e melodia que andam juntos, ao mesmo tempo o *staccato* no baixo (que se mantém na nota sol em registro médio na maior parte do trecho), junto às demais novas características trazem certa ambiguidade ao afeto retratado, mantêm o ritmo marcado ao mesmo tempo em que melodia e harmonia questionam e contrastam com a clara alegria que vinha até aqui.

Figura 10: *La Joia* c. 18-27

The image displays three staves of musical notation for the piece 'La Joia' (c. 18-27). The first staff is labeled 'Poco meno' and 'dolce', with a dynamic marking of *p*. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff is labeled 'VIII' and 'X', with a dynamic marking of *p*. The third staff is labeled 'VI' and 'a tempo', with a dynamic marking of *f*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings, along with the text 'i a m i a m i a m i' and 'p m i p i'.

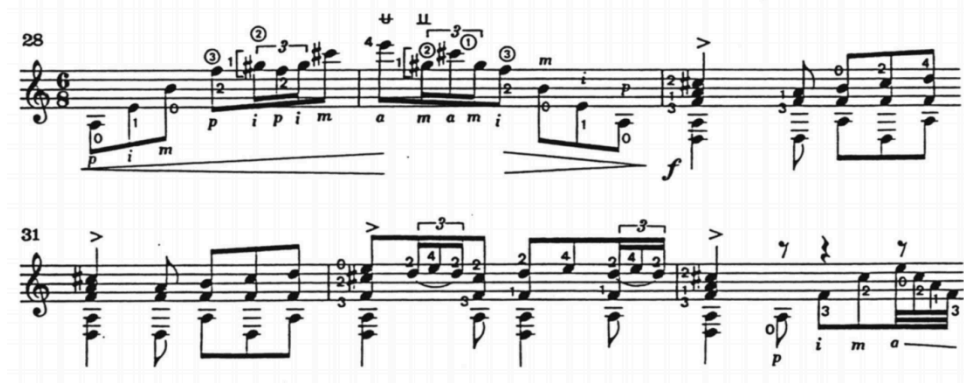
Fonte: Asencio, 1988.

Podemos associar todo este trecho à figura *antithesis*, claramente novos materiais sendo expostos para contrastar com a abertura mais festiva.

Após uma *fermata* de finalização, uma escala rápida em fusas voltando ao primeiro andamento, começa ascendente e então percorre o maior número de notas descendentemente (*circulatio*) com dinâmica crescendo e culminando em uma tríade de lá maior bastante tradicional e a repetição do padrão rítmico dos dois primeiros compassos (*synonymia*).

No compasso 28 e 29, um grande movimento circular (*circulatio*) sobre o arpejo de lá com sétima maior, nona e décima terceira menor. Circular não só nas notas mas também na dinâmica, explicitando a ideia de circularidade com extrema clareza. Usada aqui como uma transição para a volta do tema principal do compasso 30 ao 33, mas agora no modo ré menor melódico, mais uma vez *anaphora*, ou *synonymia*.

Figura 11: *La Joia* c. 28 - 33.



Fonte: Asencio, 1988.

Podemos perceber que, nesta obra, Asencio sempre usa transições para mudar entre os diferentes climas internos. Os compassos 34 e 35 são mais um exemplo ao diminuir bruscamente a densidade sonora para apenas uma nota lá em registro médio e diminuindo durante quase dois compassos inteiros. Pode ser interpretado como mais um *suspiratio* para introduzir outro trecho contrastante com menor intensidade que vêm a seguir.

Em uma textura, a duas vozes com intenções contrapontísticas na tônica Lá, mais um novo material temático é introduzido no compasso 36. Onde o baixo parece espelhado ao acompanhamento do tema principal, com a primeira nota mais aguda e mais curta, seguida de um grande salto de sétima menor descendente para a segunda nota mais longa gerando um efeito rítmico diferente do acompanhamento mas ainda fortemente marcado e dançante. E a melodia principal com indicação *cantabile* continua com o caráter parecido, mas apresentando algumas *síncopas*, enriquecendo o aspecto rítmico do trecho. A frase melódica dura por quatro compassos e assim que repousa é respondida por uma frase de três compassos na voz do baixo nos compassos 39, 40 e 41. Esse material completo é repetido em outra tônica, fá, e com variações do compasso 42 ao 47, configurando mais uma *synonymia*.

Figura 12: *La Joia* c. 34 - 50

The musical score for *La Joia*, measures 34 to 50, is presented in five systems. The first system (measures 34-37) begins with a piano (*p*) and *dim.* marking, followed by a *mp cantabile* section. The second system (measures 38-41) includes a *doce cresc.* marking. The third system (measures 42-45) features a *mf* dynamic and an *ext.* marking. The fourth system (measures 46-49) shows a *p* dynamic. The fifth system (measures 50-53) includes a *f* dynamic. The score is divided into sections labeled I, VII, VIII, and IX. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score shows a progression from a quiet, cantabile section to a more intense, climactic section.

Fonte: Asencio, 1988.

Todo este trecho do 36 ao 47 pode ser visto como um grande respiro, um grande *suspiratio* de preparação para o que é o momento de maior intensidade de *La Joia*. A partir do compasso 48 até o 57, temos uma sucessão de acordes alternando entre consonantes e dissonantes, que, apesar de não haver indicações claras a respeito, parece sugerir o uso de *rasgueados* considerando o contexto e a densidade dos acordes. Com dinâmica forte, melodias claras e rítmicas no soprano, os *rasgueados* começam no acorde de lá maior dominante, sob a escala de ré menor melódico, mas passam por outros centros e uso de cromatismos, culminando no maior momento de tensão (*climax*) desta obra no compasso 58, um acorde fortíssimo e extenso, abarcando da nota ré mais grave na sexta corda do violão²⁹, até a nota fá mais aguda do instrumento, mais de três oitavas de extensão. Quatro

²⁹Os três primeiros movimentos da *Collectici Intim* utilizam a sexta corda afinada na nota ré, um recurso muito utilizado no repertório para violão solo conhecido como *Scordatura*.

das seis cordas do instrumento soltas, formando um sol menor com sétima e nona na segunda inversão, mas de forma bastante peculiar com a nona na região grave. Mais uma vez mostrando a preferência de Asencio pelo colorido timbrístico dos acordes em relação às funcionalidades do sistema tonal. Ao mesmo tempo que juntamente ao resto do compasso, onde temos quatro notas descendentes quebrando o fluxo de acordes e o segundo tempo do compasso com o acorde de lá dominante com sétima e nona, cumprem a função de um movimento tradicionalmente tonal, uma cadência perfeita IV-V-I para a tonalidade principal de ré menor.

Todo o trecho com acordes culminando nesse último compasso mais denso e forte, representa claramente a figura *climax*.

Figura 13: *La Joia* c. 47-58.

Fonte: Asencio, 1988.

Após este apoteótico episódio do discurso, mais uma vez, no compasso 59 temos uma repetição variada do arpejo usado como transição que já existiu no compasso 17 (*synonymia*). Então a densidade baixa para uma textura a duas vozes, *cantabile*, agora passando por ré maior, modo que traz bastante leveza e serenidade após a tempestade sonora que ocorrera.

Até o compasso 69 temos uma passagem em caráter *cantabile* e mais contido novamente para nos levar até o que será o fechamento da peça. Este trecho

apresenta um padrão de *cirulatio* não regular, mas que, pela extensão do desenho, tanto vertical quanto horizontalmente grandes, desde o compasso 59 até o 69, geram um efeito de onda bastante efetivo. Além do grande contraste (*antithesis*) que esse movimento circular traz ao vir logo após um trecho tão ritmicamente marcado e pesado.

Figura 14: *La Joia* c. 59-70.

The musical score for 'La Joia' measures 59-70 is presented in four systems. The first system (measures 9-12) is marked 'cantabile' and 'p' (piano). The second system (measures 13-16) is marked 'VII' and 'p'. The third system (measures 67-70) is marked 'Tempo I' and 'f' (forte). The fourth system (measures 71-74) is marked 'f'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Fonte: Asencio, 1988.

A partir do compasso 70, alguns dos materiais principais são retomados com variações. Após a melodia principal ser apresentada na sua primeira forma variada em ré menor do compasso 70 ao 73, temos uma transição como as que tivemos baixando a intensidade, mas em uma forma modificada nos compassos 73 e 74, ainda fazendo uso do *suspiratio*. O primeiro trecho contrastante depois do tema principal também é repetido até o compasso 83, mas agora no modo mais predominante que é o de ré menor melódico e com variações, mais uma *synonymia*.

Figura 15: *La Joia* c. 74-84.

The musical score for 'La Joia' measures 74-84 is presented in three systems. The first system (measures 74-77) begins with a treble clef and a 2/4 time signature. It includes a 'Poco meno' marking and a 'V' (crescendo) symbol. The second system (measures 78-81) features a 'mp dolce' marking and a 'V' (crescendo) symbol. The third system (measures 82-84) includes a 'poco rit.' marking and a 'veloce' marking. The final measure (84) features a rapid scale of 15 notes, marked '15' and 'veloce'. The score also includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Fonte: Asencio, 1988.

Depois da última de muitas transições com *suspiratios* no compasso 84, onde temos um ré menor com sétima menor estático numa *fermata* no primeiro tempo, vemos uma última retomada da atitude mais enérgica em direção ao final do peça. Partindo de mais uma escala super rápida (*quiáltera* de 15 notas dentro de dois tempos) no compasso 84, os últimos sete compassos são marcados por acordes densos em *rasgueados* fortes, variando entre lá maior e ré menor mas com o baixo sempre em lá. Crescendo e culminando numa explosão final, em mais um *climax*.

Do compasso 85 ao 87, vemos a mesma figura de tercina ascendente do tema principal, aquele tipo de *anabasis* mais suave. Já no 88 até o 90, a melodia apresenta um padrão insistente e circular, figura *epizeuxis*³⁰. Esta cena final tem a indicação de dinâmica crescendo e ritmicamente *accelerando*, o que indica um claro aumento na densidade e energia até explodir no último compasso em um acorde de lá maior no primeiro tempo. Seguido por uma figura rítmica bem marcada que contrasta com os últimos compassos (*antithesis*), usando uma técnica mais próxima ao violão espanhol, onde todos os dedos com exceção do polegar golpeiam duas cordas rápida e sucessivamente, neste caso, nas notas lá e mi e depois um ataque final, terminando de forma clara e enérgica.

³⁰Uma imediata e enfática repetição de uma palavra, nota, motivo ou frase.

Figura 16: *La Joia* c. 85-91.

The musical score for 'La Joia' measures 85-91 is presented in two systems. The first system (measures 85-87) begins with a 'p' (piano) dynamic and a 'a tempo' marking. It features a complex texture with multiple voices and instruments. The second system (measures 88-91) continues the texture, with lyrics 'i a m i m i' above the melody. The piece concludes with a forte (ff) dynamic and an 'accelerando' marking.

Fonte: Asencio, 1988.

Quadro 2: Elementos retóricos e expressivos em *La Joia*.

Compassos	Figuras Retóricas Clássicas	Procedimentos Modernos / Expressivos
1–2	<i>Anaphora, Synonymia, Suspiratio</i>	Acordes ambíguos, rasgueado marcado, ritmo dançante em 6/8
Toda a peça	—	Uso intenso de idiomatismo violonístico espanhol
3–6	<i>Anaphora, Anabasis (suave), Suspiratio</i>	Tema em tercinas ascendentes, frases curtas, ornamentação expressiva (mordentes, grupetos)
7	<i>Anabasis (clássica)</i>	Quiáltera de 15 notas ascendentes, crescendo, culminando em acorde de Lá menor
15	<i>Circulatio</i>	Escala rápida ascendente e descendente
17	—	Arpejo de duas oitavas com articulação staccato (transição de energia)
18–27	<i>Antithesis, Suspiratio</i>	Textura mais rarefeita, uso de dolce e tenuto, acordes agudos, modo eólio, contraste afetivo
28–29	<i>Circulatio</i>	Arpejo circular de Lá com sétima, nona e décima terceira; dinâmica circular
30–33	<i>Anaphora, Synonymia</i>	Retorno temático variado no modo ré menor melódico
34–35	<i>Suspiratio</i>	Diminuição abrupta da densidade; nota única sustentada

36–47	<i>Synonymia</i>	Textura a duas vozes, fraseado alternado entre melodia e baixo, variações modais
48–58	<i>Climax</i>	Acordes em rasgueados fortes, alternância entre dissonâncias e consonâncias, acorde fortíssimo (c. 58)
59–69	<i>Synonymia, Circulatio</i>	Textura leve e cantabile, retomada em ré maior após <i>climax</i> ; Formato de onda.
70–74	<i>Anaphora, Suspiratio</i>	Retorno do tema variado, transição suave
75–83	<i>Synonymia, Antithesis</i>	Reexposição do trecho contrastante em ré menor melódico com variações
84	<i>Suspiratio</i>	Fermata no acorde de ré menor com sétima
85–87	<i>Anabasis (suave)</i>	Tercinas ascendentes do tema principal com rasgueado
88–90	<i>Epizeuxis</i>	Padrão melódico insistente e circular, crescendo e acelerando
91	<i>Antithesis</i>	Ataques em duas cordas + acorde final enérgico em Lá maior

Fonte: Elaboração nossa a partir dos dados.

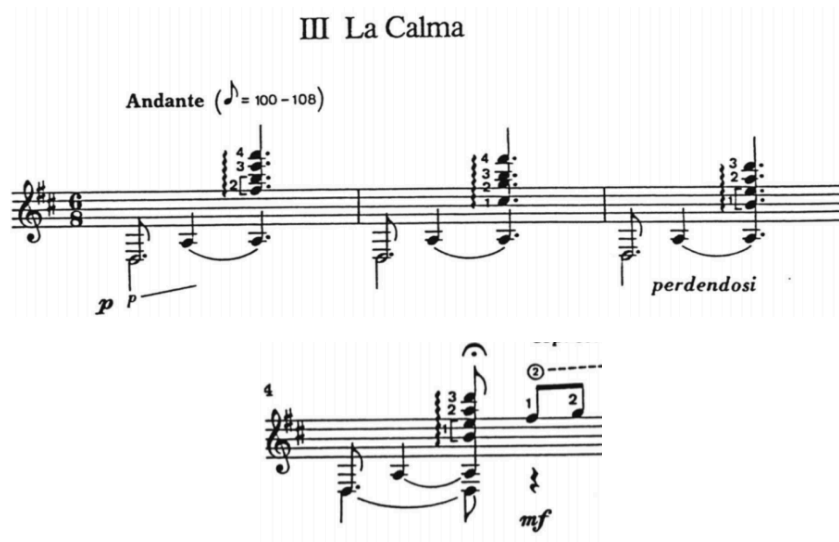
3.1.3 La Calma (a calma)

La Calma cumpre a função retórica de *confutatio*³¹, confrontando a alegria e agitação de *La joia*. Neste terceiro movimento, temos um clima em partes semelhante a *La Serenor*. O andamento lento (andante, 100 - 108 a colcheia), dinâmica suave, articulação leve e *legato*, uso constante de silêncios, pausas e respirações, textura homofônica mais rarefeita e melodias curtas com poucos saltos, entre outros elementos, aproximam os dois momentos distintos da *Collecti Intim*. Enquanto outros aspectos são trabalhados de forma bastante engenhosa criando uma unicidade muito especial para este movimento.

³¹Fase da dispositio retórica onde os argumentos principais expostos na narratio e propositio são confrontados.(Cano, 2011).

A introdução lembra bastante a de *La Serenor*, acordes com quartas, em região muito aguda se deslocando descendente, tonalidade de ré maior clara até então.

Figura 17: *La Calma* c. 1-4.



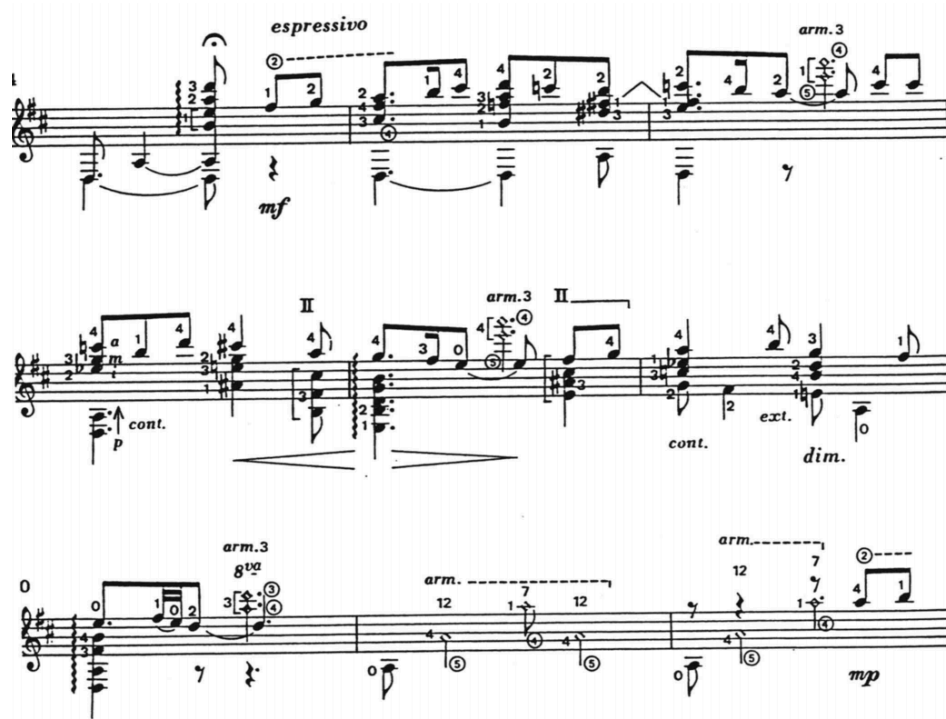
Fonte:Asencio, 1988.

Esse movimento descendente dos acordes na introdução pode representar um gesto retórico significativo, assim como em *La Serenor*, o movimento parece imitar um processo de relaxamento, partindo de um ponto mais agudo e tenso a um ponto mais grave, criando, assim, a sensação de resolução e tranquilidade. Neste caso, harmonicamente mais consonante e estável e com mais espaços entre os sons. Além disso, a indicação *perdendosi* nos compassos 3 e 4 sugere um decaimento na dinâmica e *agógica* até a *fermata*, que encerra a introdução, reforçando um caráter resolutivo e de encerramento para abrir espaço para o tema principal. Uma retórica baseada em *suspiratios*.

A melodia com indicação de *espressivo*, partindo de uma *anacruse* no compasso 4, traz brilho e leveza, a fluidez da subdivisão ternária, junto a algumas colcheias pontuadas como nos compassos 5, 6 e 8 e acordes localizados nos tempos fortes, conferem um caráter quase dançante, ritmicamente marcado. Apesar de a harmonia começar bastante estável, logo entram muitos acordes de empréstimo e tonicizações que direcionam a harmonia para sonoridades consideravelmente distantes e criam um grande efeito de contraste harmônico em

relação aos primeiros acordes totalmente estáveis em ré maior, caracterizando, assim, a figura da *antithesis*. O tratamento harmônico continua predominantemente modal, sem funções claras e sem cadências tipicamente tonais.

Figura 18: *La Calma* c. 4-12.



Fonte: Asencio, 1988.

Um elemento bastante especial nessa obra é o uso dos *harmônicos* de forma geral. São usados em grande variedade, de forma bastante engenhosa em locais bem pouco usuais como na casa 3 e 24 (fictícia) e na função de acompanhamento. Neste primeiro trecho, eles aparecem nos compassos 6, 8 e 10 em momentos de repouso da melodia, soando como um efeito de sino ou campainha de maneira regular no segundo tempo a cada dois compassos (*anaphora* ou *epanalepsis*³²). No compasso 9 acontece um tratamento contrastante no ritmo do baixo (*antithesis*) quando soa sozinho na segunda e quinta colcheias, criando um efeito rítmico de suspensão e antecipando o padrão dos *harmônicos* que virão.

A partir do compasso 11, acontece uma segunda melodia onde desenvolvem-se motivos apresentados na primeira, os *harmônicos* passam a ocupar maior protagonismo dentro do discurso. Como pode-se ver neste compasso, cria-se

³²Uma repetição frequente de uma expressão. (Bartel, 1997)

um balanço rítmico com os *harmônicos* localizados principalmente na segunda e quinta colcheias, variando entre duas oitavas na nota lá em padrão circular (*circulatio*) e se repetindo com algumas variações para se adaptar aos acontecimentos melódicos (*synonymia*), padrão que se repetirá até o compasso 21 em meio a melodias e harmonias flutuantes, obrigando o intérprete a tirar o mesmo *harmônico* de lugares diferentes a cada passagem e variando a mão usada para tal.

Figura 19: *La Calma* c. 10-21

The image displays a musical score for the piece 'La Calma', measures 10 through 21. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic structure with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes numerous fingerings (numbers 1-5) and articulation marks. Key annotations include 'arm. 3' and '8va' at the beginning, 'mp' (mezzo-piano) in measure 11, and 'p' (piano) in measure 12. There are also 'i-p' (i-piano) markings in measures 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, and 21. The score is divided into sections labeled with Roman numerals: VIII (measures 16-18), VI (measures 19-21), and V (measures 20-21). Other markings include 'ext.' (extended) in measures 16, 17, 18, 19, 20, and 21, and 'arm. 7', 'arm. 19', 'arm. 8dc', and 'arm. 17' indicating specific harmonic or fingering techniques. The overall texture is dense and intricate, reflecting the 'calma' (calm) yet complex nature of the piece.

Fonte: Asencio, 1988.

Asencio utiliza esses recursos de forma magistral na construção do acompanhamento de forma bastante elaborada e desafiadora também ritmicamente, exigindo habilidade (e calma) do intérprete e trazendo uma grande sutileza ao discurso. Esse uso peculiar dos *harmônicos* pode representar mais um procedimento retórico na busca do compositor para expressar o significado da

calma. Por um lado, a sonoridade delicada e contida por si só já expressa leveza e tranquilidade e, por outro, a presença desses harmônicos por entre as melodias que passeiam por modos e sonoridades diversas representem, como o *ostinato* em *La Serenor*, um elemento que mantém a estabilidade em meio a acontecimentos desestabilizantes.

Do compasso 22 ao 25, a introdução é repetida sem alterações (*anaphora*). E, na última frase do compasso 26 ao 32, temos uma variação da primeira frase, rearmonizada e incrementada com notas rápidas como ornamentos (*variatio*³³), enquanto os harmônicos voltam ao exato lugar e função do tema principal.

Figura 20: *La Calma* c. 22-31.



Fonte: Asencio, 1988.

Como finalização, temos novamente a introdução com uma pequena adição, um *harmônico* na casa 24, executado com a mão direita na quinta colcheia do compasso, garantindo uma última participação desse elemento que foi tão relevante (*epizeuxis*). Além disso, a indicação novamente de *perdendosi* e a resolução final em um acorde *quartal* que contém a sexta e a nona de ré, o mesmo movimento de descida a um ponto mais estável igual a introdução, expressando assim de forma

³³Uma ornamentação de uma passagem melódica com variedade de embelezamentos (Bartel, 1997).

clara e definitiva um caráter de estabilidade e fluidez tranquila que representam fielmente o afeto da calma.

Figura 21: *La Calma* c. 32-35.



Fonte: Asencio, 1988.

Quadro 3: Elementos retóricos e expressivos em *La Calma*.

Compassos	Figuras Retóricas Clássicas	Procedimentos Modernos / Expressivos
1–4	<i>Suspiratio</i>	Acordes quartais descendentes na região aguda; movimento de relaxamento com <i>perdendosi</i>
Toda a peça	—	Textura rarefeita e homofônica; articulação leve; harmonia ambígua
5–10	<i>Anaphora, Antithesis</i>	Melodia expressiva com subdivisão ternária; uso de acordes com empréstimo modal e tonicizações.
6, 8, 10	<i>Anaphora ou Epanalepsis</i>	Harmônicos regulares no segundo tempo evocando efeito de sino
9	<i>Anthitesis</i>	Ritmo suspenso no baixo nas colcheias 2 e 5
11–21	<i>Circulatio, Synonymia</i>	Ostinato em harmônicos entre duas oitavas adaptado ritmicamente à melodia
22–25	<i>Anaphora</i>	Repetição exata da introdução inicial
26–32	<i>Variatio</i>	Rearmonização da frase inicial com ornamentos rápidos
33–35	<i>Variatio, Suspiratio</i>	Reexposição da introdução com harmônico final, <i>perdendosi</i> e acorde quartal estável

Fonte: Elaboração nossa a partir dos dados.

3.1.4 La Gaubança (o prazer, contentamento)

Este movimento pode ser entendido como *confirmatio*³⁴, equilibrando o conteúdo exposto anteriormente. Parece ser um ponto que se situa entre os afetos expostos. O próprio termo do título sugere um tipo de alegria calma, um deleite, próximo ao ideal retórico do *Delectare*³⁵.

De forma geral, Asencio parece prezar pela leveza, clareza e estabilidade com alguns contrastes e surpresas abruptas. Aqui temos uma escrita baseada em repetição (intensificações ao invés de simples repetições) e variação *motívica*, caráter fortemente rítmico e forma livremente seccionada. Pode ser considerada uma estilização de alguma dança tradicional espanhola já que, claramente, traz elementos dessa matriz, porém sem nenhuma aparente citação direta.

Em andamento mais rápido, *allegreto* a 80 BPM e em 3/8, com caráter dançante possivelmente também inspirado na *Jota* ou *Seguidilla* ou ainda outra dança espanhola moderada, apresenta contrastes muito menos expansivos do que em *La Joia*. O fluxo temporal se mantém estável quase pela peça inteira. Muitos acentos caem no primeiro tempo que, variando com alguns baixos deslocados no segundo tempo, criam certas surpresas rítmicas, um efeito de balanço e leveza rítmica, com estabilidade e fluidez dentro de um contexto mais vigoroso. A harmonia gira em torno de mi menor variando entre *dórico* e *frígio* com algumas variações e ocasionais desvios cromáticos, mas sem se afastar muito. O uso das tensões e dissonâncias é suave, melodias com caráter *cantábile*, frases claras e conclusivas. Textura mista, com alternância entre blocos *homofônicos*, *rasgueados* e linhas *polifônicas*. Ainda assim se mantém leve, sem muita densidade, gerando um discurso musical de forma geral bastante claro e estável. Um contexto estrutural que pode ser compreendido como uma expressão do afeto do prazer.

A figura rítmica que abre a obra (usando a mesma técnica de golpear duas cordas usada no final de *La Joia*), uma *anacruse* em *semicolcheias* (*bombus*³⁶) e a frase inicial que segue do compasso 1 ao 6 (além de ser repetida idêntica e imediatamente do compasso 6 ao 11) são repetidas muitas vezes até o final com

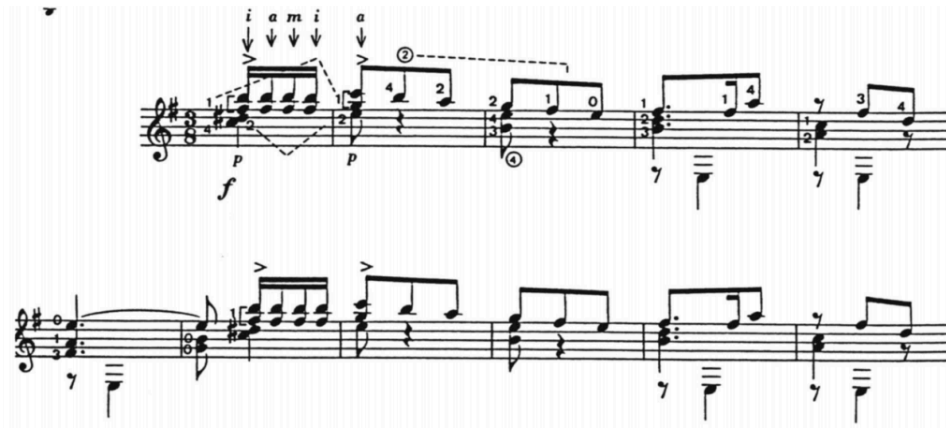
³⁴Fase da dispositio retórica, onde busca-se fortalecer os argumentos centrais. (Cano, 2011).

³⁵Segundo Cano (2011), para Cícero, um dos teóricos e praticantes mais antigos da retórica ainda no contexto da oratória, um bom discurso deve ser agradável (*delectare*), instrutivo (*docere*), e emocionar os ouvintes (*movere*).

³⁶Quatro notas idênticas em rápida sucessão (Bartel, 1997).

diversas variações. Vemos um tratamento melódico desenvolvimentista, sendo essa primeira frase a estrutura básica. Essa repetição motivica massiva pode ser vista como *epizeuxis* ou ainda *variatio* ou *paranomasia*.

Figura 22: *La Gaubança* c. 1-10



Fonte: Asencio, 1988.

Depois do desenvolvimento melódico que surge no compasso 12 e se desenrola até o 28, e de um *crescendo molto*, começando no compasso 24, com insistências melódicas (*epizeuxis*), acontecem *rasgueados* fortíssimos nos acordes de si maior e lá com sétima e décima terceira que, seguidos por fusas numa escala ascendente cromática em quartas justas paralelas por todo o compasso 33 (*anabasis*), usando novamente a técnica dos golpes em duas cordas, representam um claro e contundente *climax* e, ao mesmo tempo, *anthitesis* ao apresentar material bastante contrastante.

Figura 23: *La Gaubança* c. 11-32.

The musical score for 'La Gaubança' measures 11-32 is presented in five systems. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The lyrics 'i a m i' are written above the notes in several places. Roman numerals (I, II, III, IV, V, IX, X) are placed above the staff to indicate specific measures or sections. The score is divided into five systems. The first system (measures 11-16) includes dynamics 'p' and 'p'. The second system (measures 17-22) includes 'cresc. molto' and 'cont.'. The third system (measures 23-28) includes 'ff' and 'p'. The fourth system (measures 29-34) includes 'mp' and 'p'. The fifth system (measures 35-40) includes 'p'.

Fonte: Asencio, 1988.

O clima inicial é retomado, a primeira frase volta a ser citada e desenvolvida, mas com dinâmica *mp* e no registro extremo agudo do instrumento, começando do segundo tempo do compasso 34 e se estendendo em mais um grande desenvolvimento temático com caráter claro e dançante até o compasso 60. Onde depois de mais um *climax* gerado pelos compassos 58 e 59, por arpejos ascendentes seguidos de golpes fortes em acordes, ocorre um *abruptio*, uma relativa interrupção no fluxo sonoro onde só resta a voz do baixo em uma frase em forma de onda (*circulatio*) que soa bastante contrastante (*antithesis*), com notas rápidas e repetidas em tercinas de *semicolcheias* do 60 ao 64. No fim dessa frase, aparece uma vírgula sugerindo uma pequena pausa ou respiro (*suspiratio*),

transicionando para mais um momento de variações motivicas baseadas na primeira frase.

Figura 24: *La Gaubança* c. 38 - 65.

The musical score for 'La Gaubança' measures 38-65 is presented in five staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as slurs, fingering numbers (1, 2, 3, 4), and dynamic markings (p, mf, f, cresc.). Roman numerals (IX, II, VII, XI) are used to label different sections of the music. The measure numbers 38, 44, 50, 56, and 61 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The tempo marking 'Meno' is placed above the final staff starting at measure 61.

Fonte: Asencio, 1988.

Um procedimento interessante que acontece a partir de então é o aumento dos contrastes em menor espaço de tempo. Os materiais contrastantes que até aqui tinham tempo de se desenvolver antes de uma grande mudança passam a durar menos tempo. A frase em notas repetidas rápidas passa a ser desenvolvida e inserida de forma a gerar surpresas, primeiro de forma leve em um movimento de onda mais curto como o primeiro, do compasso 74 a 76, um *circulatio* mais suave, e depois esse movimento se expande para grandes arpejos rápidos em movimento

circular (*circulatio*) nos compassos 79, 85, e 87. Fragmentos de desenvolvimento melódico e elementos contrastantes variam entre si rapidamente (série de *antithesis*) e o jogo expressivo se densifica, criando um aumento da tensão que culmina em mais uma passagem com acordes densos e dissonantes do compasso 87 ao 92 (*climax*), onde o som é cortado de forma absolutamente abrupta (*abruptio*).

Figura 25: *La Gaubança* c. 66 - 93.

The musical score for *La Gaubança* measures 66-93 is presented in a single system. The notation includes various musical elements such as slurs, ties, and dynamic markings. Roman numerals (II, X, VII, VIII, V, III) are placed above the staff to indicate harmonic structure. Fingerings (1-5) and articulation marks (accents, staccato) are present. The piece concludes with a 'p dolce' marking and a final measure with a fermata.

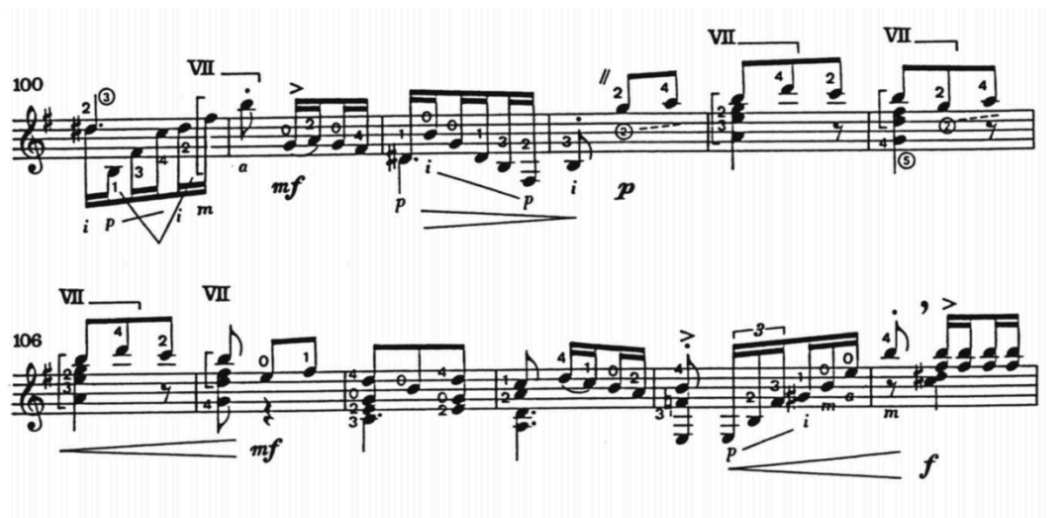
Fonte: Asencio, 1988.

Todo esse jogo de contrastes (*antithesis*) somados a alternâncias de articulação, como nos compassos 95 ao 99 entre *legato* e *stacatto*, depois nos

compassos 118 e 119, sugerem diferentes personagens, um caráter de brincadeira e leve teatralidade musical.

Vemos isso mais uma vez claramente do compasso 100 ao 111 onde há alternância de textura e movimentação melódica, além da dinâmica e articulações. *Suspiratios* nos compassos 103 e 111, este último como uma transição para a retomada da primeira frase.

Figura 26: *La Gaubança* c.100 - 111



Fonte: Asencio, 1988.

Depois da frase inicial ser retomada sem alterações uma única vez do compasso 111 ao 116, o que vemos é uma frase de resposta em região mais grave, *staccato* e em movimento descendente e decrescendo, do compasso 117 ao 122. Esta frase diminui em muito a energia sonora para aí então acontecer o último movimento, crescendo e ascendente, culminando em acordes densos e fortíssimos. Do compasso 123 ao 128, temos o último *climax*. Interessante notar que o movimento ascendente começa contido com somente a voz intermediária subindo diatonicamente em notas curtas no primeiro tempo por três compassos, enquanto no segundo tempo há um movimento melódico mais parecido com um ornamento, uma bordadura com as notas mi e fá sustenido junto com um baixo na nota mi*. Essa ideia é intensificada e expandida em uma variação que adiciona muito mais tensão nos compassos 126 e 127, culminando em um último acorde dissonante e *fortíssimo*, seguido pelo baixo em mi no segundo tempo também *fortíssimo*.

Figura 27: *La gaubança* c. 112 - 128

Fonte: Asencio, 1988.

Esta última frase, apesar de não ser uma escala isolada, pode ser considerada como uma *anabasis*, considerando o intencional movimento ascendente e crescendo. Neste caso, construído com mais recursos, mas com semelhante intenção expressiva.

Quadro 4: Elementos retóricos e expressivos em *La Gaubança*.

Compassos	Figuras Retóricas Clássicas	Procedimentos Modernos / Expressivos
1–6	<i>Epizeuxis, Variatio, Paronomasia, Bombus</i>	Frase motívica repetida com variações; ritmo anacrúsico; movimento dançante
6–11	<i>Epizeuxis</i>	Repetição literal da frase inicial; desenvolvimento motívico
Toda a peça		Uso intenso de idiomatismo violonístico espanhol
12–28	<i>Epizeuxis</i>	Desenvolvimento melódico crescente; preparação para <i>climax</i>
29–33	<i>Climax, Anabasis, Antithesis</i>	Rasgueados fortísimos; escala cromática ascendente em quartas com duas cordas
34–60	<i>Variatio, Epizeuxis</i>	Retorno do clima inicial no agudo; nova série de variações motívicas
58–59	<i>Climax</i>	Arpejos ascendentes seguidos de acordes fortes

60–64	<i>Abruptio, Circulatio, Antithesis, Suspiratio</i>	Interrupção com frase de baixo contrastante; notas rápidas e repetidas
74–76	<i>Circulatio</i>	Versão curta da frase anterior; movimento de onda
79, 85, 87	<i>Circulatio</i>	Grandes arpejos rápidos em movimentos circulares
66–93	<i>Antithesis, Climax, Abruptio</i>	Alternância expressiva crescente; tensão e surpresa final
95–99, 118–119	<i>Antithesis</i>	Alternância entre legato e staccato; contrastes de personagem
100–111	<i>Antithesis, Suspiratio</i>	Mudanças de textura, articulação e dinâmica; pausas expressivas nos c. 103 e 111
117–122	<i>Variatio</i>	Frase de resposta descendente e staccato; preparação para <i>climax</i> final
123–128	<i>Climax, Anabasis</i>	Crescendo e movimento ascendente com acordes fortíssimos e dissonantes

Fonte: Elaboração nossa a partir dos dados.

3.1.5 La Frisança (a pressa)

Seguindo uma tendência massivamente presente na história da música ocidental, Asencio escolhe, para encerrar, um caráter enérgico, vibrante e cheio de tensões e contrastes, neste caso, um retrato expressivo da pressa. Em andamento vivo, *BPM* 144, sugerindo agitação, leveza e pressa, e em compasso ternário constante, trata-se de uma representação intensa e ritmicamente turbulenta da ideia de pressa. Pode ser entendido como o *Peroratio*³⁷, o ponto de máxima intensidade emocional e conclusão do discurso geral. Representa o *climax* expressivo da suíte.

O andamento super rápido e o acompanhamento em semicolcheias quase ininterruptas conferem um caráter contínuo e nervoso, compatível com o afeto do título.

A estrutura formal se divide em *A B A'* e *coda*. O primeiro elemento que surge são as semicolcheias de acompanhamento num movimento circular (*circulatio*) que,

³⁷O *Peroratio* representa o momento final dentro do esquema retórico da *dispositio*. O encerramento do discurso.

apesar de ter a nota si repetida na mesma altura, são tocadas em cordas diferentes, gerando um efeito circular timbrístico. Esses primeiros compassos em dinâmica *pp* criam o efeito de uma pressa contida, um movimento bastante rápido, porém pouco enérgico sonoramente, prenunciando grandes acontecimentos.

Figura 28: *La Frisança* c. 1 - 2.

V *La Frisança*



Fonte: Asencio, 1988.

Principalmente, o primeiro movimento melódico do compasso 3 ao 5 e, depois do 16 ao 18, podem ser considerados como *anabasis*. Apesar de a melodia realizar uma resolução descendente nos dois casos, o movimento ascendente é bastante enfatizado e prolongado.

O gesto musical que está presente em grande parte do acompanhamento como nas primeiras frases, um certo frenesi variando entre o movimento *circulatio* e arpejos descendentes (e depois ascendentes) de grande extensão terminando em região bem grave, cria uma grande tensão e parece ser um elemento ao qual Asencio deu bastante ênfase nesta obra, pois representa eficientemente a ideia da impaciência, da pressa para se chegar em algum ponto e de tensão constante e em crescimento, como se estivesse desafiando os limites dessa tensão.

Figura 29: *La Frisanga* c. 3 - 17

Fonte: Asencio, 1988.

A textura privilegia uma escrita em duas vozes, a melodia bem destacada no agudo apresenta intervalos pequenos e repetições insistentes, principalmente ritmicamente por estar sempre situada no tempo forte (*epizeuxis*). Além disso, a melodia ainda é fragmentada, subidas repentinas e descidas abruptas, possivelmente buscando representar mais uma vez ideias de descompasso emocional, tropeço e correria.

A harmonia se mantém principalmente em mi menor, uso de alguns empréstimos e passagens por outros tons mas de maneira compacta e direta, sem grandes passagens modulatórias.

O baixo é frequentemente tratado como pedal rítmico, mais como impulso motor do que como uma voz contrapontística. Ao mesmo tempo que não deixa de cumprir sua função dentro da harmonia.

No compasso 21, os arpejos passam a ser ascendentes, no 23 descendente e ascendente, formando mais *circulatio*s ainda que irregulares. E, no 25 e 26, subindo e descendo novamente. Nesse caso, acontece algo interessante que é nota da melodia durar dois tempos ao invés de um, pois é como se ela precisasse “esperar” o arpejo descer e subir para chegar novamente à região aguda e a nota da melodia ser tocada formando outro grande *circulatio* dessa vez maior e mais regular como uma intensificação do *circulatio* anterior. Isso parece representar um certo obstáculo para a “pressa” da melodia ser atendida e a impressão é a de um jogo onde a melodia está constantemente crescendo e tensionando e, nesses trechos, o arpejo parece um obstáculo ao “atrasá-la”.

Figura 30: *La Frisanga* c. 18 - 26.

Fonte: Asencio, 1988.

Confirmando essa tendência, nos compassos 27 e 28, o arpejo descendente com a figura do acompanhamento em *quíalteras* de cinco notas e a melodia

insistindo em duas notas (*epizeuxis*), mi natural e fá sustenido, representariam, novamente, a pressa e a impaciência da melodia que, em resposta ao obstáculo imposto pelos arpejos, intensifica sua força e tensiona ainda mais, num movimento que culmina no último tempo do compasso num acorde *rasgueado* golpeado com o dedo anelar seguido por pausa abrupta (*abruptio*). Essas alterações constantes das divisões rítmicas acabam por criar uma instabilidade deliberada com grande efeito expressivo.

Figura 31: *La Frisanga* c. 27-29.



Fonte: Asencio, 1988.

Este *abruptio* marca o começo de uma transição para uma nova seção com materiais contrastantes (*antithesis*). A partir do compasso 29, construído sobre a função de dominante de mi menor, há um movimento ascendente em colcheias que muda drasticamente o padrão sonoro que predominava até aqui, mudando a textura (para uma única voz até o compasso 39) e outros aspectos enquanto mantém-se o frenesi rítmico. Seguido nos compassos 30 e 31 por uma escala descendente cromática (*catabasis*) de uma oitava, com uma nota mais grave, uma quarta justa, colocada entre a primeira e segunda nota de cada tempo, gerando um efeito de “tropeço”, onde o fluxo cromático é interrompido e logo retomado. Esta tendência descendente continua no compasso 32 ao 34, novamente em movimentos circulares (*circulatio*s) variando entre os modos de *mi menor harmônico* e *frígio* (característicos da cultura espanhola) que se desenvolve em variações (*synonymnia*) caminhando para a região grave. Todo o movimento descendente até o compasso 35, onde chega-se a nota si grave estaticamente repetida por todo o compasso (*epizeuxis*), pode ser visto como uma grande *catabasis*, um gesto descendente que busca um objetivo expressivo. Neste caso, conferindo um relativo contraste com o afeto enérgico e agitado.

Figura 32: *La Frisanga* c. 30 - 35.

30 *p* *i* *m* *a* *m* *i* *a* *m* *i* *a* *m* *i* *a* *m* *i* *a* *m*

31 *ritenendo*

32 *a tempo* *i* *a* *m* *i* *a* *m* *dim.*

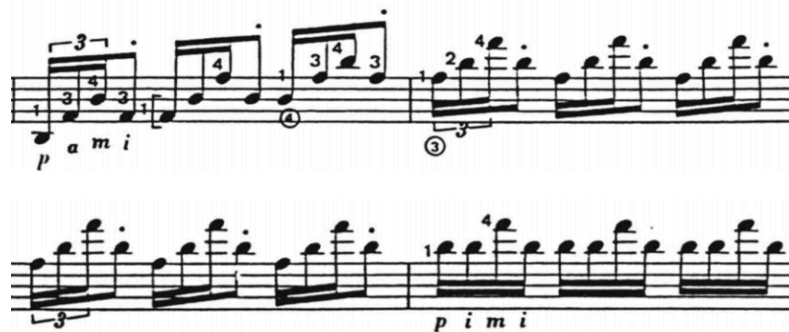
35 *p* *i*

Fonte: Asencio, 1988.

Concluindo essa ponte transitória, do compassos 36 ao 39 outra figura contrastante aparece (*antithesis*). Arpejos usando as notas si e fá sustenido (como uma dominante sem terça), sendo a última nota tocada em *stacatto* pela primeira vez neste movimento. Passando por oitavas diferentes em rápido movimento ascendente, levam a sonoridade novamente para a região aguda de forma bem abreviada, saltando todo o caminho que foi percorrido mais lenta e elaboradamente na última *catabasis*.

Além disso, a repetição insistente (*epizeuxis*) dos últimos compassos estabelece o afeto mais contido que se desenvolverá a partir de então.

Figura 33: *La Frisanga* c. 36 - 39

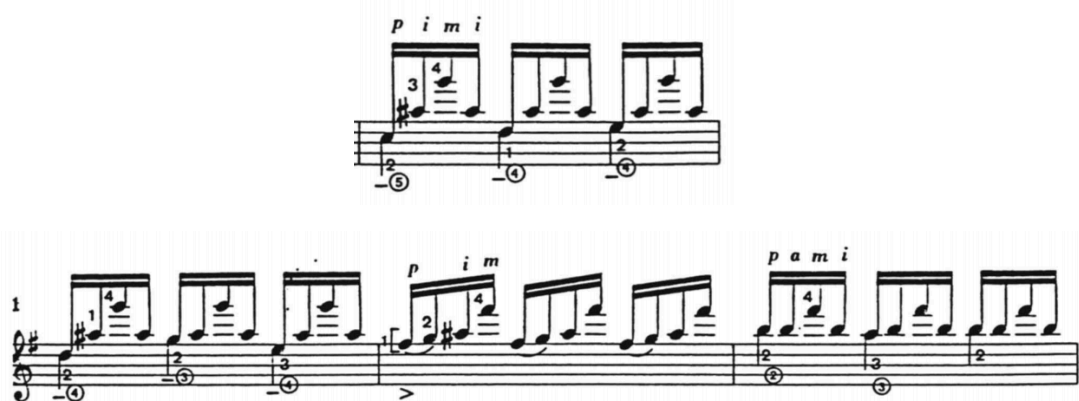


Fonte: Asencio, 1988.

Interessante também notar o grande *circulatio* que é formado desde o compasso 29 até o 39. Um contorno melódico que, apesar de irregular, possui claro formato de onda, explorando quase a totalidade da extensão do violão, e acaba por gerar um efeito sonoro bastante efetivo.

Começa, então, no compasso 40 a seção *B* onde retoma-se o padrão melódico e de acompanhamento com a melodia sempre no tempo forte e arpejo como base. Porém, a melodia agora no baixo, na mesma região onde estava a voz soprano anteriormente, enquanto o acompanhamento segue na região mais extremamente aguda, caracterizando a figura *hyperbaton*^{38*}.

Figura 34: *La Frisanga* c. 40 - 43.



Fonte: Asencio, 1988.

Agora o padrão circular (*circulatio*) no acompanhamento, num movimento que se mantém bem próximo à melodia, caminha junto com esta através de um longo

³⁸Uma transferência de notas ou frases do seu local usual para um lugar diferente (Bartel, 1997).

desenvolvimento descendente, como que a seguindo. Um tipo de brincadeira textural onde a melodia e o acompanhamento por vezes se confundem (*dubitatio*) e o gesto é contido, mas se desenvolve e expande aos poucos, rumo ao grande ponto de tensão da seção central.

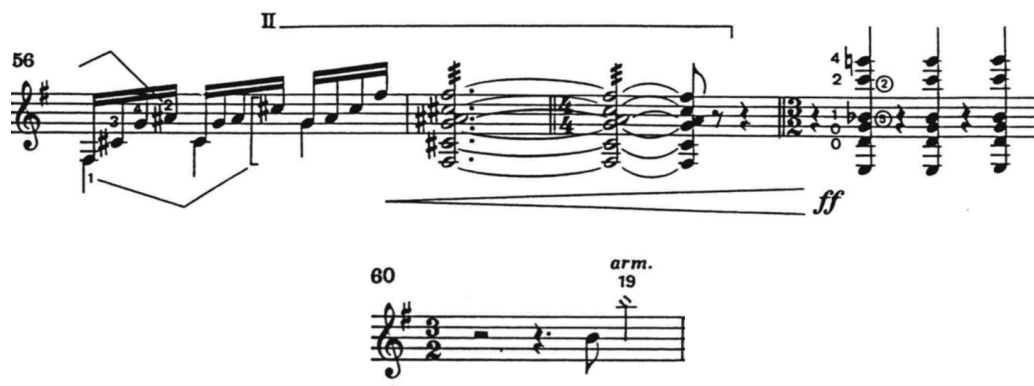
Figura 35: *La Frisanga* c. 44 -55.

Fonte: Asencio, 1988.

Até que no 56 chega-se ao acorde de fá sustenido com sétima e nona menor que carrega muita tensão. Primeiro, um arpejo ascendente contraria a tendência construída por todo o B até aqui (*antithesis*) e, no 57, um *rasgueado* em *semicolcheias* que dura seis tempos, indo da dinâmica *p* a *ff*, claramente sugerindo máxima tensão, seguido por pausa de um tempo e meio (*suspiratio*). Mesmo depois dessa incrível tensão e pausa abrupta, Asencio insiste ainda mais e, no 59, o acorde de mi meio diminuto com sexta menor, usando todas as cordas e disposto dentro de uma grande extensão (quase toda a extensão disponível) é golpeado três vezes em

dinâmica *ff* com pausas abruptas entre eles (*abruptios*), gerando efeitos de sustos ao contrapor imediatamente os silêncios entre os acordes fortíssimos. Extrapola as expectativas ao explorar a sonoridade do instrumento em seus extremos e ao usar as pausas como cortes e não como repouso.

Figura 36: *La Frisanga* c. 56 - 60



Fonte: Asencio, 1988.

O compasso 60, com suas únicas duas notas nos últimos tempos, contrasta grandemente com tudo que o cerca de maneira até jocosa ao explorar o silêncio e notas isoladas, sendo a mais longa um *harmônico* imediatamente após explorar extremos sonoros vigorosos. Esse jogo próximo entre extremos acaba por criar um grande e efetivo efeito expressivo e pode ser mais um exemplo da busca por uma representação vívida do afeto da pressa (*hypotyposis*), se considerarmos o estado de confusão e instabilidade associados à experiência desta.

Outro aspecto que já ficou claro até aqui é o extenso e variado uso de *circulatio* neste movimento. Podendo, também, ser associados a sensações de correria e impaciência, gestos que podem representar a dificuldade em sair do lugar, estagnação, falta de linearidade. E o compositor os explora de forma muito engenhosa em uma variedade de formatos, desde muito pequenos e contidos até grandes expansões.

No compasso 61, mais um grande e elaborado *circulatio* começa, irregular mas extenso em alturas e durações, com claro formato de onda até o compasso 68. Desta vez, usando novamente o recurso técnico onde todos os dedos com exceção do polegar golpeiam duas e até três cordas, criando uma textura bastante densa.

Além disso, podemos notar também no primeiro movimento descendente como se as vozes mais altas saltassem uma oitava abaixo a cada tempo (*hyperbaton*).

Figura 37: *La Frisanga* c. 61 - 68.

The musical score for *La Frisanga* measures 61-68 is presented in three systems. The first system shows measures 61-62 with a vocal line above the staff and lyrics 'i a m i i a m i'. The second system, starting at measure 63, includes the lyrics 'p i p i p' and 'i a m i a'. The third system, starting at measure 66, includes the lyrics 'i a m i a'. The score is characterized by dense, beamed rhythmic patterns. Dynamics such as *pp*, *p*, *cresc.*, *f*, and *dim.* are indicated throughout the passage.

Fonte: Asencio, 1988.

A densidade diminui e alguns compassos, do 69 ao 72, com *circulatio*s contidos em região grave e média e uma vírgula de descanso (*suspiratio*), marcam o final do B e da transição para uma seção A' começando no compasso 73.

Figura 38: *La Frisanga* c. 69 - 83.

The musical score for 'La Frisanga' measures 69-83 is presented in four systems. The first system (measures 69-73) features a vocal line with lyrics 'p m i', 'p a m i p m i', and 'p m i p a m i'. The piano accompaniment includes a section marked 'IV' with a fermata. The second system (measures 74-78) is marked 'pp'. The third system (measures 79-83) is marked 'mp'. The score is divided into four systems, with measure numbers 2, 5, and 3 indicated at the beginning of the systems.

Fonte: Asencio, 1988.

As repetições literais do A são contrastadas com variações bastante divergentes harmonicamente do compasso 84 ao 94. Além da figura *antithesis*, essas variações podem representar mais um fortalecimento ao caráter da pressa ao incluir novos “argumentos” ao caminho que já foi percorrido, talvez na tentativa de acelerar a chegada a algum ponto considerado mais importante. E, mesmo dentro desse novo material, há *antithesis* internas como no compasso 92, neste caso sendo também *hyperbaton*, considerando o salto de oitava que as vozes fazem, paralelamente, duas vezes.

Figura 39: *La Frisança* c. 84 - 95.

The musical score for 'La Frisança' measures 84-95 is presented on a grand staff. The key signature has one sharp (F#). The melody is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The lyrics 'p a m i' and 'a m i' are written above the notes. A section marked 'VIII' begins at measure 95.

Fonte:Asencio, 1988.

Interessante notar o procedimento dos compassos 84, 85 e 86, onde existe um estabelecimento da nota sol sustenido como centro através da insistência (*epizeuxis*) e diminuição da extensão do gesto, resumindo-se em uma única nota.

Depois do resto da parte *A* ser repetida igualmente, Asencio usa o final do *B* agora como final de *A'* nos compassos 109 ao 113, antes de chegar à coda final.

Figura 40: *La Frisança* c. 108 - 113.

The musical score for 'La Frisança' measures 108-113 is presented on a grand staff. The key signature has one sharp (F#). The melody is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Fonte:Asencio, 1988.

Após um último *suspiratio* com a vírgula no compasso 113, chegamos à coda final. O andamento aumenta mais ainda para *molto vivace*, têm-se um fragmento da primeira melodia transposta uma sexta abaixo e, depois, uma resposta a essa melodia no baixo, (*epizeuxis* ou *anaphora*). É um caráter de extrapolação das características principais da peça, aumento da velocidade, densidade textural, dinâmica e tensão, de forma a criar o maior *climax* de toda a *suíte*. Terminando com um compasso onde temos uma *quíáltera* de três semínimas em dois tempos, notas agudas, sendo os dois últimos tempos com harmônicos (criando mais uma vez e de forma engenhosa um contraste e ironia finais) em dinâmica *ff* e a última nota, um baixo na nota mi *stacatto* e *sforzzando*, encerrando de maneira firme e conclusiva.

Figura 41: *La Frisanga* c. 114 - 128.

The musical score for measures 114-128 of *La Frisanga* is presented in a single system. The tempo is marked 'Molto vivace'. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5), articulations (e.g., 'X', '8va', 'arm. 5', 'arm. 7'), and dynamics (p, cresc., ff). The melody is marked 'a m i p' and includes a crescendo (cresc.) in measures 120-123. The score ends with a fortissimo (ff) dynamic.

Fonte: Asencio, 1988.

Esta coda traz novamente a sensação do *climax* central de que o compositor parece desafiar os limites expressivos do instrumento e das técnicas instrumentais. Essa abordagem provavelmente busca representar as sensações e experiências limítrofes de uma pessoa sob efeito do afeto da pressa.

Quadro 5: Elementos retóricos e expressivos em *La Frisanga*.

Compassos	Figuras Retóricas Clássicas	Procedimentos Modernos / Expressivos
1-2	<i>Circulatio</i>	Semicolcheias repetidas em cordas diferentes criando efeito tímbrico circular; dinâmica pp sugerindo pressa contida
3-5, 16-18	<i>Anabasis</i>	Movimento ascendente prolongado com resolução descendente; enfatiza impulso direcional

3–17	<i>Circulatio, Anabasis</i>	Arpejos descendentes de grande extensão; tensão crescente e impulso motor
21–26	<i>Circulatio</i>	Arpejos ascendentes e descendentes; atraso deliberado da melodia gera tensão narrativa
27–28	<i>Epizeuxis</i>	Repetição melódica insistente (mi–fá natural); tensão cromática
29	<i>Abruptio</i>	Acorde rasgueado forte seguido de pausa abrupta; quebra de fluxo rítmico
30–31	<i>Catabasis</i>	Escala descendente cromática com notas intercaladas criando tropeço expressivo
32–35	<i>Circulatio, Synonymia, Catabasis, Epizeuxis</i>	Variações modais descendentes e repetição estática em si grave
36–39	<i>Antithesis</i>	Arpejos ascendentes curtos e pontuais em <i>staccato</i> contrastando seção anterior
29–39	<i>Circulatio</i>	Grande contorno melódico irregular e extenso que percorre a tessitura do violão
40–55	<i>Hyperbaton, Circulatio, Dubitatio</i>	Inversão de registros entre melodia e acompanhamento; textura se alterna; gesto descendente alongado
56–57	<i>Climax, Suspiratio</i>	Rasgueado em semicolcheias crescendo de p a ff seguido de pausa longa
59	<i>Abruptio</i>	Acorde golpeado 3x com pausas fortes; exploração de contraste máximo entre som e silêncio
60	<i>Hypotyposis</i>	Notas isoladas e harmônicos após grande <i>climax</i> ; contraste e ironia expressiva
61–68	<i>Circulatio, Hyperbaton</i>	Grande <i>circulatio</i> com saltos de oitava descendentes e textura densa
69–72	<i>Circulatio, Suspiratio</i>	<i>Circulatio</i> s contidos seguidos de vírgula de descanso
84–94	<i>Antithesis, Hyperbaton</i>	Variações harmônicas, saltos de oitava paralelos; reafirmação do afeto da pressa
84–86	<i>Epizeuxis</i>	Insistência na nota sol sustenido; extensão reduzida

109–113	<i>Suspiratio</i>	Vírgula de pausa antes da coda final
114–128	<i>Epizeuxis ou Anaphora, Climax</i>	Reexposição melódica transposta; rasgueados extremos e final conclusivo com harmônicos e <i>staccato</i>

Fonte: Elaboração própria..

3.2 AGUSTIN BARRIOS MANGORE

Agustin Barrios Mangore foi um compositor e violonista paraguaio de destacada importância para o violão no séc. XX. Nascido em 5 de maio de 1885 em San Juan Bautista, e falecido em 7 de agosto de 1944, Barrios foi um concertista itinerante que atingiu prestígio em diversos países da América do Sul. Teve contato com música desde sua infância em ambientes familiares, tendo mudado, mais tarde, para Assunção, capital do país, para estudar com o violonista argentino Gustavo Sosa Escalada.

Sua obra rica e vasta é assunto de diversos trabalhos acadêmicos no Brasil e no mundo. E se tornou extensamente conhecida principalmente após as gravações realizadas por John Willians (1941-), destacado violonista australiano conhecido internacionalmente que, em 1977, gravou um álbum para a rádio CBS Austrália chamado *John Willians plays Agustin Barrios Mangoré*, com dezessete peças do compositor. Posteriormente, outros violonistas de renome internacional também gravaram e interpretaram em seus concertos obras de Barrios, como David Russel, José fernandez, Manuel Barrueco e muitos outros (Alfeu, 2016).

Barrios foi grandemente influenciado pela tradição do romantismo musical europeu e uniu a essas referências seu apreço pela música tradicional paraguaia, resultando num estilo composicional próximo ao conhecido como Romantismo Nacionalista, como nos explica Ward:

O conceito de nacionalismo romântico é o mais apropriado para descrever um componente central do estilo composicional de Barrios, como exemplificado em suas próprias adaptações de formas do século XIX. Isso é revelado, por exemplo, na mazurca *Mazurka Apasionata* e na valsa *Vals no. 3*, de estilo chopiniano, na *Vals Op. 8 No. 4*, que adotou o característico recurso guitarrístico da *campanella*, numa estilização da forma da valsa, e em outras obras que apresentam uma abordagem abertamente sentimental,

como Madrigal-Gavotte, Junto a tu Corazón (valsa "Perto do seu coração") e Julia Florida-Barcarolle (Ward, 2010, p. 68-69).³⁹

Um dos principais autores que escrevem sobre o compositor é Richard Stover. Em seu livro *Six Silver Moonbeans: The Life And Times Of Agustin Barrios Mangore*, escreve uma extensa e aprofundada biografia com imagens, trechos de cartas e análises de alguns trechos de obras explorando aspectos expressivos e estilísticos. Stover resume sua visão de Barrios como compositor da seguinte maneira:

A característica distintiva da música de Barrios é o seu equilíbrio entre fatores musicais, técnicos e emocionais. A maneira como Barrios procede — como as mãos trabalham, a harmonia e a modulação que ele emprega, e a expressividade emocional e as imagens que ele alcança — a unidade desses elementos sustenta a afirmação de que Barrios é 'o maior violonista/compositor de todos os tempos' (Stover, 1992, p.200).⁴⁰

Barrios não tinha contato e nem interesse pelas novas correntes musicais que floresciam em seu tempo (Stover, 1992). A busca pelos planos expressivos da música pareciam estar no centro dos interesses para o compositor, e os ideais românticos aos quais se dedicava, além de sua identificação com a luta pela valorização de sua cultura nacional, vinham de encontro a esses objetivos.

De fato, é a natureza "fora de época" do romantismo de Barrios que confere uma nostalgia e intensidade particulares à sua música, escrita décadas depois que esse movimento havia sido superado na Europa pelas tendências modernistas. Dessa forma, Barrios foi profundamente representativo do modo como o romantismo do século XIX continuou a ser influente na América Latina bem adentro do século XX. Isso tem sido explicado com base na valorização romântica do instintivo, do apaixonado e do espontâneo, e na primazia concedida à autorrealização do artista. Estas eram preocupações intimamente ligadas à busca pós-independência por definição e articulação de identidade cultural na América Latina (Ward, 2010, p. 69).⁴¹

³⁹The concept of Romantic nationalism is the most appropriate to describe a central component of Barrios's compositional style, as exemplified in his own adaptations of nineteenth-century forms. This is revealed, for example, in the mazurka *Mazurka Apasionata* and the waltz *Vals no. 3*, in a Chopinesque style, in *Vals Op. 8 No. 4*, which adopted the characteristic guitaristic device of the *campanella*, in a stylization of the waltz form, and in other works that present an overtly sentimental approach, such as *Madrigal-Gavotte*, *Junto a tu Corazón* (waltz "Close to your heart"), and *Julia Florida-Barcarolle* (Ward, 2010, p. 68-69).

⁴⁰The distinctive feature of Barrios's music is its balance of musical, technical, and emotional factors. The manner in which Barrios proceeds—how the hands work, the harmony and modulation he employs, and the emotional expressiveness and imagery he achieves—the unity of these elements undergirds the claim that Barrios is 'the greatest guitarist/composer of all time' (Stover, 1992, p.200).

⁴¹In fact, it is the 'out-of-period' nature of Barrios's Romanticism which imparts a particular nostalgia and intensity to his music, written decades after this movement had been overtaken in Europe by modernist trends. In this manner too, Barrios was thoroughly representative of the way that nineteenth-century Romanticism continued to be influential in Latin America well into the next

Além de tudo isso, Barrios também foi peculiarmente especial ao adotar, a partir de 1930, a persona a quem chamava de Nitsuga^{42*} Mangoré. E que seria “uma identidade de um chefe Guaraní que morreu resistindo aos invasores espanhóis no Paraguai, por volta de 1528” (Ward, 2010, p.2). Barrios se apresentava tocando violão com roupas e adornos indígenas, além de usar também elementos cenográficos.

Nos cinco anos seguintes, a ‘caricatura’ foi transformada em uma apresentação teatral plenamente desenvolvida, integrada à identidade de Barrios de tal forma que se tornou inseparável de sua persona performática regular. Em sua interpretação de Nitsuga Mangoré, o palco era adornado com elementos cênicos da selva, coberto com folhas de palmeira e bambu, sobre os quais Barrios aparecia em trajes indígenas completos, incluindo cocar com penas (Ward, 2010, p.9).⁴³

Havia também, segundo Ward, um poema de sua autoria que Barrios frequentemente recitava no começo dos concertos como Nitsuga Mangoré. Chamado *Profesión de Fé* (Profissão de Fé), nele é descrito como Nitsuga recebeu o violão como um presente dos deuses em um contexto de magia e mistério de paisagens naturais. Eis o poema:

*Tupá, o espírito supremo e protetor do meu povo
Me encontrou um dia no meio da floresta em flor,
Arrebatado na contemplação da Natureza.
E me disse: “Toma esta caixa misteriosa e revela os seus segredos.”
E encerrando nela todos os cantos dos pássaros da selva
E os lamentos das plantas,
Ele a abandonou em minhas mãos.
Eu a tomei e, obedecendo ao comando de Tupá, a apertei junto ao meu coração.
Abraçando-a, atravessei muitas luas à beira de uma fonte da primavera.*

century. This has been explained by virtue of the Romanticism’s elevation of the instinctive, passionate and the spontaneous and the primacy which accorded to the artist's self-realization. These were concerns which intimately related to the post-independence quest for defining and articulating cultural identity in Latin America (Ward, 2010, p. 69).

⁴²Nitsuga é um nome inventado pelo compositor, gerado ao ler ao contrário seu próprio nome ‘Agustin’.

⁴³Over the next five years, the ‘caricature’ was transformed into a fully developed, theatrical presentation integral to Barrios identity, such that it became inseparable from his regular performance persona. In his portrayal of Nitsuga Mangoré the stage would be adorned with scenic elements from the jungle, draped with palm leaves and bamboo, onto which Barrios appeared in full Indian dress, including head-dress with feathers (Ward, 2010, p.9).

*E certa noite, Yacy (a lua, nossa mãe),
 Refletida no líquido cristalino,
 Sentindo a tristeza da minha alma indígena,
 Me deu seis raios prateados de lua
 Com os quais descobri seus segredos.
 E o milagre aconteceu:
 Do fundo da caixa misteriosa,
 Surgiu uma maravilhosa sinfonia
 De todas as vozes virgens da América.⁴⁴*

Assim, Barrios representa um exemplo de compositor que pode ter muito a oferecer em termos de pesquisas sobre afetos e expressividade musical. Em primeiro lugar, por incorporar de forma especial o ideal romântico do artista voltado aos instintos e espontaneidade, de forma muito equilibrada com elaborações técnicas brilhantes. E, em segundo lugar, em relação, especialmente, à retórica por ser herdeiro de uma tradição musical europeia que, como já dissemos, teve a retórica musical como uma importante base teórica por um período de grande impacto dentro desta tradição. Por fim, sobre sua relação visceral com o romantismo e sua capacidade de explorar potências afetivas musicais, citando, ao fim, o trecho de mais um poema do próprio Barrios, Ward nos diz:

Outro aspecto crucial do romantismo de Barrios é a forma como sua vida personificava ideais românticos. Os temas do individualismo, da intensidade emocional e da fuga da realidade são todos ilustrados na carreira de Barrios, especialmente através da figura de Mangoré. A caracterização adotada por Barrios reflete um artista com um profundo senso de individualidade, reforçado por sua *Profesión de Fe*, na qual assumiu a tarefa profética de levar a mensagem da guitarra aos públicos latino-americanos. Barrios comunicava uma emoção intensa tanto por meio de sua música (por

⁴⁴*Tupa, the supreme spirit and protector of my people,
 Found me one day in the middle of the greening forest,
 Enraptured in the contemplation of Nature.
 And he told me: "Take this mysterious box and reveal its secrets."
 And enclosing within it all the songs of the birds of the jungle And the mournful sighs of the plants,
 He abandoned it in my hands.
 I took it and obeying Tupa's command I held it close to my heart Embracing it I passed many moons
 on the edge of a spring fountain And one night, Yacy (the moon, our mother),
 Reflected in the crystal liquid,
 Feeling the sadness of my indian soul,
 Gave me six silver moonbeams With which to discover its secrets.
 And the miracle took place:
 From the bottom of the mysterious box,
 There came forth a marvelous symphony
 Of all the virgin voices of America..(Stover, 1992, p.111).*

exemplo, na *Mazurka Apasionata* e em *Una limosnita por el Amor de Dios*) quanto por meio de suas declarações poéticas, nas quais se caracterizava como uma figura semi-trágica, condenada a uma existência boêmia, como os menestréis errantes de eras passadas, para sempre separado de sua terra natal. Em seu poema *Bohemio*, ele se retratou assim: “Sou irmão daqueles trovadores medievais que, em suas glórias e desventuras, sofreram essa loucura romântica (Ward, 2010, p.69-70).⁴⁵

3.2.1 Una limosnita por el amor de Dios (uma esmola pelo amor de Deus).

O título sugere um tipo de súplica, uma pessoa em condição de pobreza suplicando por uma esmola de forma intensa como sugere o “pelo amor de Deus”, similar às cantigas de cego muito populares no Brasil.

Esta peça é baseada no recurso técnico expressivo do *trêmolo*⁴⁶, e foi a última obra de grande porte que Barrios teria escrito, também conhecida como ‘*El último trêmolo*’. Porém, segundo Stover, esse título foi atribuído de forma equivocada:

(...) e o bem conhecido tremolo *Una limosnita por el Amor de Dios* ('Uma Esmola pelo Amor de Deus' que, sendo a última grande peça que ele escreveu, foi postumamente e erroneamente chamada de *El Último Canto* — 'O Último Canto' — ou *El Último Tremolo* — 'O Último Tremolo') (Stover, 1992, p.206).⁴⁷

Formalmente, a peça é dividida em duas grandes seções, *A* e *B*, articuladas de forma livre tematicamente. Com exceção da repetição da primeira melodia, o desenvolvimento melódico segue sem muitas repetições temáticas, como um caminho linear em fluxo livre. Um tipo de tratamento que expressa certa instabilidade e incerteza.

⁴⁵The other crucial aspect of Barrios' Romanticism is the way in which life embodied Romantic ideals. The themes of individualism, intensity of feeling and the escape from reality are all illustrated in Barrios' career and particularly through the figure of Mangoré. Barrios adopted characterisation that bespeaks an artist with a profound sense of individuality, reinforced by his *Profesión de Fe*, in which he assumed the prophetic task of carrying the guitar's message to Latin American audiences. Barrios communicated an intense emotion through his music (for example in *Mazurka Apasionata* and *Una limosnita por el amor de Dios*) but also through his other poetical statements, in which he characterised himself as a semi-tragic figure doomed to a bohemian existence, like the wandering minstrels of past ages, forever separated from his homeland. In his poem *Bohemio* he depicted himself thus: 'I am like those medieval troubadours who, in their glories and despairs, suffered such romantic madness (Ward, 2010, p.69-70).

⁴⁶O trêmolo no violão é uma técnica que cria um efeito de sustentação, onde uma nota aguda é repetida rapidamente, dando a impressão de uma linha melódica contínua.

⁴⁷(...) and the well known tremolo *Una limosnita por el Amor de Dios* ("An Alm for the Love of God" which, being the last major piece he wrote, has been posthumously and erroneously called *El Último Canto* - "The Last Song" - or *El Último Tremolo*) (Stover, 1992, p.206).

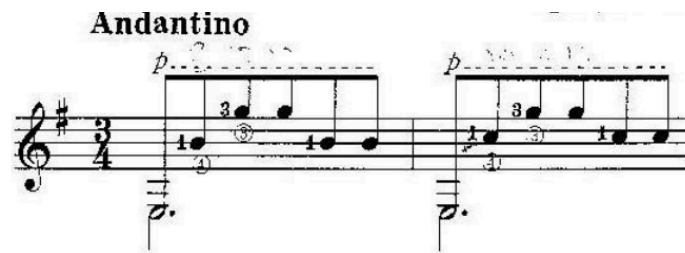
A indicação de andamento é *Andantino* e o compasso em 3/4. Tonalidade de mi menor no *A* e mi maior no *B*. A harmonia é completamente tonal, com grandes elaborações, explorando brilhantemente potencialidades expressivas sempre dentro do *tonalismo*. Stover nos explica, resumidamente, muito sobre a linguagem musical de Barrios:

Para entender Barrios é preciso ter em mente que ele era um romântico por inclinação. Ele cresceu em uma terra rica em mitologia, e as décadas de sua juventude inicial no Paraguai o expuseram principalmente à música do século XIX (uma predileção do público daquela época). Ele não teve o benefício de uma educação musical formal e sistemática e, conseqüentemente, desconhecia as tendências musicais que evoluíam na Europa no final do século XIX e início do século XX (a música de Debussy ou Stravinsky). Suas fontes de informação (principalmente do texto de Hugo Riemann escrito em 1882) eram inclusivas até a época de Brahms. Conseqüentemente, sua "paleta musical" resultou em tonal, harmônica e firmemente fundamentada na base clássica da arquitetura tônica-dominante. Suas prioridades e interesses estavam em produzir "música bonita, tonal e harmônica" — ele não tinha o desejo de incorporar dissonâncias extremas ou de expandir radicalmente sua harmonia além da consonância tradicional (Stover, 1992, p.176).⁴⁸

A introdução (*Exordium*) tem dois compassos com movimento circular em colcheias, (*circulatio*), padrão que vai se repetir no acompanhamento por toda a música com algumas variações. No primeiro compasso, o arpejo da tríade de mi menor e, no segundo compasso, a nota si sobe meio tom para a nota dó, sexta menor de mi, gerando a sensação de uma voz se movendo uma segunda menor. Esse movimento nessa voz pode já representar um caráter de súplica ou de lamento.

⁴⁸To understand Barrios, one must keep in mind that he was a Romantic by inclination. He grew up in a land rich in mythology, and the decades of his early youth in Paraguay exposed him primarily to 19th century music (a predilection of the public of that time). He did not have the benefit of a formal and systematic education in music and consequently he was unaware of the musical trends that were evolving in Europe in the late 19th and early 20th centuries (the music of Debussy or Stravinsky). His sources of information (primarily from Hugo Riemann's text written in 1882) were inclusive up to the time of Brahms. Consequently, his 'musical palette' resulted as tonal, harmonic, and firmly grounded in the classical base of tonic-dominant architecture. His priorities and interests were in producing 'beautiful, tonal, harmonic music'—he had no desire to incorporate extreme dissonances or to radically expand his harmony beyond traditional consonance (Stover, 1992, p.176).

Figura 42: *Una limosnita por el amor de Dios*. c. 1-2



Fonte: Barrios, 1977.

A partir do terceiro compasso (onde começa também o *Narratio* dentro da *Dispositio* da obra), entra o *trêmolo* e se mantém constante até o final. O uso do *trêmolo* por si só já sugere um caráter profundamente expressivo. Esta técnica busca manter a nota da melodia soando continuamente como imitando um instrumento de sopro, e essa característica proporciona grande efeito expressivo, permitindo uma gama maior de procedimentos no trato da melodia, como crescendos e diminuendos com considerável controle, mudanças de timbre etc. Pode ser visto como *Hypotiposis*, representação vívida de uma cena, evocando uma voz persistente e ininterrupta, o som contínuo simula um lamento ou um tipo de oração trêmula, representando, neste caso, a voz sofrida de um pedinte.

Figura 43: *Una limosnita por el amor de Dios*. c. 3-7.

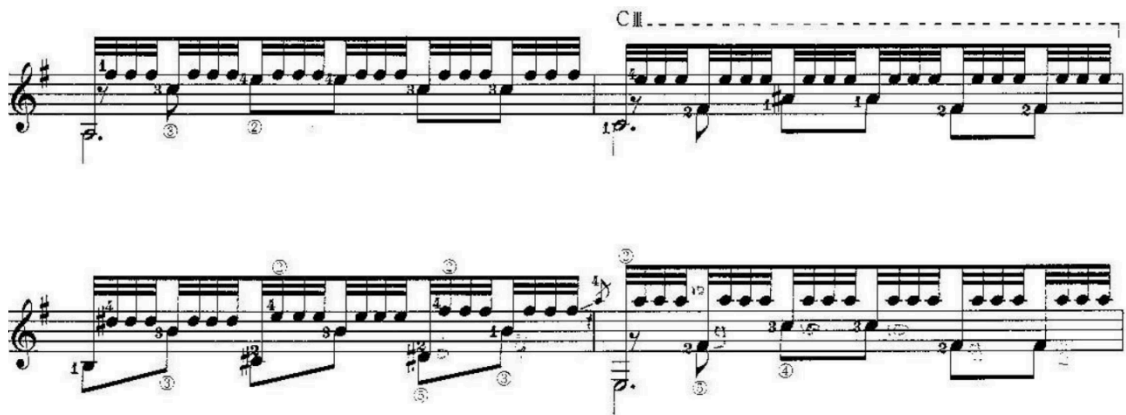
Fonte: Barrios, 1977.

Importante lembrar que na retórica musical do séc XVII existia a figura com o nome “*Tremolo*” que poderia representar tanto uma técnica parecida com esta, de reiteração rápida de uma mesma nota, ou vibratos e ornamentações como trilo⁴⁹.

A textura tem duas vozes, porém a voz do acompanhamento em arpejos por vezes bastante extensos, a articulação *legato* de forma geral, e a melodia no agudo soando constantemente parecendo uma única nota longa, criam bastante densidade em certos momentos. Em alguns momentos, o acompanhamento soa próximo a um *baixo de Alberti* e, em outros, mais contrapontístico.

O movimento ascendente do compasso 8 pode ser considerado como *Incrementum* que, segundo Bartel, é caracterizada por “sucessivas repetições de uma passagem musical que ascende por graus” (Bartel, 1997, p.444).

Figura 44: *Una limosnita por el amor de Dios*. c. 6-9.

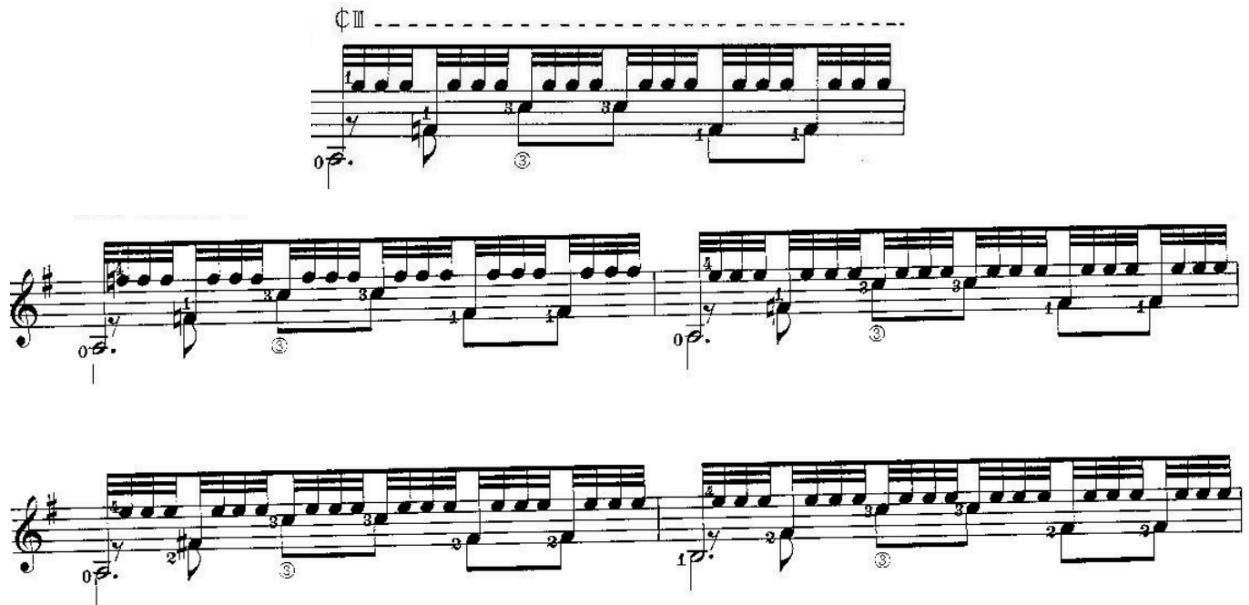


Fonte: Barrios, 1977.

Tendência a resoluções harmônicas demoradas, cadências de engano, vozes se movimentando lentamente e também demorando nas resoluções melódicas, gerando expectativa e tensão emocional, como nos compassos 13 ao 17, onde somente uma voz se move uma vez a cada compasso. Procedimento que acaba por estabelecer bastante estabilidade temporária.

⁴⁹Bartel (1997) fala sobre problemas nessa terminologia devido a diferentes definições por diferentes autores.

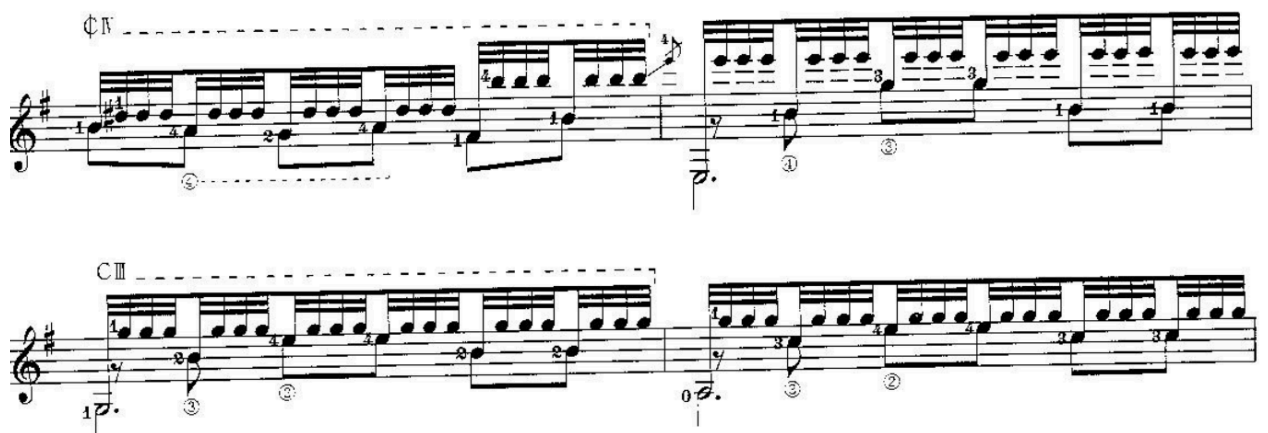
Figura 45: *Una limosnita por el amor de Dios*. c. 13-17.



Fonte: Barrios, 1977.

As melodias, em sua maioria, têm movimentos curtos, poucos saltos, porém bastante expressivos quando presentes, caracterizando *antíthesis*, considerando o quanto soam contrastantes em meio ao padrão que se estabelece de movimentos diatônicos curtos. Como do compasso 18 para o 19, onde o salto ascendente marca a volta para a primeira melodia de forma dramática.

Figura 46: *Una limosnita por el amor de Dios*. c. 18-21



Fonte: Barrios, 1977.

Após a repetição do primeiro tema, um salto agora grande e dissonante do compasso 26 para o 27 (*saltus duriusculus*⁵⁰), de sétima menor, marca a transição para um trecho contrastante (*antithesis*), onde começa também o *Confirmatio*. Trecho onde acontece um rico e dramático desenvolvimento melódico e harmônico envolvendo uma ponte modulatória que chegará na tonalidade de si menor no compasso 38.

⁵⁰Um salto dissonante. (Bartel, 1997).

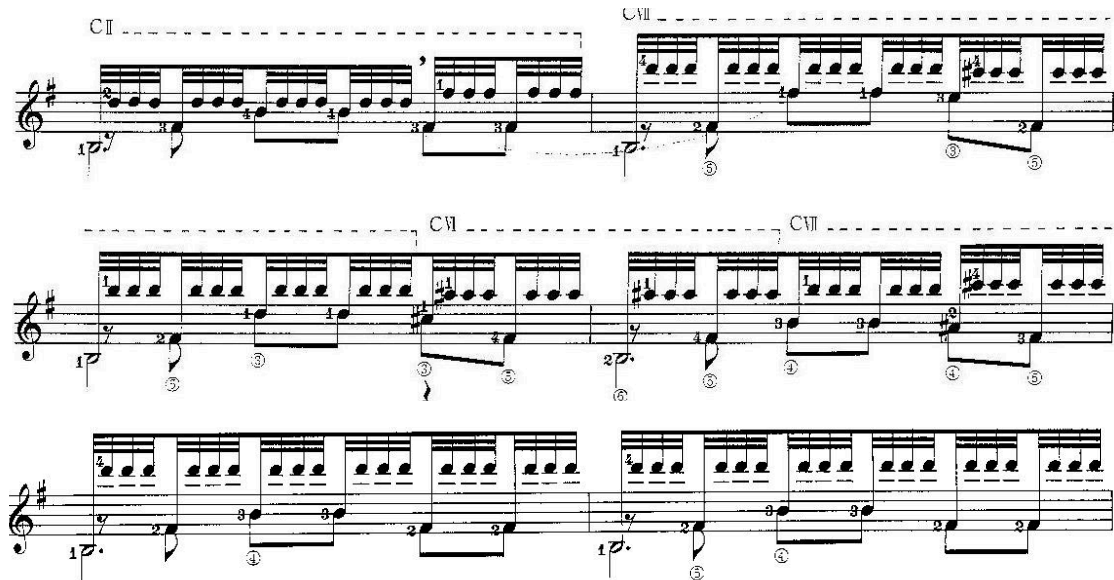
Figura 47: *Una limosnita por el amor de Dios*. c. 26-39.

Fonte: Barrios, 1977.

Do compasso 38 ao 43 há uma insistência no acorde de si menor com pequenas variações nas vozes internas que formam a dominante fá sustenido de forma passageira somente para confirmar, ainda mais, o si menor. E o 42 e 43 são idênticos entre si, somente com a tríade perfeita de si menor com a terça na

melodia, um trecho que traz bastante a ideia da insistência, nesse caso, criando estabilidade (*epizeuxis*).

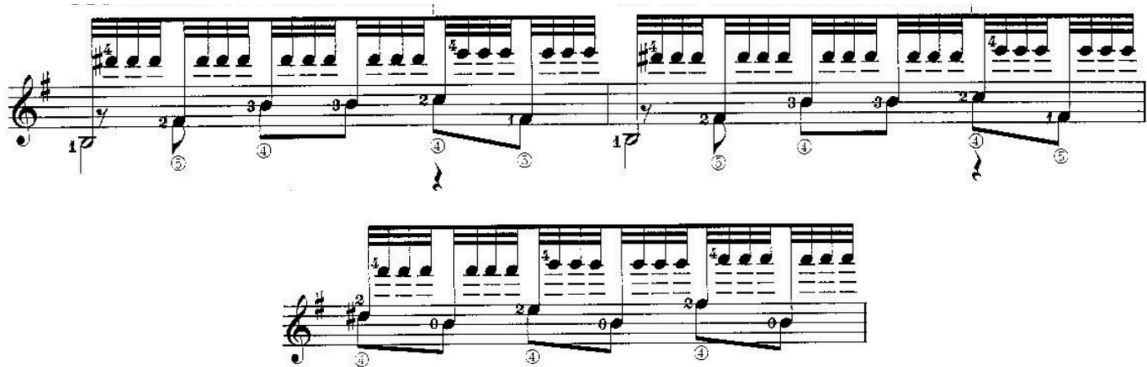
Figura 48: *Una limosnita por el amor de Dios*. c. 38-43.



Fonte: Barrios, 1977.

No compasso 44, essa terça sobe para ré sustenido, transformando o acorde em maior e anunciando uma volta à região primária de mi menor. Nos compassos 44, 45 e 46 há ainda insistência no acorde de si maior de forma crescente (*epizeuxis*) e tanto o acompanhamento quanto a melodia vão ascendendo por graus (*incrementum*) até chegar à nota mais aguda da melodia em toda a música, uma nota lá na décima sétima casa. Certamente também o *climax* dessa seção.

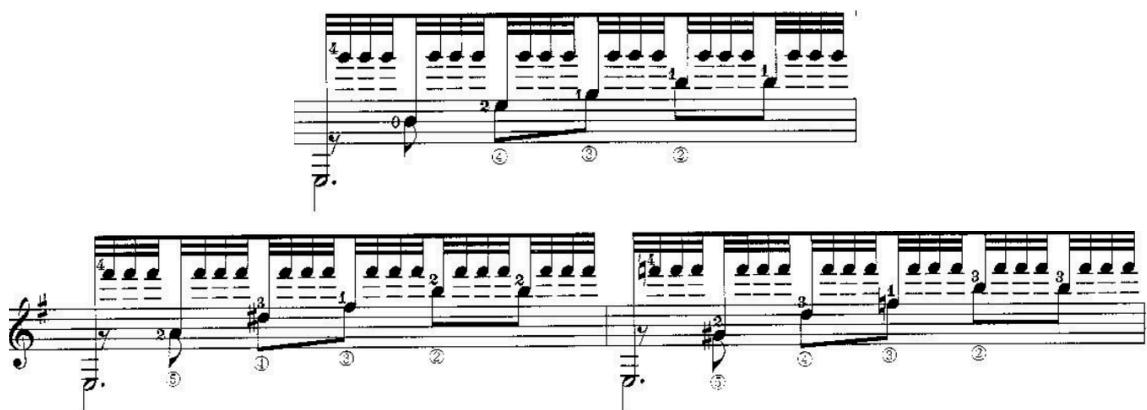
Figura 49: *Una limosnita por el amor de Dios*. c. 44-46.



Fonte: Barrios, 1977.

Toda essa tensão chega finalmente ao acorde de tônica principal da música, mi menor no compasso 47. Porém, não representa uma resolução, e sim, o começo de uma prolongada diminuição da tensão. A melodia permanece na região mais aguda e um movimento descendente acontece em ambas as vozes, começando num arpejo de mi menor, mas agora em movimento somente ascendente ao invés de circular (*antithesis*), seguido por mais arpejos, mas agora diminutos descendendo cromaticamente até o compasso 49. Apesar de breve, essa passagem evoca grande tensão e dramaticidade (*pathopoeia*).

Figura 50: *Una limosnita por el amor de Dios*. c. 47-49.



Fonte: Barrios, 1977.

Após uma resolução ainda dúbia (*dubitatío*) no compasso 50 em um acorde de fá maior na primeira inversão, uma passagem muito interessante acontece nos

compassos 51 e 52. Uma progressão de acordes maiores num ciclo de quartas durando um tempo somente cada acorde, e descendendo de forma simétrica. Si-mi7-lá-ré7-sol. Essa passagem cria um contraste intrigante já que evoca uma sonoridade muito diferente da que vinha até então. A sonoridade dos acordes maiores, alguns com sétima menor, movendo-se rapidamente de um para outro de forma encadeada e simétrica, soa como uma intenção jocosa, uma brincadeira que surge repentinamente e da mesma forma também já se esvai no compasso seguinte, evocando um tipo de ironia (*antithesis*). Ou até mesmo adiantando o modo maior que predominará na seção B.

E, para encerrar a seção A (e também o *confirmatio*), três compassos ‘cercando’ o acorde de mi menor na segunda inversão com o uso de diferentes notas de tensão, sugerindo diferentes dominantes e criando, assim, grande expectativa como transição para a seção B.

Figura 51: *Una limosnita por el amor de Dios*. c. 50-55.

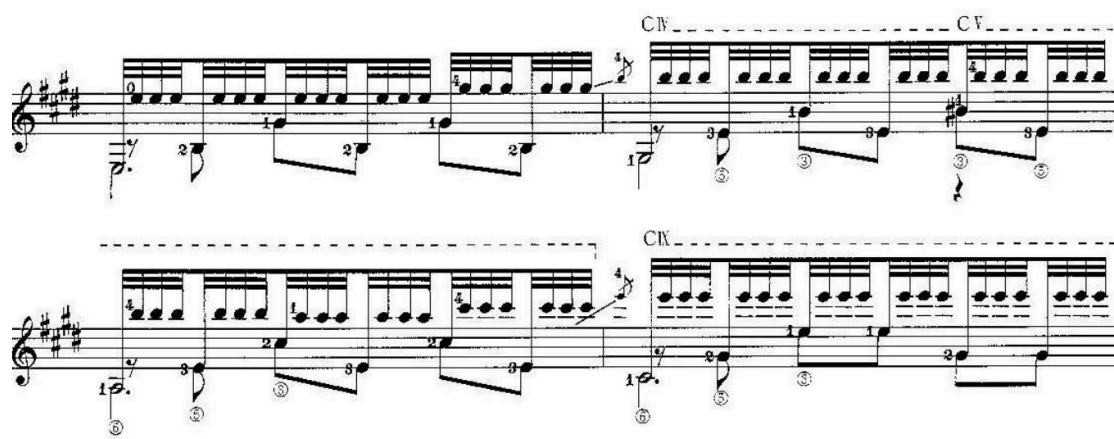


Fonte: Barrios, 1977.

Nesta mudança entre grandes trechos da obra, o maior contraste sem dúvida é a mudança para mi maior que, por si só, altera significativamente a modalidade expressiva (*antithesis*). Além disso, as melodias tem mais saltos, o clima geral fica bem mais leve, as resoluções e movimentações melódicas são mais simples e menos dramáticas, com caráter mais *cantábile*, de brilho e clareza. Este começo da

seção *B* marca também o *confutatio*, que representa o momento de contraste das ideias já expostas.

Figura 52: *Una limosnita por el amor de Dios*. c. 56-59.



Fonte: Barrios, 1977.

Uma única passagem na seção *B* se afasta um pouco mais harmonicamente nos compassos 60 e 61, mas logo retoma-se o mi maior de forma clara e estável.

Figura 53: *Una limosnita por el amor de Dios*. c. 60-65.

Fonte: Barrios, 1977.

Do compasso 71 até o 79 tem-se a parte final, *peroratio*. Aqui, o arpejo de mi maior se mantém num papel principal (*epizeuxis*), enquanto algumas notas saem e voltam, como no compasso 72, onde o movimento interno das vozes forma um acorde de dó maior invertido, enquanto a melodia se mantém sempre em notas do acorde de mi maior.

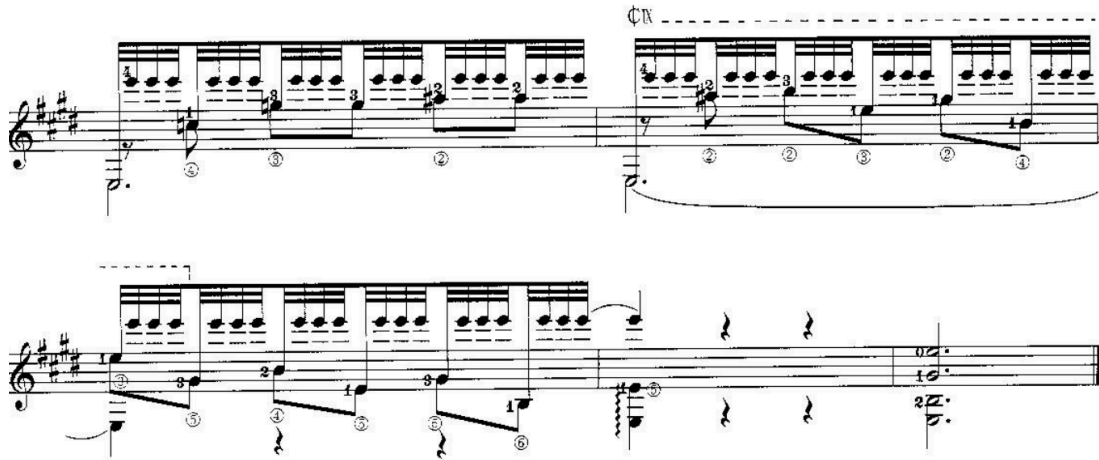
Figura 54: *Una limosnita por el amor de Dios*. c. 70-75.



Fonte: Barrios, 1977.

Todo esse contexto cria uma confortável estabilidade que Barrios, engenhosamente, questiona ao usar um último elemento dissonante e contrastante nos compassos 76 e 77. A nota lá sustenido, junto com as notas sol e dó naturais no compasso (como uma repetição oitava acima do compasso 72) no compasso 76, forma o acorde de dó maior dominante, trazendo um considerável contraste final (*antithesis*). E, no compasso 77, esse lá sustenido ainda aparece uma última vez como aproximação cromática e começa um movimento melódico seguindo um padrão de descer duas notas do arpejo e subir uma, até chegar ao mi mais grave do violão e, depois de uma pausa de dois tempos (*suspiratio*), o último acorde de mi maior.

Figura 55: *Una limosnita por el amor de Dios*. c. 76-79.



Fonte: Barrios, 1977.

Esta última passagem ocorre de forma insistente no acorde de mi maior (*epizeuxis*) e decrescendo num efeito de desvanecimento, como é comum em obras com esses tipos de afetos. Terminar no modo maior em algum grau contrasta com o caráter de súplica principal do início. Talvez a escolha de Barrios por estruturar esta obra desta forma expresse algum tipo de ‘resolução positiva’ em uma narrativa que busca expressar, de alguma forma, um drama humano do pedinte do título. Pois além do modo maior, a forma com que os elementos são articulados geram estabilidade, clareza e tranquilidade que contrastam em considerável grau com o caráter afetivo do começo da obra que trazia muito mais movimentação e instabilidade. Mais um tipo de *antithesis* e, possivelmente, *hypotyposis* se considerarmos esta última interpretação.

Quadro 6: Elementos retóricos e expressivos em *Una limosnita por el amor de Dios*.

Compassos	Figuras Retóricas Clássicas	Procedimentos Modernos / Expressivos
1–2	<i>Circulatio</i>	Arpejo circular em colcheias; movimento contínuo de segunda menor; prenúncio do afeto da súplica
3–7	<i>Hypotyposis</i> , <i>Trêmolo</i>	Uso do trêmolo para criar efeito de melodia contínua, evocando lamento ou oração ininterrupta

8	<i>Incrementum</i>	Ascensão por graus, crescendo de tensão emocional
13–17	<i>Dubitatio</i>	Movimento lento e espaçado das vozes; ausência de resolução
18–19	<i>Antithesis</i>	Salto melódico ascendente marcante contrastando com a fluidez anterior
26–27	<i>Saltus duriusculus, Antithesis</i>	Salto dissonante marcando transição expressiva
38–43	<i>Epizeuxis</i>	Insistência no acorde de si menor criando estabilidade e expectativa
44–46	<i>Epizeuxis, Incrementum</i>	Repetição com aumento de intensidade e altitude melódica
47–49	<i>Pathopoeia, Antithesis</i>	Desintegração da tensão em movimento descendente dramático
50	<i>Dubitatio</i>	Acorde instável sugerindo transição incerta
51–52	<i>Antithesis</i>	Progressão de acordes maiores com caráter jocoso e contraste estilístico, gerando ironia
53–55	<i>Antithesis</i>	Cadencial ambígua cercando acorde de mi menor
56–65	<i>Antithesis</i>	Mudança para mi maior, nova seção mais leve e <i>cantábile</i>
71–75	<i>Confirmatio</i>	Estabilidade do mi maior com variações suaves no arpejo
76–77	<i>Antithesis</i>	Dissonância final
78–79	<i>Epizeuxis, Suspiratio</i>	Reiteração do acorde de mi maior com pausa expressiva efeito de desvanecimento

Fonte: Elaboração própria.

Quadro 7: Dispositio retórica em *Una limosnita por el amor de Dios*.

Seção	Compassos	Função Retórica	Descrição
Introdução	1–2	<i>Exordium</i>	Apresentação afetiva do caráter de súplica por meio de arpejos circulares e segunda menor
A	3–55	<i>Narratio e Confirmatio</i>	Estabelecimento e desenvolvimento do tema; progressão dramática e instável
B	56–70	<i>Confutatio</i>	Contraste claro com a seção anterior; estabilidade, leveza e modo maior
B	71–79	<i>Peroratio</i>	Conclusão emocional, insistência no acorde de mi maior com gestos de desvanecimento

Fonte: Elaboração própria.

3.3 LEO BROWER

O único dos compositores escolhidos para esta pesquisa que ainda está vivo e atuante no período de elaboração deste trabalho é o violonista, compositor e regente Leo Brower. Nascido em 1 de março de 1939 em Havana, Cuba, Brower é uma figura muito influente na música para violão do séc. XX e XXI.

Músico de renome mundial e referência ímpar no universo violonístico, suas obras são assim como as de Barrios, objeto de estudo de muitos trabalhos acadêmicos pelo mundo. E seus caminhos artísticos são marcados por muitas experimentações estéticas ao lado de forte vinculação com a própria cultura. Sua produção musical abarca diversos estilos e instrumentações, como nos explica Caldeira, 2011, p.11:

Brouwer tem escrito para os mais variados instrumentos e combinações instrumentais, abarcando a sua escrita várias correntes como o vanguardismo da década de sessenta, o minimalismo ou a música de influência popular. No início da segunda metade do séc. XX, as obras de outros compositores latinoamericanos como Ginastera ou Villa Lobos apresentam um forte pendor nacionalista, conciliando a música popular do seu país com as vanguardas europeias. Leo Brouwer assumiu desde os inícios da sua produção uma fusão entre os modelos culturais erudito e popular, característica de um precoce pós-modernismo. A sua obra para guitarra (que inclui doze concertos para guitarra e orquestra) é assinalável e de cunho inconfundível.

Brouwer foi, assim como Barrios, influenciado pela escola violonística e métodos europeus através das obras de autores como Aguado, Tárrega, Llobet e outros (Caldeira, 2011). Escola que o permitiu se desenvolver como um grande violonista que realizava muitos concertos que, no seu caso, refletia de maneira cuidadosa e sensível sobre sua arte e experimentava processos e ritos com o objetivo de aprimorar a qualidade de sua performance através de sua grande sensibilidade comunicativa e adaptativa. Segundo o próprio Brouwer:

Ser concertista profissional é, ao mesmo tempo, um rito. Por vezes, tive concertos diários. Apanhar o avião, chegar, comer algo, ensaiar, realizar o concerto, recepção e começar tudo de novo. Fiz isto até uma dúzia de vezes seguidas. Sempre há para cada um uma forma de abordar a sala de concerto: chego de manhã, passeio pela sala e toco o programa integralmente; à noite, no concerto, a única coisa que faço é repetir o concerto que realizei nessa manhã. Isso implica que já domino a acústica da mesma forma que numa conversa: se há uma pessoa próxima, a linguagem é coloquial, se está longe levanto a voz. Um dia descobri que o passeio pela sala de concertos é algo instintivo que vi os animais fazerem. Um gato nunca entra em casa sem antes observar bem o que há lá dentro, apenas depois ocupa o seu lugar. Isto é o mesmo. Nesse ritual de que falo experimenta-se o profissionalismo da comunicação. Diz-se que tocamos para nós e só depois para os demais. Eu penso que não. Tocamos para os outros, mas como se estivéssemos sentados lá. Interessa-me que, se estão duas mil pessoas, me entendam as duas mil, não uma. Daí a arte de programar estar relacionada com a comunicação (Caldeira, 2011 *apud* Cairo, 2006, p. 11-24).

Essa descrição articulada por Brouwer nos mostra o quanto este artista era preocupado com um mesmo ideal valorizado pela retórica de forma geral: a comunicação. Para ele, a qualidade da comunicação era claramente algo central ao se pensar artisticamente. Especialmente quando ele diz “interessa-me que, se estão duas mil, que me entendam as duas mil”. Mas, ao contrário de Barrios, Brouwer era muito interessado por correntes vanguardistas e se dedicou a buscar meios expressivos dentro de linguagens mais modernas, explorando procedimentos

atonais, ruídos, timbres e elaborações que expandissem as potencialidades instrumentais e expressivas para a construção do discurso e da comunicação através de sua arte. Essas expansões técnicas e sonoras representam uma forte característica da música violonística do compositor:

Para Brouwer, a guitarra é essencialmente um instrumento de ressonância com possibilidades para além das tradicionalmente consideradas. É notória a utilização que faz de meios técnico-mecânicos até então pouco ou nada explorados: barra com polegar de mão esquerda como utilizado no violoncelo de modo a conseguir maior extensão; *pizzicato* Bartok (ex.: *Variações sobre um tema de Django Reinhardt*) portamento do gênero *blue note* com o intuito de conseguir intervalos inferiores a meio-tom, saindo, assim, da divisão cromática (ex.: *Tarantos*), percussão com ambas as mãos nas cordas e ao longo do diapasão, criando passagens aleatórias (ex.: *La Espiral Eterna*), frases em campanelas ou arpejos e esquemas de ligados de mão esquerda em simultâneo com cordas soltas (ex.: *Paisagem Cubana com Campanas*), uso de scordaturas incomuns na guitarra (ex.: *Hika*). Acrescentou ainda alguns procedimentos não guitarrísticos como: tocar utilizando um arco de violoncelo ou utilizar outros materiais para “preparar” as guitarras, palitos de madeira (ex.: *Paisagem Cubana Com Rumba*), materiais metálicos ou de vidro (Caldeira, 2011, p.27).

Em entrevista para Fernando Elías LLanos em seu artigo: “*Leo Brower: 80 años sublimando el lenguaje guitarrístico*”, Brower nos dá mais uma mostra de seu pensamento artístico, onde explica como pensa nessas inovações sonoras como elementos secundários, e subordinados a prioridade de se pensar a música como um discurso, assim como pensavam os antigos teóricos da retórica musical:

Para mim, a questão dos efeitos é um elemento secundário que só aceito quando esses efeitos fazem parte do discurso como material temático, essencialmente, e não com outras intenções. Foi assim que compus parte de uma obra que se chama *Paisagem Cubana com Campanas*, ou *A Espiral Eterna*, que nasce de um som real e vai se aproximando do puro ruído, mas esse ruído é estudado tecnicamente e não como efeito. O efeito, por exemplo, é que você está lá e um [guitarrista] erudito que faz música de repente interrompe seu discurso e começa a tocar os ritmos de uma batucada e depois volta a tocar [o que iniciou]. Isso é um erro estrutural, quase um sensacionalismo, quase um oportunismo musical, de usar um elemento da cultura popular para, não sei, para dizer 'olha... que bonito, que interessante está este pedacinho que eu fiz'... me parece lamentável (LLanos, 2019, p.268).⁵¹

⁵¹Eso de los efectos para mí es un elemento secundario que únicamente acepto cuando esos efectos forman parte del discurso como material temático, esencialmente, no con otras intenciones, así he compuesto parte de una obra que se llama Paisaje Cubano con Campanas, o la Espiral Eterna que nace de un sonido real y se va acercando al puro ruido pero ese ruido está estudiado técnicamente y no como efecto. El efecto por ejemplo es que Ud. está allí y un [guitarrista] erudito que hace música de repente interrumpe su discurso y se pone a tocar los ritmos de una batucada y después vuelve a tocar [lo que inició]. Esto es un error estructural, casi un sensacionalismo, casi un oportunismo musical, de usar un elemento de la cultura popular para, no sé, para decir “mira... qué bonito, qué interesante está este pedacito que yo he hecho”... me parece lamentable (LLanos, 2019, p.268)

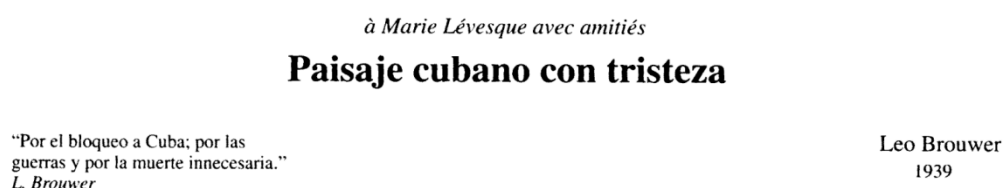
Caldeira também relata um episódio interessante em que participou como executante de um masterclass com Brower e, segundo ele, este o aconselhou a “considerar previamente o tipo de público e a não apresentar programas apenas com obras de linguagem menos acessível, exceto em eventos mais específicos” (Caldeira, 2011, p.17). Outra visão artística que vai de encontro com mais um valor retórico é a ideia do *Decoro*, da adequação do assunto e do discurso musical às circunstâncias, de forma a priorizar, novamente, a comunicação efetiva com o público como objetivo principal.

Por todas estas razões, Brower representa um ótimo exemplo de compositor que, apesar de não ser abertamente ligado à tradição da retórica musical setecentista, divide muitos de seus valores artísticos e musicais com esta tradição. Proporcionando, assim, potenciais intersecções entre contextos estéticos bastante distintos.

3.3.1 Paisaje cubano con tristeza

Esta obra publicada em 1999 é dedicada a Marie Levésque e Brower adiciona uma frase no começo da partitura “pelo bloqueio a Cuba, pelas guerras e pelas mortes desnecessárias.” (Brower, 1999).

Figura 56: *Paisaje cubano con tristeza*. Título, dedicatória e frase.



Fonte: Brower, 1999.

O título e a frase passam uma ideia do tipo de afeto que provavelmente o compositor buscou retratar na música, sugerindo um tipo de retrato da Ilha a partir de uma Cuba melancólica. Ressaltando os aspectos tristes como os problemas que Brower cita em sua frase de abertura, e trazendo até mesmo um tom de protesto contra essas circunstâncias. Perspectiva que pode ser corroborada por um procedimento que o compositor escolheu incluir nessa obra, um espaço para uma

improvisação do intérprete, que leva o nome de *Cadenza furiosa*, da qual falaremos mais adiante.

Esta indicação inicial não nos dá elementos técnicos para a interpretação, porém, são palavras que, antes de qualquer som, podem interferir de forma incisiva ao levar a atenção do intérprete a esses fatos. São ideias que apontam diretamente para o conteúdo afetivo da obra, presente em todos os seus parâmetros.

Para o compositor, a concepção de “paisagem” se relaciona mais com as interferências humanas na realidade do que com paisagens naturais intocadas, segundo ele mesmo “(...) para mim, a paisagem cubana não é apenas o landscape, ou seja, a natureza. A paisagem em qualquer parte do mundo, para mim, é essa natureza que o homem modula, transforma e recria” (Wistuba-Álvarez, 1988 *apud* Wistuba-Álvarez, 1991, p. 31)⁵².

Logo, a paisagem que Brower busca representar ou se inspirar neste caso claramente tem a ver com os problemas em sua realidade social e, mais especificamente, com a tristeza citada no título, advinda desses fatos..

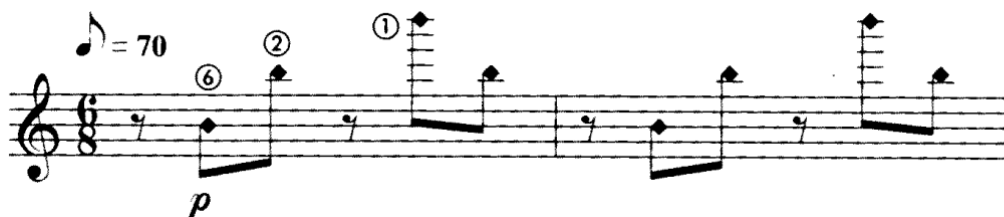
Formalmente, a peça é dividida em seções marcadas na própria edição, introdução, A, B, C, *cadenza furiosa**, reexposição da introdução e A.

O andamento ternário lento de 70 BPM, textura rarefeita a duas vozes, uso constante de silêncios e espaços entre as notas (*suspiratios*), e a dinâmica no geral mais piano, são características gerais que constróem um caráter de lamento, introspecção, e contemplação.

A obra começa com *harmônicos* naturais usando cordas soltas por dois compassos, em movimento circular (*circulatio*), usando três oitavas da nota si com pausas a cada duas notas, (*suspiratios*). Curiosamente, bastante semelhantes ao acompanhamento usado por Asencio em *La calma*. Aqui já se cria um clima de introspecção profunda, solidão e uma atmosfera suspensa, efeito de eco. Uso expressivo dos silêncios e ausência.

⁵²(...) para mí el paisaje cubano no es solamente el landscape, o sea, la naturaleza. El paisaje en cualquier parte del mundo para mí es esa naturaleza que el hombre modula, transforma y recrea (Wistuba-Álvarez, 1988 *apud* Wistuba-Álvarez, 1991, p. 31).

Figura 57: *Paisaje cubano con tristeza*. c. 1-2.



Fonte: Brower, 1999.

Do compasso 1 ao 9, temos a introdução (*Exordium*). A textura começa rarefeita com uma voz nos harmônicos como um pedal, depois, uma segunda voz em uma melodia de poucas notas e com bastante espaço entre elas. De caráter desenvolvimentista, a melodia começa com uma pequena célula que reaparece muitas vezes com variações. Ela entra no compasso 3 com indicação de *marc. il canto*, ou seja, o canto bem marcado no primeiro tempo do compasso. Esta melodia consiste de um pequeno gesto melódico, um movimento curto de segunda menor isolado (semelhante aos primeiros compassos de *Una limosnita por el amor de Dios*) que se repete com pequenas variações, de forma levemente gradativa, aumentando a tensão muito suavemente neste primeiro trecho. Interessante notar que esse motivo melódico vai aumentando, primeiro segunda menor, depois segunda maior, segunda maior descendente e terça menor descendente (*Distributio*)⁵³, gerando o pequeno aumento da tensão mencionado, de forma muito sutil. Introdução termina com a mesma expressão que a abre, os mesmos harmônicos (*Epanadiplosis*)⁵⁴.

⁵³Um processo retórico musical, onde motivos ou frases individuais de um tema ou seção de uma composição antes de proceder ao próximo material (Bartel, 1997).

⁵⁴Uma reafirmação da abertura de uma passagem em seu encerramento (Bartel, 1997).

Figura 58: *Paisaje cubano con tristeza. c. 1-9*



Fonte: Brower, 1999.

Na seção marcada como A (também representa o *Narratio*), que começa no compasso 10, esse mesmo motivo melódico, uma segunda ascendente diatonicamente, aparece em região mais grave, da nota ré para mi, e se repete subindo depois, de mi para fá sustenido, de fá sustenido para sol. E assim sucessivamente. Essa ideia vai crescendo, variando, densificando e se intensificando até o compasso 21 ao completar uma oitava diatonicamente, grau por grau (*Incrementum*), pela escala de mi dórico, enquanto o baixo insistente (*epizeuxis*) na nota mi bem marcado ritmicamente contribui mais ainda para o aumento da tensão gerando, assim, também o *climax* da seção A. Há também pequenas interrupções (*suspiratio*) junto a uma resposta no baixo que funcionam como pausa e um impulso antes de aumentar todos os parâmetros mais um pouco nos compassos 13, 16 e 19. A impressão é que esse movimento de segunda ascendente crescendo e se desenvolvendo constantemente (*incrementum*) representa um tipo de lamento que, aos poucos, vai ganhando energia, uma manifestação que começa pequena e contida, como um choro baixinho, mas que cresce insistente (*epizeuxis*) e gradativamente (*gradatio*) até um volume e densidade significativas. Pode representar o caráter de protesto, uma luta da voz que cresce para ser ouvida (*hypotyposis*).

Figura 59: *Paisaje cubano con tristeza*. c. 10-22.

Fonte: Brower, 1999.

A seção *B* (*Confutatio*) é bastante contrastante (*antithesis*), o caráter muda completamente e o clima geral fica um pouco mais leve. Andamento um pouco mais rápido, com a colcheia a 110 *BPM*. A harmonia passa para si menor eólio e o compasso muda para 4/4 variando com 3/4, conferindo outro tratamento rítmico. A melodia apresenta um padrão melódico (com variações) que seguirá como protagonista a ser desenvolvido de diversas maneiras, onde há um movimento descendente de certo tamanho seguido por movimento ascendente de tamanho menor e assim sucessivamente, o que gera um movimento geral descendente, mas com pequenas ascendências internas. Vozes intermediárias aparecem complementando o acompanhamento sempre no contratempo, às vezes de forma contrapontística como no compasso 25, com pequenas variações que deslocam a sensação do acento, criando uma rítmica mais irregular e levemente marcada (*dubitatio*), quase dançante.

Figura 60: *Paisaje cubano con tristeza*. c. 23-28.



Fonte: Brower, 1999.

Existe também uma repetição insistente (*epizeuxis*) do compasso 23 ao 28, sendo o mesmo desenho melódico repetido com ligeiras variações. A seção *B* termina com uma *cadência andaluza*⁵⁵ e *fermata* no acorde de dominante (*suspiratio*).

Figura 61: *Paisaje cubano con tristeza*. c. 29-32.



Fonte: Brower, 1999.

Começa, então, no compasso 29, a seção *C*, *Un poco mosso*, um pouco mais rápido. Podemos compreender essa seção como uma extensão do *Confutatio*, já que o material tende a se afastar ainda mais do *Narratio*. Aqui, a harmonia passa a ser bastante dissonante e ambígua, próxima do modo de sol menor harmônico, mas explorando cromatismos que, juntamente ao ritmo menos marcado por ataques de acordes, a volta da textura em duas vozes e *fermatas* interrompendo o fluxo sonoro (*suspiratio*) a faz também contrastante com a seção anterior (*antithesis*).

Porém, esta seção pode ser vista ainda como composta de variações da *B*. O padrão melódico estabelecido neste ainda continua como elemento guia do discurso

⁵⁵A “cadência andaluza” (ou cadência em modo frígio) é um padrão harmônico típico da música flamenca, frequente em estruturas da música popular espanhola (Marín, 2021, p.29).

musical até a chegada da *cadenza*. Há uma insistência nas notas fá sustenido e ré sustenido na melodia do compasso 33 ao 36 (*epizeuxis*) e, nos compassos 37 e 38, o movimento melódico que parece se ‘estretar’ intervaladamente, passa a sensação de uma terceira voz (*dubitatio*) em um acorde de lá dominante se dirigindo à região de mi, novamente, depois de uma *fermata* no compasso 38 (*suspiratio*).

Figura 62: *Paisaje cubano con tristeza*. c. 33-38



Fonte: Brower, 1999.

Do compasso 39 ao 42, a melodia é bem parecida com a melodia da *B*, uma variação livre com claras referências ao trecho anterior, mas com o baixo em mi (*synonymia*). E também contrastando com os primeiros compassos da *C* (*antithesis*). Aqui, percebe-se um jogo de contrastes constante onde Brower alterna poucos compassos mais estáveis e consonantes com passagens irregulares e instáveis, quase caóticas, por vezes seguidas. Como transição entre eles, há, quase sempre, uma *fermata* ou uma vírgula como no compasso 42 (*suspiratio*).

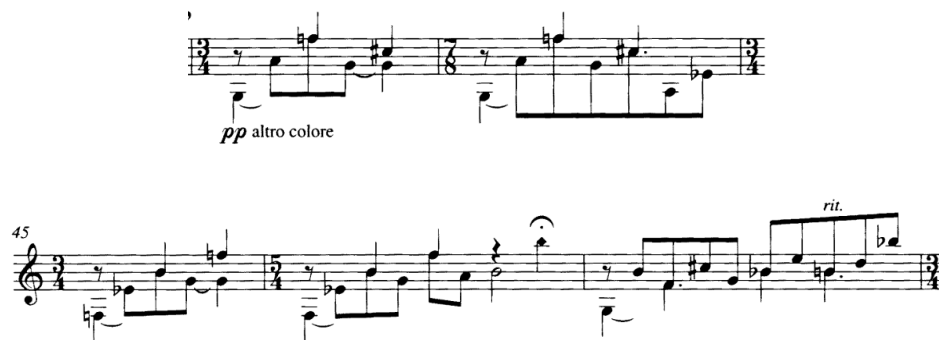
Figura 63: *Paisaje cubano con tristeza*. c. 39-42.



Fonte: Brower, 1999.

Do compasso 43 ao 47, temos um trecho que pode ser visto como variação da C, alternando entre os modos de sol e fá, ambos *mixolídio* com quarta aumentada (com mais alterações no compasso 47). Em dinâmica *pp*, fórmulas de compasso mudando constantemente e clima mais dissonante seguem a tendência contrastando com os poucos compasso anteriores (*antithesis*).

Figura 64: *Paisaje cubano con tristeza*. c. 43-47.



Fonte: Brower, 1999.

Por dois breves compassos, 48 e 49, cita-se a figura circular (*circulatio*) da introdução, mas um tom acima, na nota dó sustenido e sem *harmônicos*. Como uma variação (*synonymia*), uma pequena lembrança e uma transição para o que Brower chama de *Cadenza furiosa*. No compasso 49, há uma indicação que diz: “neste ponto, o performer pode inserir uma improvisação na forma de uma *Cadenza Furiosa*” (Brower, 1999).

Figura 65: *Paisaje cubano con tristeza*. c. 48-49.



1) L'interprète peut ici improviser une *Cadenza furiosa*.

At this point the performer may insert an improvisation in the form of a *Cadenza furiosa*.

Fonte: Brower, 1999.

Assim como a epígrafe inicial, esta indicação não traz nenhuma indicação técnica, mas nos fornece uma pista afetiva e não há especificação se é para ser de fato improvisada ou criada com antecedência. A prática da *Cadenza*, historicamente,

aparece como um momento de liberdade expressiva do solista. Uma oportunidade para este explorar sua flexibilidade e virtuosismo. Segundo *A Dictionary of Music and Musicians* (Grove, 1879), surgiu como uma improvisação e depois evoluiu para um trecho escrito e formalizado dentro do repertório clássico:

O costume provavelmente originou-se entre cantores, que aproveitavam a oportunidade proporcionada pelo acorde de sexta e quarta sobre a dominante, imediatamente antes do fechamento final de uma ária ou cena, para mostrarem a flexibilidade, extensão e poderes expressivos de suas vozes com o máximo proveito; de modo que, com o fim abrupto da peça, o público, impactado pelo assombro ainda fresco em sua mente, era levado ao aplauso. A ideia espalhou-se amplamente para todos os tipos de música, e com o tempo seu caráter mudou consideravelmente, embora os floreios dos quais ela é composta continuem sendo sua característica mais notável. Na música instrumental, ela cumpre uma função peculiar, pois é frequentemente introduzida onde uma pausa na matéria mais importante do movimento é desejável, sem quebrar ou permitir que a mente do ouvinte divague (Grove, 1879, p. 293-294).⁵⁶

Detalhando um pouco mais a escolha de Brower por inserir um trecho com improvisação chamado *Cadenza furiosa*, podemos identificar mais uma vez os objetivos prioritariamente expressivos que compõem esta obra. Além do procedimento em si e sua intrínseca função expressiva, ao atribuir ao intérprete a possibilidade de explorar seus próprios meios composicionais e criativos para criar uma parte inteiramente nova (improvisada ou previamente escrita), possivelmente como já mencionado, a fúria nesta *Cadenza* (e a tristeza do título também claro) seja relacionada a contrariedade gerada pelas guerras e mortes citadas na epígrafe.

O clima geral da obra, e inclusive os indícios textuais até aqui, não faziam referência a afetos mais enérgicos e explosivos como a fúria (*antithesis*). O fato de o compositor sugerir esse termo reforça um caráter de protesto na obra. Uma interpretação possível pode ser a de que a tristeza e a fúria se confundem, como é comum em relação a fatos tão impactantes e difíceis de lidar, como as guerras e mortes desnecessárias que Brower cita textualmente. Essa fúria pode ser vista então como um afeto de indignação e protesto contra realidades sociais precárias e

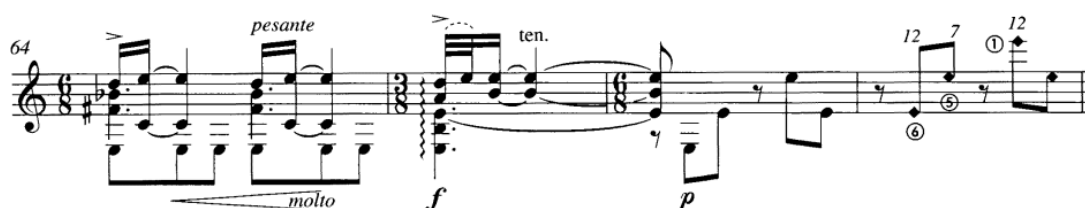
⁵⁶The custom was most probably originated by singers, who seized the opportunity afforded by the chord of 6-4 on the dominant immediately preceding the final close of an aria or scena, to show off the flexibility, compass and expressive powers of their voices to the highest advantage; so that the piece coming to an end immediately afterwards, the audience might have the impression of astonishment fresh in their minds to urge them to applause. the idea thus originated spread widely to all kinds of music, and in course of time the flourish of which it is composed is still its conspicuous feature. In instrumental music it fulfils a peculiar office, as it is frequently introduced where a pause in the more important matter of the movement is desirable, without breaking off or allowing the mind of the audience to wander (Grove, 1879, p. 293-294).

desumanas. Todo o desenvolvimento da peça até aqui pode ser visto como um grande e gradual *crescendo*, um aumento gradativo e elaborado das tensões para chegar-se a esta *Cadenza* como *climax* expressivo da obra. Onde espera-se que o intérprete contribua com suas concepções pessoais acerca do que seria condizente com o afeto da fúria dentro de uma improvisação neste contexto (*hypotyposis*). O compositor deixa a critério do intérprete realizar ou não essa improvisação.

Com o fim desta *Cadenza*, chega ao fim também o *Confutatio*. Acontece a partir do compasso 49 uma reexposição da introdução de forma resumida (com exceção dos 5 primeiros compassos) e da seção A (*anaphora*), representando o *Confirmatio*, uma reafirmação das ideias principais, até o compasso 64.

E como o *Peroratio* do discurso musical, temos os últimos dois compassos, onde temos o movimento circular da introdução nas notas mi concluindo o discurso, um tipo de desvanecimento, porém curto.

Figura 66: Paisaje cubano con tristeza. c. 64-67.



Fonte: Brower, 1999.

Estes compassos finais repetem o motivo musical dos primeiros compassos, mas na nota mi. Este procedimento se aproxima da figura retórica *Epanadiplosis* (de forma extrapolada). Apesar da figura tratar de passagens, neste caso, parece ser a intenção do compositor trazer de forma muito clara a mesma sensação do início da música em seus momentos finais, gerando, assim, também um efeito de circularidade formal. Onde o discurso parte de um ponto (afetivamente próximo a tristeza), passa por diversos caminhos até chegar a um ápice expressivo (fúria) e acaba por terminar na exata mesma atmosfera de baixa intensidade do início.

Quadro 8: Elementos Retóricos e Expressivos em *Paisaje cubano con tristeza*.

Compassos	Figuras Retóricas Clássicas	Procedimentos Modernos / Expressivos
1–2	<i>Circulatio, Suspiratio</i>	Harmônicos com pausas, uso de três oitavas da mesma nota, atmosfera suspensa e introspectiva
1–9	<i>Exordium, Epanadiplosis, Distributio</i>	Introdução com pedal harmônico e melodia fragmentada; motivo melódico cresce por variação intervalar
10–22	<i>Narratio, Anaphora, Incrementum Suspiratio, Epizeuxis, Gradatio, Hypotyposis</i>	Motivo de segunda ascendente crescendo em densidade e intensidade, <i>climax</i> melódico-estrutural
23–28	<i>Confutatio, Antithesis, Epizeuxis, Dubitatio</i>	Padrão melódico com descidas e subidas menores, ritmo dançante leve, textura mais clara
29–38	<i>Antithesis, Synonymia, Suspiratio, Epizeuxis, Dubitatio</i>	Continuação contrastante, cromatismos e dissonâncias, textura rarefeita com pausas expressivas
39–42	<i>Synonymia, Antithesis, Susp.</i>	Variações do material anterior, contrastes harmônicos e uso de pausas e fermatas
43–47	<i>Antithesis</i>	Alternância modal, dissonâncias crescentes, clima instável com compasso mutável
48–49	<i>Circulatio, Synonymia</i>	Citação da introdução variada como transição para a <i>Cadenza furiosa</i>
(49*)	<i>Hypotyposis, Antithesis</i>	Indicação de improviso como <i>climax</i> expressivo e retórico (protesto emocional e liberdade discursiva)
50–64	<i>Confirmatio, Anaphora</i>	Reexposição resumida do tema inicial, reafirmação retórica
65–68	<i>Peroratio, Epanalepsis</i>	Retorno literal da abertura, circularidade formal e encerramento afetivo silencioso

Fonte: Elaboração própria

Quadro 9: *Dispositio* Retórica em *Paisaje cubano con tristeza*.

Parte Formal	Seções	Função Retórica (Dispositio)	Descrição Retórica
Introdução (c. 1–9)	Introdução	<i>Exordium</i>	Início contemplativo com pedal e motivo melódico sutil,

Parte Formal	Seções	Função Retórica (Dispositio)	Descrição Retórica
			clima suspenso
Seção A (c. 10–22)	Desenvolvimento 1	<i>Narratio</i>	Apresentação e expansão do motivo principal, crescendo afetivo contínuo
Seção B (c. 23–28)	Desenvolvimento 2	<i>Confutatio</i>	Contraste rítmico e harmônico, padrão descendente com acentuação cruzada
Seção C (c. 29–47)	Variações/transição	<i>Confutatio</i>	Fragmentação, cromatismo, dissonâncias e efeitos rítmicos irregulares
<i>Cadenza</i> (c. 49)	Improvisação	<i>Climax / Confutatio final</i>	Improviso expressivo com função discursiva emocional e gestual
Reexposição (c. 50–64)	Recapitulação	<i>Confirmatio</i>	Retorno e reafirmação do material temático principal
Encerramento (c. 65–67)	Conclusão	<i>Peroratio</i>	Conclusão introspectiva, circularidade simbólica e silêncio reflexivo

Fonte: Elaboração própria.

4 CONCLUSÃO

Este trabalho buscou investigar a pertinência do uso da retórica musical para explorar potencialidades expressivas em algumas obras para violão solo do séc. XX. que tivessem claras alusões a afetos em seus títulos. Com o objetivo de fundamentar e enriquecer uma performance mais consciente e expressiva através da interpretação dos afetos musicais, foi realizada a análise retórica que possibilitou a identificação de figuras retóricas e elementos expressivos diversos, além de breves contextualizações acerca dos compositores, focando em trazer informações que pudessem ser úteis ao entendimento de como estes se relacionam ideologicamente com afetos e expressividade musical.

Foram encontradas figuras e procedimentos próximos a figuras clássicas em um número consideravelmente maior do que esperado inicialmente. O que demonstra uma proximidade entre a linguagem artística dos compositores e a retórica musical maior do que normalmente poderíamos supor quando consideramos tão somente a aparente distância entre as linguagens musicais, período e localidade dos compositores e a antiga arte da persuasão por meio dos afetos. Além de, a partir das contextualizações sobre os compositores, podermos perceber grande semelhanças entre seus modos de pensar em música e a retórica. Tudo isto revela ainda a relevância desta ferramenta e sua versatilidade para ser usada em contextos distintos.

A aplicação dos conceitos retóricos pôde revelar camadas de significado e expressividade nas obras. Uma ideia que parece se aplicar em todos os casos tratados aqui é a busca dos compositores em representar vividamente determinado afeto de forma intensa e explícita, e que é expressa pela figura chamada *hypotyposis* na retórica musical. Apesar de muitas obras poderem ser relacionadas com afetos e representações, no caso destas onde o título aponta claramente para algum aspecto afetivo, possivelmente o intento dos compositores possa tomar uma proporção ainda maior na representação de uma cena ou imagem, inevitavelmente, já gerada anteriormente por um título com significado mais ou menos claro. A representação destas ideias, sensações, significados ou narrativas, passam a ser o objetivo principal da composição, guiando as escolhas do compositor (ainda dentro de suas escolhas estéticas evidentemente) e, conseqüentemente, do performer consciente de tais relações. Este ideal de representação e evocação sonora de

afetos está na base das teorias retóricas. Além disso, essa perspectiva também demonstra outra similaridade entre as obras investigadas e o pensamento retórico, que é a valorização da imitação. Ou seja, busca-se representar determinado afeto por meio da imitação (no caso, musicais) de características apresentadas por pessoas sob o efeito de tal afeto. Claro que a forma de conceber esses fenômenos podem variar consideravelmente entre indivíduos e, por mais que possam haver nuances e dúvidas entre conceitos de afetos que se situam mais próximos como tristeza e calma, parece haver também clareza quanto às evidentes diferenças entre serenidade e pressa (e suas representações musicais), por exemplo.

Na obra de Asencio, *Collectici Intim*, podemos perceber grande riqueza de nuances expressivas em suas diferentes partes. A coleção dividida formalmente em cinco grandes partes funciona como um grande discurso com seções e afetos bem especificados, compreendidas aqui como as fases da *Dispositio* retórica. *La Serenor*, inspirada no ritmo de *Sarabande*, faz uso principalmente de grande número de *suspiratios* e *anaphoras* no baixo em meio a um contexto sonoro de pouca densidade e intensidade com andamento lento. Construindo, assim, uma sonoridade que remete a tranquilidade e contemplação, onde a estabilidade e a fluência são mais presentes que grandes contrastes, características facilmente associadas a ideia de serenidade. *La Joia*, por sua vez, baseia-se em valores praticamente contrários ao explorar caráter dançante e jovial através de um jogo vívido e intenso de grandes contrastes. Com sonoridade forte e brilhante, explora uma grande gama de climas, ritmos e intensidades, muitas vezes traduzidas por figuras clássicas como *antithesis*, *circulatio*, *anabasis*, *synonymia*, *climax*, entre outras. Além de uso marcante de técnicas e idiomatismos do violão espanhol que evocam o lado afetivo do compositor em relação a sua cultura, neste caso, de forma leve e festiva ao buscar representar a alegria. *La Calma* diminui novamente a intensidade, ao trazer alguns elementos estruturais semelhantes à primeira parte, como textura rarefeita, andamento lento, melodias *cantábile* e outros. Também faz grande uso de *suspiratios* e *anaphoras*, além de outras figuras como *circulatio*, *variatio* e *epanalepsis*. Destaque para o uso engenhoso de harmônicos nesta obra que desempenha importante papel expressivo por quase toda a música e confere um sabor especial ao ideal da calma. *La Gaubança* tende a equilibrar o discurso, traduzido como ‘O prazer’ ou ‘O deleite’, e aproxima-se do ideal retórico *Delectare*. De caráter também dançante e com uso intenso do idiomatismo espanhol como em

La Joia, porém bem mais fluída e estável baseando-se em desenvolvimento motivico, expressa um discurso leve e com poucas interrupções em seu fluxo. Explora considerável jogo de contrastes que vai se intensificando aos poucos no decorrer da peça, mas sem se expandir e se afastar muito do clima geral, mantendo o caráter principal mais estável. Foram identificadas diversas figuras como *antithesis*, *anabasis*, *circulatio*, *epizeuxis*, *abruptio*, entre outras. Destaca-se o uso variado e rico dos padrões de *circulatio* que, junto ao contexto de fluidez e estabilidade, aparenta representar algo como o deleite. E, por fim, *La Frisança*, peça em que muitos limites são desafiados, principalmente técnicos e interpretativos. Ponto de máxima intensidade de toda a obra, aqui o movimento rápido, incessante e, por vezes, até caótico molda o caráter principal. Novamente, Asencio usa bastante a figura *circulatio* de formas variadas, mas, principalmente, para construir um acompanhamento frenético que impulsiona o discurso em um clima de correria e impaciência que tende a se intensificar em tensão até níveis bastante exaltados que chegam a surpreender e até mesmo assustar, passando a impressão de que a composição busca desafiar os limites do instrumento e do intérprete. Por vezes, o fluxo é interrompido, mas somente para haver mais surpresas e contrastes de grande intensidade e para o fôlego ser retomado e o movimento de aumento de tensão tomar outras formas e caminhos. Foram identificadas diversas figuras condizentes com esses ideais como *abruptios*, *hyperbaton*, *dubitatos*, *suspiratios* (neste caso, como pequenos descansos que enfatizam as gradações de tensão), *anabasis*, *epizeuxis*, entre outras. Asencio encerra *La Frisança* e toda a coleção levando todos os parâmetros ainda mais longe na coda final, onde o andamento extremamente mais rápido com grande densidade textural e de dinâmica encerra esta incrível representação da pressa.

Barrios em sua “*Una limosnita por el amor de Dios*” utiliza a técnica do *trémolo* como base técnica e expressiva para toda a obra. O uso deste elemento por si só já confere grande identidade afetiva. O *trémolo*, além de ser também uma figura da retórica clássica, imprime um caráter *cantábile* e melodioso através do qual o compositor busca representar, possivelmente, a voz de um pedinte em súplica ou o clima geral do drama humano explicitado no título. A partir de uma estética musical baseada no Romantismo do qual o compositor era adepto, esta obra apresenta grande dramaticidade usando, entre outros elementos, figuras como *saltus duriusculus*, *dubitatio*, *pathopoeia*, *incrementum*, *antithesis*, *suspiratios* e outras. Na

primeira metade, as resoluções são demoradas e dúbias, a harmonia passeia por diversas regiões de forma a enriquecer grandemente a expressividade. Há também um acompanhamento em *circulatio* que, por vezes, soa mais contrapontístico, variando entre padrões diferentes. Curiosamente, a segunda e última grande seção desta obra tende a contrastar com o afeto principal ao mudar para o modo maior, trazendo, assim, um caráter bem diferente, mais leve, estável e com resoluções mais assertivas. Talvez buscando um final positivo para o drama humano representado, onde tem-se como central a ideia de súplica.

E a obra de Brower “*Paisaje cubano con tristeza*”, com sua epígrafe inicial citando guerras e mortes em Cuba (que aponta para um caráter de protesto), também revelou diversos elementos relevantes expressivamente. Aqui o afeto é representado por meio de um discurso que começa contido e pequeno, com poucos sons, e vai aumentando sutil e vagarosamente. Esta é uma música em que são explorados procedimentos de linguagens musicais mais modernas do que as anteriores, mas ainda assim foi possível encontrarmos muitos elementos semelhantes às figuras retóricas clássicas. Curiosamente, o primeiro material a aparecer, *harmônicos* em *circulatio*, é muito semelhante ao usado por Asencio em grande parte de *La Calma*. Além disso, há diversos *suspiratios*, *antithesis*, *dubitatio*, *synonymias*, *incrementum*, *epanalepsis* e outras. Além da tristeza explícita no título e epígrafe, no meio da peça, Brower fornece mais uma indicação afetiva ao inserir o que chama de *Cadenza furiosa*. Uma seção de improvisação livre do solista, aos moldes dos concertos clássicos, mas aqui com o compromisso de ter alguma relação com a ideia de “*furiosa*”, corroborando com a intenção de protesto da epígrafe. Uma retórica que mistura tristeza e fúria ao abordar uma temática tão impactante como as guerras e mortes citadas.

A incorporação dos resultados à prática interpretativa não se dá de forma automática ou mecanizada, mas através de um processo de observação e escuta afetiva, onde cada aspecto técnico passou a ser carregado de intencionalidade discursiva.

Ao realizar as análises ao lado da prática diária das obras, diversos aspectos antes ocultos puderam se tornar claros e aparentes e a interpretação das obras foi sendo grandemente afetada pelas descobertas de relações entre suas estruturas sonoras e seus planos afetivos. Tem sido evidente perceber o quanto considerar os aspectos retóricos e expressivos, tanto na organização da *Dispositio* quanto nos

elementos internos, têm impactado positivamente na elaboração destas interpretações. Em primeiro lugar, cada elemento passa a representar mais do que sons organizados, passando a ser vistos como formas peculiares com que os compositores buscaram representar seus objetivos afetivos. Essa perspectiva pode transformar grandemente a abordagem interpretativa ao colocar os objetivos afetivos como prioridades ao elaborar uma performance.

Pois, para além de uma diretriz geral mais óbvia que seria a de enfatizar, de alguma forma, os elementos expressivos encontrados, cada detalhe desvelado oferece diversas possibilidades de interpretação e articulação em relação a seu contexto, porém, a partir daqui, guiadas pelo objetivo expressivo por trás das estruturas. Mapear os contrastes, por exemplo, e suas diferentes gradações nos dá uma ideia muito mais clara de como equilibrá-los visando uma maior efetividade discursiva ao administrá-los de forma controlada, antecipando outros pontos de tensão ainda por vir. As escolhas de certos andamentos, articulações, dinâmicas e etc. passam a ser definidas também pelos mesmos objetivos.

Em suma, a realização das análises e a incorporação dos resultados na prática interpretativa amplificou consideravelmente a minha liberdade expressiva de forma embasada, fornecendo um rico e vasto material que me permitiu perceber o quanto a análise pode ser conectada à expressividade. A experiência de elaborar este trabalho reafirmou minha convicção de que o intérprete pode e deve ocupar um lugar ativo na construção de sua execução e de um sentido musical. Recorrer à retórica nos mostrou que análise e expressão podem ser complementares.

Por fim, ressaltamos que este trabalho pode ser de grande utilidade para o campo da performance musical e da musicologia ao oferecer uma perspectiva diferente para análise e interpretação de obras do séc. XX. Além de poder auxiliar intérpretes a fundamentar suas escolhas interpretativas valorizando o aspecto afetivo e buscando equilíbrio com outros elementos da performance. E, além disso, pode inspirar outras pesquisas que se interessem em aplicar a retórica musical a outros períodos, instrumentos ou repertórios, ou aprofundamento em aspectos específicos da relação entre performance, afeto e retórica.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

ASENCIO, Vicente. **Collectici íntim**. Para violão solo. Mainz. Narciso Yepes, 1988. 1 partitura .

EDUARDO MARTINELI DE ASSUMPÇÃO, S. Ascendência Retórica das Formas Musicais. **Música Hódie**, Goiânia, v. 9, n. 3-Esp, 2013.
DOI:10.5216/mh.v9i3-Esp.22003. Disponível em:
<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/22003>. Acesso em: 25 set. 2024.

BARRIOS, Agustín Mangoré. El último trémolo (Una limosnita por el amor de Dios). Violão *In*: A. Barrios Mangoré **Complete works for guitar** . Vol. II. Revisão de Jesús Benítez R. Tóquio: Zen-On Music Company Ltd. p. 42-47, 1977 1 partitura.

BASTOS, Maria Clara. **O estado de presença na performance musical**: aplicação na experiência do contrabaixista. 2019. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2019.

BASTOS, M. B.; PIEDADE, A. T. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. **Revista eletrônica de musicologia**, Curitiba, 2007. Disponível em: <http://rem.ufpr.br>. Acesso em: 15 jan. 2025.

BARTEL, Dietrich. **Musica poética**: musical-rhetorical figures in German Baroque music. Lincoln. University of Nebraska Press, 1997.

BLOIS, Bruno Nunes. Danças de corte francesa e sua contextualização histórica nos séculos XVI e XVII: **Incomum Revista** – v. 1, n.1.2020.

BROUWER, Leo. **Paisaje cubano con tristeza**. [s. l.]: Les Éditions Doberman-Yppan, 1999.

CALDEIRA, Artur. Leo Brouwer: Figura incontornável da guitarra. **Revista Música**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 11–25, 2011. ISSN 1984-4921. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55653>. Acesso em: 20 mai. 2025.

CANO, Rubén López. **Música y Retórica en el Barroco**. Ed Amalgama, Barcelona, 2011.

COMAS, Eduardo montesinos. **Análisis Musical de la obra para piano de Vicente Asencio**. Valencia: Universidade Politècnica de València. 2004

FARINÓS, José Pascual Hernández. **La composición orquestral valenciana, através de la aportación del grupo de los jóvenes (1925-1960)**. Valencia: Universitat de Valencia. 2010.

GOMES, Carlos Alfeu Guerra. **¡JHA, CHE VALLE!** Agustín Barrios e suas danças paraguaias: para uma performance informada. 2016. 163 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

GROVE, George (Ed.). **A Dictionary of Music and Musicians**: A.D. 1450–1880. Vol. 1. Londres: Macmillan and Co., 1879.

JUSLIN, Patrik N.; TIMMERS, Renee. Expression and Communication of Emotion in Music Performance. In P.N. Juslin & J.A. Sloboda (Eds.), **Handbook of music and emotion: Theory, research, applications** (p. 453-489). Oxford University Press. 2010.

JUNIOR, Atílio Gotardo da Rocha. **A elaboração do discurso no Romancero Gitano de Castelnuovo-Tedesco/Lorca**. - Dissertação (Mestrado em artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2015.

LLANOS, Fernando Elías. Leo Brouwer: 80 años sublimando el lenguaje guitarrístico. **Opus**, v. 25, n. 2, p. 261-269, maio/ago. 2019.
<http://dx.doi.org/10.20504/opus2019b2512>

LUCAS, Monica. **Humor e agudeza nos quartetos OP.33 de Joseph Haydn**. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

MARÍN, Lola Fernández. La terminología musical del flamenco El sistema modal y los modos en la música flamenca. **Revista de Flamencología**, Jerez, v. 30, p. 9-38, inverno de 2021.

QUANTZ, Johann Joachim. **Método para aprender a tocar la Flauta Travesera**. Berlin, Frederick Voss, 1752.

RATNER, Leonard. **Classic Music** – Expression, Form and Style. London: Collier Macmillan. 1980.

SILVA, William Teixeira da. **Por uma performance retórica da música contemporânea**. 2017. 264p. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SINICO, Andre; WINTER, Leonardo L. Ansiedade na performance musical: definições, causas, sintomas, estratégias e tratamentos. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n. 5, p. 36–64, dez. 2012.

STOVER, Richard D. **Six Silver Moonbeams**: the life and the times of Agustín Barrios Mangoré. Clovis. Querico Publications, 1992.

VALE, Victor Melo. **A Chaconne para violino solo BWV 1004 de J.S. BACH**: as poéticas da persuasão. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

WARD, Anthony McKenna. **Agustín Barrios Mangoré**: a study in the articulation of cultural identity. 2010. Tese (Mestrado em música) – The Elder Conservatorium of Music, The University of Adelaide, Adelaide, 2010.

WISTUBA-ÁLVAREZ, Vladimir. La Música Guitarrística de Leo Brouwer: Una concreción de identidad cultural en el repertorio de la música académica contemporánea. **Revista Musical Chilena**, Santiago, v. XLV, n. 175, p. 19–41, jan/jun. 1991.