UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
ICHCA - CURSO DE MÚSICA
JOSÉ EDUARDO ROLIM DE MOURA XAVIER DA SILVA

O tipo vocal e seu timbre na caracterização das personagens: a Teoria dos Afetos e a ópera na segunda metade do século XIX

Maceió
2021

JOSÉ EDUARDO ROLIM DE MOURA XAVIER DA SILVA

O tipo vocal e seu timbre na caracterização das personagens: a Teoria dos Afetos a partir da Retórica e a ópera na segunda metade do século XIX

Tese na área da Música do Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes da Universidade Federal de Alagoas, submetida à Banca Examinadora, formada conforme exigências legais para a obtenção do grau de Titular.

Maceió
2021

Catalogação na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

S586t Silva, José Eduardo Rolim de Moura Xavier da.
O tipo vocal e seu timbre na caracterização das personagens : a teoria dos afetos e a ópera na segunda metade do século XIX / José Eduardo Rolim de Moura Xavier da Silva. – 2021.
[208] f.

Tese (Concurso para Professor Titular Classe E) – Universidade Federal de Alagoas, Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Maceió, 2021.

Bibliografia: f. 186-192.
Anexos: f. [194] -[208].

1. Música e retórica. 2. Teoria dos afetos. 3. Timbre (Música). 4. Ópera - Personagens - 1851-1900. I. Título.

CDU: 781:808.5:612.78

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES - ICHCA

ATA DA DEFESA DE TESE ACADÊMICA INTITULADA: *"O TIPO VOCAL E SEU TIMBRE NA CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS: A TEORIA DOS AFETOS E A ÓPERA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX"*, realizada em sessão pública e virtual, aos dois dias de dezembro de dois mil e vinte e um, às 14:00 (quatorze horas), no auditório da Escola Técnica de Artes – ETA e no ambiente virtual Google Meet. A Diretora do Instituto de Ciências Humanas Comunicação e Artes da Universidade Federal de Alagoas – ICHCA/UFAL, Profa. Dra. Sandra Nunes Leite, abriu os trabalhos saudando a todos presentes: convidados, docentes, discentes e técnicos, informando que se sentia honrada em estar presente na defesa da tese e desejou ao Prof.Dr. Eduardo, excelente desempenho em sua exposição oral. Em seguida convocou para composição da mesa de forma On-line os membros TITULARES: Prof. Dr. Antônio Francisco Ribeiro de Freitas – ICHCA/UFAL, Prof. Dr. Joel Luís da Silva Barbosa – Escola de Música/UFBA, Prof. Dr. Pedro Robatto – Escola de Música/ UFBA, Profa. Dra. Eliene Benício Amâncio Costa - Escola de Teatro/UFBA, assim como, o Prof. Dr. José Eduardo Rolim de Moura Xavier da Silva (do Curso de Música do Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes da Universidade Federal de Alagoas – ICHCA/UFAL, SIAPE 1121319), com base no documento escrito para exposição oral da sua Tese Acadêmica intitulada: *"O TIPO VOCAL E SEU TIMBRE NA CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS: A TEORIA DOS AFETOS E A ÓPERA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX"*, para fins de Promoção Docente para a Classe E (Professor Titular) da Carreira de Magistério Superior, em conformidade com a RESOLUÇÃO Nº. 78/2014 de 17 de novembro de 2014. Além de agradecer as Professoras Doutoras na condição de SUPLENTES: Profa. Dra. Maria Auxiliadora Teixeira Ribeiro – Instituto de Psicologia/Ufal e a Profa. Dra. Cláudia Cristina Medeiros Apratto Tenório – Curso de Pedagogia – Pró-Reitora Acadêmica Adjunta – Centro Universitário CESMAC. Às 14:00 (quatorze horas), a Diretora do ICHCA/UFAL, passou a palavra para o Presidente da mesa Prof. Dr. Antônio Francisco Ribeiro de Freitas, e os demais membros que agradeceram o convite e iniciaram os trabalhos. Primeiro, o candidato adequou sua exposição da Tese em tela, atendendo o mínimo de 40 (quarenta) e máximo de 60 (sessenta) minutos, cumprindo perfeitamente o estabelecido no Capítulo VI, Art. 16, Parágrafo 2º, de acordo com a Resolução supracitada. Após a defesa do docente, os membros da Comissão Especial Avaliadora, o arguiram de acordo com suas especificidades e peculiaridades, tendo cada membro 30 (trinta) minutos para arguição com réplica e tréplica, atendendo as prerrogativas do Parágrafo 3º, do Capítulo citado acima. O docente teve 30 (trinta) minutos para responder a cada membro da comissão em epígrafe, tendo o mesmo respondido a contento todos os questionamentos. Em seguida, a Comissão Especial Avaliadora se reuniu para deliberar sobre as notas atribuídas ao candidato por cada membro, considerando as atividades de acordo com o Capítulo VI, Seção II, Art. 19 na RESOLUÇÃO Nº. 78/2014, baseada nos seguintes critérios: I – Domínio da fundamentação teórica que tenha dado sustentação ao trabalho; II – Ineditismo, mérito, e originalidade da abordagem; III – Contribuição ao desenvolvimento científico da área de conhecimento e IV – Adequação da exposição do conteúdo ao tempo máximo de 60 (sessenta) minutos. As notas atribuídas respectivamente pela Comissão Especial Avaliadora ao candidato, foram: Prof. Dr. Antônio Francisco Ribeiro de Freitas – 10 (dez inteiros), Prof. Dr. Joel Luís da Silva Barbosa - 10 (dez

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES - ICHCA

inteiros), Prof. Dr. Joel Luís da Silva Barbosa - 10 (dez inteiros), Prof. Dr. Pedro Robatto - 10 (dez inteiros), Profa. Dra. Eliene Benício Amâncio Costa – 10 (dez). Desta forma, o Prof. Dr. José Eduardo Rolim de Moura Xavier da Silva, SIAPE: 1121319, obteve como média a nota final 10 (dez inteiros), NOTA MÁXIMA e, portanto, pela avaliação desta Comissão Especial,é considerado APROVADO. Eu, Márcia Silvânia Ferreira e Silva Santos, Técnica Administrativa do ICHCA/UFAL, lavrei a presente Ata que vai assinada por mim, pela Direção da Unidade, e pelos demais membros da Comissão Especial de Avaliação.

gov.br
Documento assinado digitalmente
SANDRA NUNES LEITE
Data: 15/12/2021 10:58:42-0300
Verifique em https://verificador.iti.br

Profa. Dra. Sandra Nunes Leite
Diretora do Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes – ICHCA/UFAL

Prof. Dr. Antônio Francisco Ribeiro de Freitas
Prof. Titular da Universidade Federal de Alagoas - UFAL
(Presidente da Comissão Especial de Avaliação)

Prof. Dr. Joel Luís da Silva Barbosa
Prof. Titular da Escola de Música – UFBA

Prof. Dr. Pedro Robatto
Prof. Titular da Escola de Música – UFBA

Profa. Dra. Eliene Benicio Amâncio Costa
Profa. Titular da Escola de Teatro – UFBA

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES - ICHCA

Márcia Silvânia Ferreira e Silva Santos
Técnica Administrativa do ICHCA/UFAL

Aos meus pais, Sebastião e Cícera e aos meus avós paternos, Josino e Maria do Carmo, *in memoriam*, pelo que muito fizeram pela minha educação familiar e escolar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço penhoradamente aos alunos do meu Grupo de Pesquisa, “História, Memória e Documentação da Música em Alagoas” que muito me ajudaram na elaboração da pesquisa quantitativa de opinião que embasa todo o Ato V desta tese, Ayrton Freitas Barbosa Moura , Caio César Lima dos Santos, Érica Morais da Silva, Ester do Nascimento Mota, João Gracindo da Silva Neto, Jonathan David dos Santos, Julio Cezar Regis dos Nascimento, Marcos Antônio da Silva, Maycon Ferreira da Silva, Valéria Monteiro da Silva, Ricardo Barnabé dos Santos, Roger Ricardo Oliveira dos Santos e Valéria Monteiro da Silva.

Ao Maestro Érick Magalhães, Professor Titular aposentado da UFBA, com quem mantive animada conversação sobre o tema nos idos de 2017 sentados à mesa do restaurante Kokal à beira-mar na Praia do Gunga, Alagoas, e de quem, depois, recebi excelente material sobre a Teoria dos Afetos.

Ao Professor Dr. Antonio Lopes Neto, Professor Titular aposentado da UFAL que, já na minha tese ao Doutoramento contribuiu significativamente com material sobre Carlos Gomes e agora, neste meu passo para o Professor Titular, incentivou-me e contribuiu com material burocrático e explanações sobre o trâmite das etapas às avaliações.

Ao Prof. Dr. Otávio Cabral pelo empenho em me auxiliar na sugestão de nomes para a composição de membro da minha Banca Examinadora.

À Profa. Dra Sandra Nunes que fez dobradinha com o Prof. Dr. Otávio Cabral e foi muito prestimosa nesse sentido.

Ao prof. Ms. Davi Farias que muito gentilmente disponibilizou o auditório da ETA-UFAL para a apresentação pública deste trabalho.

À queridíssima amiga-irmã, pianista Selma Britto, de quem recebo as melhores palavras de encorajamento e as afetuosas palavras de amizade, carinho e respeito e com quem, por muitos anos, nos apresentamos em recitais.

À minha família em *petit comité*, minha irmã Maria do Carmo e meu sobrinho-filho Gabriel, pelos dias em que passei silencioso lendo, pensando e escrevendo. Silêncio necessário, mas com eles falava em pensamentos.

Aos meus tantos alunos com quem aprendi a ser professor e dentre os quais alguns se tornaram amigos fieis e admiráveis.

Ao amigo e poeta Adalberto Souza com quem compartilhei minhas dúvidas, angústias e alegrias na feitura deste trabalho. Ouviu-me e me disse sempre palavras de encorajamento e alegria.

À médica endocrinologista, Dra. Adriana Pacheco, pela preciosa entrevista que me amparou a dissertar sobre hormônios e como eles podem influenciar na mudança da voz, dentre outros aspectos.

Ao Gustavo Campos Lima e ao Coro Prisma de Maceió com quem trabalhei por anos e muito me ajudaram no meu processo de crescimento profissional.

À Fátima de Brito, *in memoriam*, minha primeira professora de Canto na UFAL, a quem pude dedicar, ainda em vida, palavras de agradecimento quando da escrita da minha tese de Doutoramento.

Ao Henrique Lins, *in memoriam*, meu segundo professor de Canto na UFPE, de quem recebi conhecimentos preciosos e de quem adquiri uma dinâmica entusiasmada para o ensino do Canto.

Ao Marco Antonio Caneca, *in memoriam*, pianista e professor da UFPE, amigo e *partner* em muitos concertos, o agradecimento eterno pelo entusiasmo com sua relação com o ensino e com a Música.

Ao produtor musical e teatrólogo Lauro Gomes, *in memoriam*, que muito me ajudou a chegar a este ponto de minha carreira profissional.

Ao meu aluno João Gracindo da Silva Neto, pela paciência, competência e pelo empenho em me dar todo o suporte técnico para a apresentação deste trabalho.

Ao Edilberto Sandes, da ETA-UFAL, pelo empenho e suporte técnico quando da apresentação deste trabalho.

A todos que, direta ou indiretamente, me ajudaram nesse percurso, seja com uma palavra de incentivo, um aperto de mão, um abraço ou um sorriso. Ou tudo isso junto!

“Fiat Vox”, poderia ter dito o Bom Deus a Adão
e Eva quando lhes insuflou o Seu Espírito.

RESUMO - ABSTRACT - RESUMÉ

Este trabalho versa sobre a importância do tipo e timbre vocais como despertadores de afetos quando aplicados a determinadas personagens da ópera da segunda metade do século XIX. Para chegar a essa conclusão, detive-me sobre a Teoria dos Afetos, influenciada pela Retórica, que deixou de incluir em seus arrazoados, ao longo de quase dois séculos, considerações sobre o tipo e o timbre vocal como despertadores de emoções. Para sanar tal lacuna para com o elemento mais importante de um espetáculo lírico, a voz, com o seu tipo e timbre, tratei de elaborar pensamentos que convergissem para discussões com a finalidade de provar que, além de existir um quarto elemento musical, o timbre, instrumental e vocal, ele tem extrema importância no despertar dos afetos. Desse modo, uma pesquisa vai demonstrar na grande maioria das suas respostas que o timbre se adequa a determinadas personagens para, com isso, despertar afetos os mais variados nos melômanos.

This work deals with the importance of vocal type and timbre as alarm clocks of affections when applied to certain opera characters of the second half of the 19th century. To reach this conclusion, I focused on the Theory of Affections, influenced by Rhetoric, which ceased to include in its reasoning, over almost two centuries, considerations about the type and vocal timbre as alarm clocks of emotions. To remedy this gap with the most important element of a lyrical spectacle, the voice with its type and timbre, I tried to elaborate thoughts that converged for discussions in order to prove that, in addition to there being a fourth musical element, the timbre, instrumental and vocal, it has extreme importance in awakening affections. Thus, a research will demonstrate in a great majority of its answers that the timbre is suitable for certain characters in order to, with this, awaken the most varied affections in the melmans.

Cette œuvre traite de l'importance du type vocal et du timbre comme réveils d'affections lorsqu'elles sont appliquées à certains personnages d'opéra de la seconde moitié du XIXe siècle. Pour arriver à cette conclusion, je me suis concentré sur la théorie des affections, influencée par la rhétorique, qui a cessé d'inclure dans son raisonnement, pendant près de deux siècles, des considérations sur le type et le timbre vocal comme réveils d'émotions. Pour remédier à cette lacune avec l'élément le plus important d'un spectacle lyrique, la voix avec son type et son timbre, j'ai essayé d'élaborer des pensées qui convergent pour des discussions afin de prouver qu'en plus d'un quatrième élément musical, le timbre, instrumental et vocal, il a une importance extrême dans l'éveil des affections. Ainsi, une recherche démontrera dans la grande majorité de ses réponses que le timbre convient à certains personnages afin, avec cela, d'éveiller les affections les plus variées chez les melmans.

Palavras-chave: retórica-teoria dos afetos - tipo e timbre vocais - personagens de ópera-segunda metade século XIX

SUMÁRIO

Resumo
Abstract
Resumé
ABERTURA.....10
ATO I: PRIMEIRO MOVIMENTO.....16
A Retórica: fatos históricos, sua utilização e principais expoentes.....16
A *Retórica* de Aristóteles.....24
Primeiro proêmio à Teoria dos Afetos: Cícero.....33
Segundo proêmio à Teoria dos Afetos: Quintiliano.....37
ATO II: SEGUNDO MOVIMENTO.....47
A *Seconda Pratica*.....47
As figuras retóricas e a sua aplicação à música.....49
As figuras de repetição.....51
As figuras de silêncio.....54
As figuras de contradição.....57
Os afetos em Aristóteles, Quintiliano e Descartes.....59
Os quatro temperamentos gregos.....69
A música do *movere*, *delectare* e *stupefacere* e o que isso tem a ver com os afetos.....71
A música como linguagem, representação e expressão: a música representativa ou mimética e a música expressiva ou retórica.....74
ATO III: TERCEIRO MOVIMENTO.....84
Introdução à Teoria dos Afetos.....84
A Teoria dos Afetos.....87
A dinâmica da Teoria dos Afetos em Burmeister, Descartes e Mattheson.....92
O timbre e a sua importância para o despertar dos afetos.....107
A endoculturação e os estoques particulares de conhecimento em favor do timbre.....112
Os tipos vocais e os subtipos vocais e o timbre.....116
ATO IV: QUARTO MOVIMENTO.....121
Considerações sobre a Arte.....121
O tipo e o timbre vocal a serviço da construção da personagem da ópera: um adendo à Teoria dos Afetos.....128
ATO V: QUINTO MOVIMENTO.....147
Proêmio à Pesquisa de Quantitativa de Opinião.....147
Uma pesquisa propositiva: dos tipos vocais, do timbre e das personagens operísticas.....149
Análise das questões.....155
CAI O PANO..... 177
Referências e obras consultadas.....186
Anexos

INTRODUÇÃO

Este trabalho foi elaborado, desenvolvido e inspirado nas técnicas de escrita musical, a *idée fixe* de Berlioz e o *Leitmotiv* wagneriano.[1] Desse modo, as ideias que compõem o escopo desta tese serão constantemente adiantadas e reprisadas para que o leitor a sinta também como uma obra espelhada na composição musical, quase como uma forma-sonata.[2] Para isso, sempre que uma ideia for de interesse capital ao desenvolvimento da minha tese principal, assiná-la-ei em advertindo que será comentada "mais adiante" e mesmo já tendo sido comentada farei o registro de que já a teremos visto. De modo mais sutil, muitas outras ideias serão reprisadas e levemente modificadas na sua acepção original, mas sem perder o seu contexto, bem à guisa da técnica da variação existente na música.

Desenvolvo neste trabalho, como temas principais, considerações e arrazoados sobre a retórica e sua influência na criação da Teoria dos Afetos e como, a partir desta, a música vocal, através dos tipos e timbres e também de suas modulações podem suscitar e despertar emoções. A estrutura deste trabalho desenvolvia-a pensando de forma arquitetural, como uma casa. Vejamos, pois, como se dará essa construção.

A retórica, ou *ars bene dicendi*, teve início proximamente ao século V/IV a.C. De tão longeva história, essa arte encanta pelo que ela dispõe aos palestrantes com tão delicados primados, desde as seções que organizam o discurso, assim como os elementos técnicos que o compõe, ou as figuras retóricas. Desde sua criação, a retórica nunca deixou de ter sua importância nas conversações, mas, como era seu papel, muito serviu a jurisconsultos e prelados que ora esbaforidos e cheios de veemência, ora tranquilos, postavam-se numa tribuna ou num púlpito para comunicarem, a uma plateia de júri, aqueles, e a uma

[1] Hector Berlioz (1803-1869) e Richard Wagner (1813-1883). Para o compositor francês, a *idée fixe* consistia num tema ou numa série de temas que eram distribuídos ao longo da composição musical como forma de lhe dar unidade, além de conferir dramaticidade. Wagner ampliou o seu significado e o *Leitmotiv*, ou o motivo condutor, diz de motivos musicais que intentam representar objetos, personagens e fatos passados ou presentes de suas vidas.

[2] Forma musical criada no século XVIII cujo primeiro movimento de uma sinfonia, concerto ou obra de câmara possuía dois temas que contrastam entre si. Ao contrário do monotematismo do *concerto grosso* barroco, na forma-sonata os temas se desenvolvem e aparecem de variadas formas, modificados ou variados. A forma-sonata, aparentemente, não se coadunaria com as ideias de Berlioz e Wagner, que tecnicamente se distanciam daquela forma clássica. Entretanto, mesclo as duas formas de modo a apresentar um texto lítero-musical, onde as ideias surgem e reaparecem (*idée fixe* e *Leitmotiv*) e variam (forma-sonata) de acordo com o contexto nos quais se apresentem.

assembleia de crentes piedosos, estes, suas mensagens de acusação ou inocência, pecado ou salvação. Para tanto, utilizaram-se dos mecanismos, ou melhor, das seções que fomentam a apresentação de um dado tema, seu desenvolvimento e fechamento – as seções retóricas – através das mais sutis das figuras retóricas. Uma *suspiratio*, por exemplo, poderia ser motivo de grande comoção pública se ela fosse empregada numa frase dramática, de grande apelo emocional, cuja narrativa versasse sobre a inocência de um acusado ou sobre os últimos momentos de Cristo na cruz, morrendo por conta dos nossos pecados. Juízes e prelados, cada qual com sua retórica, digo assim!

Comunicação, eis a palavra que define a retórica como meio de imprimir imagens, suscitar ideias e fazer pensar. Essa arte, uma das linhas auxiliares da Filosofia, foi "redescoberta" na Renascença italiana como apoio ao chamado discurso musical. Os estudos iniciais da interação entre a música e a retórica se deram na Itália quinhentista, mas foi na Alemanha onde eles foram melhormente desenvolvidos, encontrando campo fértil para o prosseguimento daquilo que veio a se chamar Teoria dos Afetos.

O discurso retórico é composto de várias seções, desde as definidas por Aristóteles (2004; 2012) àquelas "revisadas" por Cícero (s.d.; 1954; 2010) e Quintiliano (2015; 2016). A retórica forneceu não apenas as seções para a inteligibilidade e persuasão do discurso, mas também as bases técnicas compostas de figuras – as figuras retóricas – estudadas por Fontanier (1977), Perelman e Olbrechts-Tyteca (1970), Laurin (2012), Dissmore (2017) e Cassiodoro (490-581), que suas *Institutiones* (2018) traz na Primeira Parte deste livro passagens elogiosas aos historiadores cristãos por sua oratória e na Segunda Parte se detém a comentar sobre as sete artes liberais, dedicando extensos arrazoados sobre a retórica. Sob a organização de Mosca (2001), alguns autores dão novas cores à *ars bene dicendi*, das quais procurei extrair tópicos às minhas considerações sobre essa arte e como ela veio a influir no discurso musical, mormente a partir do século XVI com a importância da palavra musicada no despertar dos afetos.

O discurso musical que, de início, estava a serviço da música vocal, a chamada *musica reservata*, foi ampliado à música instrumental no Barroco. Encontro em dois autores, Mattheson (1739) e Burmeister (1993), cuja obra *Musical Poetics* (versão inglesa) é de 1599, sólidas considerações que me fizeram discutir como os efeitos dos elementos musicais, sob a influência dos elementos retóricos em franca tentativa de imitação de coisas e fenômenos da natureza, vieram a expressar ou despertar afetos ou emoções no ouvinte. Neste trabalho usarei tanto o termo afeto como emoções ou sentimentos com o mesmo sentido. A partir da fusão de autores versados na retórica com

os teóricos da música e os dos afetos, como Descartes (2001; 2012), discuto como veio a ser sedimentada no século XVI a chamada música emocional ou a música retórica. Descartes expôs o papel que desempenha a expressividade na música como promotora de emoções. Ou seja, os afetos são despertados a partir daquilo que se compreende como o momento catártico da música.

Com base nas seções e nos elementos ou figuras retóricas, nasceu na Itália renascentista a ideia de amalgamá-los à música, ou antes mesmo, trazê-los para a composição musical para torná-la mais "compreensível" e emocional. Nasceu, então, aquilo que se convencionou chamar de Teoria dos Afetos, conjunto de regras que visavam a organização da escrita musical a partir do século XVI até meados do século XVIII, quando muito de sua força explícita evanesceu. Embora muitos dos seus primados permanecessem como uma "norma descompromissada" utilizada pelos compositores clássicos e românticos, eles foram rigorosamente observados por compositores de parte do século XVI e todo o XVII e algo no século seguinte. A Teoria dos Afetos cuidou, através dos seus teóricos, das frases musicais, dos tempos e figuras de tempo[3], dos compassos, das tonalidades, dos efeitos técnicos musicais comparados às figuras retóricas e, sobretudo, da compreensibilidade do discurso musical baseado nas seções retóricas, ou a organização do todo musical. E mais, o que tudo isso poderia suscitar de emoções o ouvinte! A Teoria dos Afetos, no entanto, não cuidou de explicar qual ou quais afetos seriam despertados a partir da entonação dos timbres vocais aliados aos tipos vocais.

O escopo deste trabalho como contribuição à Teoria dos Afetos é o estudo da conexão entre os tipos/timbres vocais e suas entonações com determinadas personagens da ópera da segunda metade do século XIX e como isso vem a despertar afetos. Ao longo dos meus arrazoados tentarei também demonstrar, como também apor a essa teoria, dados que possam servir de apoio ao estudo dos timbres e dos tipos vocais como despertadores de afetos. Por exemplo, qual a conexão teria uma voz grave com determinada personagem e o que ela causa em comoção?

Uma das questões fundamentais deste trabalho, em consonância e colaboração com a Teoria dos Afetos, diz respeito não apenas como os tipos e os timbres vocais poderiam vir a despertar determinados afetos nos ouvintes – assim observados quando partes de uma personagem de ópera, naturalmente movidas pelo artista – mas também como as

[3] Refiro-me aqui a tempo como a marcação de tempo, se compasso binário, ternário ou quaternário e seus compostos; por figuras de tempo refiro-me às figuras que compõem os tempos, ou seja, a breve, mínima, semínimas, colcheia, semicolcheias, fusas e semifusas.

entonações, muito bem observadas por Cícero em *El Orador* (2010), podem passar por críveis as personagens em cena. O despertar das emoções é, de modo cabal, o que a voz pode determinar a uma personagem de ópera por meio de uma intenção, um tom de voz ou outro recurso técnico-vocal que a torne verossímil, mas também com aquilo que pronuncia, ou canta. Esse é o grande jogo cênico da voz e ao qual, em suma, me volto neste trabalho.

Além disso, chamo a atenção para a importância e a sutileza do subtipo vocal, pois reconheço que dentro de um tipo vocal existem subdenominações que melhor se adequam a certas personagens. Isso é de suma importância para que, na cena, a personagem não perca a sua credibilidade, imaginando que o humor do melômano-ouvinte pode se deteriorar e agastado, seguindo a tradição secular, vaiar, apupar e promover pateadas caso o ou a intérprete não corresponda ao tipo e, principalmente, ao subtipo especial que confere verossimilhança à personagem. Por exemplo, para Lady Macbeth, na ópera *Macbeth* (1847), de Giuseppe Verdi (1813-1901), se o soprano (tipo) não foi um dramático (subtipo) ou de cor vocal assemelhada a este como um mezzosoprano lírico, nada feito: a cantora estará fadada a não imprimir verossimilhança à personagem verdiana, pois fugirá ao contexto técnico-vocal necessário à sua encarnação. Isto é ponto pacífico, pois se trata de uma questão de técnica de escrita vocal, mas para além dela está o inefável papel do som da voz aliada à personalidade da personagem, até mesmo a sua idade e características físicas que, graças à maquiagem e ao figurino, transformam um homem de porte ereto num curvado e corcunda Rigoletto, personagem principal da ópera homônima (1851) de Verdi.

Nomeei cada capítulo como Atos, seguida essa nomeação de Primeiro, Segundo, Terceiro, Quarto e Quinto Movimentos. Assim quis fazê-lo para dar ainda mais legitimidade ao conteúdo que, como indiquei, será desenvolvido tendo como base a *idée fixe,* o *Leitmotiv* e algo da forma-sonata.

No Ato I cuido em desenvolver um breve relato sobre a história da retórica, salientando os seus mais eminentes teóricos nos seus primeiros tempos: Aristóteles (2004; 2012), Cícero (s.d.; 1954; 2010) e Quintiliano (2015; 2016). Embora este trabalho não se volte exclusivamente para a retórica, reconheço que dela absorvo ideias de autores como Cassiodoro (2018) ou Santo Agostinho (354-430) na sua monumental obra *A Cidade de Deus,* Volumes I e II (c. 412-426), edição de 2012, para construir minha tese principal. A retórica, aqui, é o alicerce para a minha tese. Desse modo, procurarei dar ênfase às ideias da retórica inicial em benefício do discurso musical que, por sua vez,

favoreço entremeado de comentários à guisa de comparação com os postulados retóricos, mormente fazendo-os em relação às proposições de Aristóteles. No entanto, ao discorrer sobre o pensamento de Quintiliano das fases do discurso retórico, exemplificarei com obras e/ou passagens musicais que se coadunam com cada uma delas.

No Ato II tratarei da *Seconda Pratica*, contraposto teórico à *Prima Pratica* que versava sobre o contraponto[4], enquanto aquela punha a música no caminho da descoberta dos *affetti*, os afetos. A expressão *Seconda Pratica* foi dada pelo compositor italiano Claudio Monteverdi (1567-1643) em resposta às acusações feitas à sua música por um certo teórico chamado Artusi. Desenvolverei neste Ato um estudo sobre algumas figuras retóricas e sua aplicabilidade à música: a música expressiva ou retórica. Valho-me de algumas conceituações sobre a música mimética apenas para diferenciá-la da música expressiva, a que interessa ao meu estudo. Para dar sustentação teórica ao uso das figuras retóricas, descrevo como os quatro temperamentos gregos e como a música do *movere*, *delectare* e *stupefacere* podem ter ligação com os afetos e como estes são vistos por Aristóteles, Quintiliano e Descartes.

No Ato III volto-me para a Teoria dos Afetos – juntamente com o Ato II, a Teoria dos Afetos representa as paredes brotadas do alicerce – na *musica reservata* e a obra mais representativa dessa teoria, *Der Volkommene Capellmeister* [O Mestre de Capela Perfeito] (1739), de Johann Mattheson (1681-1764). Anoto neste Ato a insuficiência de informações nesse autor, não apenas a respeito da importância do timbre como quarto elemento da música – ritmo, melodia, harmonia e timbre –, mormente a do timbre vocal como dos tipos vocais e seus subtipos na representação de personagens operísticos. A ausência de tais considerações na obra de Mattheson criou uma lacuna ao estudo da verossimilhança entre o tipo/timbre vocal e a caracterização da personagem operística. Recorro também à endoculturação, termo utilizado por Mello (1982), ou padrão cultural para fazer a ligação de padrões culturais aos "gestos" vocais, entre os quais os aprendidos a partir dos tons da voz ou mesmo dos tipos vocais que caracterizam e despertam afetos. Trata-se do que chamo de senso comum, norma de conduta social que se expande às crenças, atitudes, etc. Para deixar mais clara a minha ideia sobre o tema, finalizo o Ato com um item, quase à guisa de apêndice, sobre os tipos vocais, seus subtipos e as possibilidades "colorísticas" dos timbres.

[4] Em síntese, trata-se da técnica de escrita musical na qual duas ou mais vozes diferentes se harmonizam no conjunto, simultaneamente.

Volto-me no Ato IV para os afetos e a teorização do tipo/timbre vocal como caracterizadora da personagem de ópera na segunda metade do século XIX, a cumeeira da casa, ou a tese principal deste trabalho. Desenvolvo aqui o pensamento de que é necessário juntar aos dispersos postulados da Teoria dos Afetos mais um item que passo a designar como o timbre/tipo vocal como definidor da composição de personagens da ópera no tempo histórico aqui estipulado.

No Ato V apresento uma pesquisa quali-quantitativa de opinião na qual foram desenvolvidas questões que intentam relacionar os tipos/timbres com a personalidade e o caráter das personagens de ópera. Tentarei provar que certos tipos vocais estariam melhormente relacionados com certas personagens operísticas. É este Ato, de fato, aquele que elucida e propõe à Teoria dos Afetos a inclusão no seu escopo do quarto elemento da música, o timbre, como instigador da manifestação dos afetos nos ouvintes. Desse modo, este trabalho vem tentar sanar essa falha propondo que o quarto elemento, o timbre vocal, seja considerado também um propagador e despertados dos afetos.

ATO I: PRIMEIRO MOVIMENTO

A retórica: fatos históricos, sua utilização e principais expoentes

A retórica, afirmo, é a mãe da Teoria dos Afetos. Percorrendo o caminho pelo qual aquela trilhou até surgir como arte, para uns, ciência, para outros, adjutora da música. No entanto, até que fossem retirados dos seus postulados o norte à causa da música, por que, então, a conexão entre os tipos e timbres vocais com a expressão dos afetos não foi levada em consideração quando as duas artes se juntaram, a retórica e a música? A retórica, como afirmarei em tempo hábil, é uma arte a partir da premissa de que ela possui uma "estética" própria de sonoridade comparável, de certo modo, à música. Bem adiante e no decorrer deste trabalho, exporei em considerações mais aprofundadas os conceitos pertinentes aos motivos da junção da retórica com a música naquilo que veio a ser chamado de Teoria dos Afetos. Mas, por outro lado, anoto que o que mais interessa ao longo deste trabalho é discutir a sua aplicabilidade à causa do tipo e timbre vocais na música lírica como motivadores ou despertadores de emoção.

A retórica nasceu como uma "arte judicial" e para esta se conformou nos primeiros séculos de sua criação, ou desenvolvimento, até ser utilizada por prelados nas primeiras eras do Cristianismo. Vendo o que ela faculta em oportunidades na expressão de um bom texto – sua legibilidade e compreensibilidade –, entendemos ao ler notícias nas redes sociais e muitos dos diários impressos e revistas outras, que a arte retórica é desconhecida pela grande maioria dos articulistas arvorados à qualidade de comunicadores. Eis que a retórica se aplica tanto ao discurso oral, assim como ao escrito.

Seja em assembleias, tribunais e púlpitos, a retórica ganhou corpo na Antiguidade Clássica, sendo reconhecidos os seus primórdios aproximadamente no ano 467 a.C. em Siracusa, na ilha da Sicília. Empédocles (c. 494 a.C.-?) foi, segundo Laurin (2012), o primeiro expoente a dar as primeiras lições de retórica, ou eloquência. Dá-se aos siracusanos o crédito de possuírem natural qualidade da arte de bem falar com desenvoltura. Faltava-lhes, no entanto, o método ou a organização do discurso.

Tal disciplina ou arte consiste na formulação de pensamentos bem concatenados a partir da apresentação de um tema (ou argumento) desenvolvido e apresentado no

discurso com a função de, através da persuasão, convencer o juiz e/ou a audiência de algum fato. Péricles (495/492-429 a.C.) é considerado o intermediador entre o que se concebe como o período da eloquência espontânea do discurso, a dos siracusianos e o da eloquência erudita, ou seja, o discurso dialético que se transforma em discurso filosófico. Mais especificamente, o "passado" e o "presente" da arte retórica, ou o antes e o depois de Péricles. Para Manuel Alexandre Júnior, na Introdução da *Retórica* de Aristóteles (2012, p. XIV), "a retórica brotou da [...] genial capacidade [dos gregos] para a expressão oral e inspirou-se no doce sabor da palavra usada com fins persuasivos." Péricles foi um grande orador e Atenas tomou conhecimento de si, desta feita sob a sua oratória, pois, antes, a tradição ateniense de orgulho de seus habitantes era pelos feitos heroicos dos seus chefes militares e políticos, que mantinham os cidadãos unidos em torno da cidade-estado. Para Manuel Alexandre Júnior, a retórica é uma herança deixada por hábeis oradores da qual os gregos se aproveitaram para ajudar os outros: o discurso deveria convencer através de argumentos emocionais. Ela passou, então, a fazer parte do orgulho do povo heleno.

Comparando as épocas antes e pós-Péricles, o que se descortina do passado é a tradição da poética e do drama trágico de Arquíloco (680-645 a.C.), Safo (?-?), Alceu (c. 630-c. 580), Píndaro (518 a.C.-438 a.C) e Ésquilo (c. 525/524 a.C. – 456/455 a.C.) e as epopeias homéricas, *Ilíada* e *Odisseia*. Depois de Péricles, nota-se a importância da figura do orador que passa a governar com a palavra e, por isso, provocar grande influência sobre os cidadãos. Já não apenas a palavra poética comandava as emoções e passava por verossimilhante, mas agora o fazia a palavra persuasiva por sua natureza e função primeiramente judicial e, *a posteriori*, nos discursos de cunho religioso e moral.

Sofistas como Protágoras (481-411 a.C.), Górgias (?-?) e Prodicus (465-395 a.C.) passaram a ensinar os homens tendo por base as virtudes de como manterem um bom discurso nas assembleias. Era comum ao cidadão do século V a.C. ter o direito de assento, um dia no ano, na assembleia pública do governo de Atenas, tida como uma cidade-estado de sistema democrático. Desse modo, nesses encontros, a arte retórica ajudava a moldar não apenas as palavras, mas todo o discurso, provocando uma justa interação entre o palestrante e o público com base na iluminação e liberdade de pensamento. Dos três retóricos acima, o destaque se dá principalmente a Górgias, que reconhecia a força persuasiva da emoção quando usada no discurso retórico. Há nos sofistas, no entanto, uma característica que muito incomodou Platão: a maneira como encetavam seus discursos com o objetivo de ganharem a causa a qualquer preço. Para

isso, usavam da defesa de um argumento a partir de diversos pontos de vista, adequando o discurso à determinada situação que lhes fosse cômoda. De acordo com Manuel Alexandre Júnior (2012, p. XVII), isso se encaminhava para "a magia da palavra expressiva e bem cuidada, vendo [Górgias] no orador um psicagogo, um guia de almas mediante uma espécie de encantamento." Górgias valorizou o estilo e a composição do discurso retórico, ou seja, a disposição das figuras retóricas no discurso (*elocutio*) e a submissão da prosa ao código retórico como um discurso erudito. No passado, Córax e Tísias, sicilianos como Górgias, valorizaram as partes do discurso ou a ordem da apresentação dos argumentos (*dispositio*). Górgias, por sua vez, abriu a prosa ao estilo, tornando-a "objeto estético".

Platão criticou os sofistas por não levarem os alunos de retórica à verdade através dos jogos retóricos – alunos que lhes pagavam por suas aulas –, e considerava que essa arte devia se basear na aplicação meritória da palavra, não apenas nos tribunais, mas em outras reuniões. Segundo ele, a verdadeira retórica é necessariamente filosófica e psicagógica, ensina pelo bem, pois visaria a consignação e a asseveração da verdade. Platão se opôs aos sofistas, melhormente representados por Górgias, afirmando que a retórica não era uma arte, mas uma habilidade com poderes pedagógicos próprios. Citando Leo Strauss, James H. Nichols Jr., na Introdução do *Fedro* (2012, p. 64), diz que "os sofistas acreditavam ou tendiam a acreditar na onipotência do discurso", ou seja, tudo se podia e tudo se conseguia através de um bom arranjo de palavras. Vê-se, de outro modo, que mesmo o discurso sendo onipotente, nem sempre as palavras conduzem a um bom termo, ou, quando menos, podem levar ao erro. Estão aí a história e os líderes políticos para comprovarem o bom ou mau uso da palavra no discurso retórico!

Como filósofo moral, Platão cuidava para que o argumento, sendo persuasivo, não fosse levado por armadilhas dialéticas ou jogos de palavras que confundissem mais que esclarecessem a verdade, pois, para ele, os estudantes deveriam ser levados à verdade. De acordo com os seus arrazoados, dá-se através do raciocínio e das argumentações guiadas pelo bem – se usados pelos filósofos –, que as almas seriam melhormente conduzidas no seu trânsito, passando a retórica, assim, a fazer parte de um ramo da Filosofia.

Para Reis (2016, p. 29), "a retórica em geral é uma arte de conduzir as almas através de discursos − uma *psykhagogia* [...] − e teria então papel fundamental na educação do desejo, por assim dizer, e na condução do ânimo pela razão na busca da

verdade.” Vê-se, então, que Platão não pensava na retórica como mero conjunto de palavras e técnicas de pura persuasão judicial, antes a creditava como um conjunto de palavras e técnicas cujas ações se davam no espírito do ouvinte com a finalidade de, em o convencendo de algo, que isso estivesse pautado na verdade dos fatos expostos. Platão se interessava não no convencimento disto ou daquilo, mas em demonstrar que a boa retórica carece da investigação sobre a natureza da alma. Segundo Reis (idem, p. 30), existe um “sentido de compreender tudo o que ela é capaz de fazer e sofrer, deixando claro que não a concebe como puramente passiva.” Isso faz da alma um ente em movimento, inquieta que é e, desse modo, as boas palavras dentro de uma argumentação servem para enaltecer os bons hábitos e as boas virtudes, fortificando-a. Vemos aqui o caráter educativo e filosófico aplicado à retórica. Veremos mais adiante que essa arte não será apenas isso, pois para ela foram dados novos significados que não apenas o psicagógico.

Para Platão, a retórica deveria ser um rigoroso método de argumentação dialética pautada pela verdade, importando para isso que também o método e principalmente os meios do discurso fossem honestos[5]. Platão delimita um liame bastante eficaz ao propor uma base filosófica para a retórica, base essa que se observa no *Fedro* (2012), obra na qual o autor cuida do tema do amor, voltando-se em sua essência às questões puramente retóricas. Em *Górgia*s (2010), ao contrário do que fez em *Fedro*, o filósofo contra-ataca as posições performáticas do sofista Górgias, assim como sua natureza teatral e artificial de tratar a retórica como meio persuasivo de maneira paradoxal. Ou seja, o que serve para um indivíduo, numa mesma e dada situação, não serviria para outro. Por exemplo, a virtude de um cativo que, para Platão e seus conterrâneos, diferia da virtude do senhor.

Na Introdução ao *Fedro*, James H. Nichols Jr. (2012), ao discorrer sobre as diferenças entre essa obra e *Górgias*, define a segunda como política ao discutir a retórica acerca da justiça. Já no *Fedro*, o mesmo autor (idem, p. 63) encontra o favorecimento da ordem, do equilíbrio e da harmonia “sobretudo ao dirigir corretamente o amor erótico da alma (que, no melhor dos casos, é uma loucura divina) para o belo.” Ambas as obras platônicas se complementam nos seus temas com uma finalidade: obter, por meio do melhor entendimento dos diálogos, a compreensão da retórica como finalidade dialética voltada para a verdade.

[5] Devo admitir que, à guisa de esclarecimento do porquê da junção da retórica à “argumentação dialética”, a dialética consiste num diálogo no qual dois ou mais debatedores discorrem sobre um tema sob vários pontos de vista, mas com a finalidade de chegarem a uma concordância, ou descobrirem a verdade do tema em discussão.

Gerou-se então um conflito entre os filósofos e os retóricos no que concernem a atribuição e a finalidade dessa disciplina ou arte. Enquanto doutrina ou disciplina do discurso, a retórica quase veio a desaparecer, mas no momento em que sua estrutura foi contemplada à luz de sua função filosófica, ressurgiu renovada, afirmando-se em sua importância. Aristóteles, por sua vez, dar-lhe-á um novo status.

Para os gregos, a retórica era um método de educação e Aristóteles a assumia como a articulação íntima entre o assunto (a matéria) e a forma (o discurso), de modo que veio a se tornar uma arte, a arte do *λόγος*, *logos*, o fundamento ou conhecimento. Opõe-se esse conceito, pois, a uma consideração sofística na qual a aparência tende a dominar a realidade, antes a verdade. Aliás, parece essa consideração ser uma tentativa muito antiga de propor uma falsa verdade como meio de dominação: fazer acreditar a todos que o que é visto é o verdadeiro, quando sabemos que nem sempre é assim. No entanto, o poder da retórica pode tornar pelo menos verossímil algo perfeitamente falso. Eis aqui onde se manifestava o temor de Platão e Aristóteles quando a retórica era usada pelos sofistas. O que passa por verossimilhante passaria, pois, por verdadeiro. Desse modo, pelo discurso sofístico, o *logos* interior do homem é substituído pelo *logos* exterior com base na aparência, pois esta descuida da verdade profunda das coisas. A retórica, então, apela para a verossimilhança, não exigindo de si a verdade objetiva de seus meios de expressão, mas provocando no observador um fato com aparência de realidade. Aristóteles, de todo modo, perenizou a retórica como conhecimento, de modo que viesse a produzir um fato ou resultado gerado não pela aparência, mas pela verdade do que foi apregoado. Entendo essa verdade como aquilo que o Estagirita preconiza como o caráter ilibado do orador. Disso posso deduzir que este se paute na correção dos fatos.

Aristóteles assume a retórica de maneira mais pragmática, não se distanciando, por outro lado, daquilo que propõe (e expõe) Platão em *Fedro*. No entanto, para aquele, a retórica passa a ser uma *τέκηε*, *téchne* (arte). Essa arte, de um modo esquemático e até programático de alocução, ensina e prepara o orador para o discurso persuasivo, a partir de um argumento. Aristóteles apresenta, então, o discurso com começo, a defesa da tese (ou argumento), os meios de expressão, os meios de contraposição (antítese) e os arrazoados finais. A retórica, vê-se, é *δύναμις*, *dynamis*, ou seja, detém a potencialidade de passagem de um estado a outro que se inicia num princípio inato e se dá através da *τέκηε*: apreende-se pela verdade contida nas palavras e como estas são utilizadas (os meios retóricos). Por fim, a retórica pode ser uma ἐπιστήμη, *episteme*, o conjunto metodologicamente construído do conhecimento de determinados assuntos numa

determinada época. Desse modo constituída, a retórica não deve ser vista como filosofia – assim pretende Aristóteles –, mas como a *téchne* que pretende se utilizar e "ver os meios de persuasão de que dispomos para cada caso" (CASSIN *apud* JÚNIOR, 2012, p. XXIV), ou seja, para cada tipo de discurso, os meios técnicos necessários.

A propósito da questão posta se a retórica é uma arte, Carvalho (2013) assenta que, na divisão dos quatro livros sobre os Quatro Discursos feita por Andrônico de Rodes (sobre quem voltarei a comentar oportunamente), não tendo onde colocar a *Retórica* e a *Poética*, o autor as rotulou como técnicas (ou *poiêticas*). Segundo Carvalho, Andrônico de Rodes, para assentar os manuscritos aristotélicos em ordem, agrupou-os de acordo com a divisão das Ciências Introdutórias, Teoréticas, Práticas e Técnicas (Poéticas). As outras obras da teoria do discurso foram alojadas no conjunto das obras Introdutórias, a *Lógica* e a *Dialética*. No entanto, é o próprio Aristóteles que assinala, logo no início da *Retórica*, que a arte de bem falar não corresponde a nenhuma ciência em particular. Ora, se a Filosofia é uma ciência e a retórica não corresponde a nenhuma ciência, a *ars bene dicendi* não é, portanto, filosofia, mas outra coisa, uma arte, como anotada por Cassiodoro (2018): lógica aplicada à retórica através da arte do bem falar. Assim, por mais que se aproxime da filosofia e use de alguns de seus meios, a retórica não deixa de ser uma *téchne*, a *ars bene dicendi*. Por ser um meio de expressão do orador, ela distingue um e outro como sendo mau ou bom no seu discurso, mesmo que ela deixe por algum tempo de ser apenas retórica e saia dos limites da sua *dynamis*: ou seja, vai aí o que se julga do orador e, *a priori*, não exatamente o conteúdo do seu discurso, entendendo-se que este deve espelhar o caráter do orador. Se bom ou mau seu discurso refletirá seu caráter. No entanto, Aristóteles avançou além da simples arte do bem falar e prenunciou algo que veio a se chamar, dois milênios e alguns séculos depois, de Psicologia. Mas este é outro tema.

Enquanto obra do discurso persuasivo, a *Retórica* se tornou a mais importante porque não apenas aclara o significado dessa arte, ou seja, o seu real significado e a sua aplicação prática para o discurso oral, assim como também favoreceu a seus sucessores uma melhor forma de reexaminá-la, até mesmo reelaborá-la. Por meio de Andrônico de Rodes e das gerações sucessivas de estudiosos, a obra de Aristóteles foi sendo traduzida e estudada, e mais, viria a influenciar gerações de pensadores até os nossos dias, sendo, junto com as de Platão e Sócrates, um dos mais formidáveis pilares do pensamento ocidental de todos os tempos.

Sendo a retórica uma forma de comunicação específica, ou seja, aquela que tem fins persuasivos, encontramos em Aristóteles o defensor de sua neutralidade no campo dialético, deixando a cargo do orador a responsabilidade do uso ou não das técnicas persuasivas. Aristóteles vai de encontro ao pensamento de Platão que as queria eticamente comprometidas com o tema ou assunto posto em questão pelo orador. Vê-se, pois, que Aristóteles amplia o seu significado e mais, a sua prática. Aliás, o Estagirita amplia quase sempre o discurso de Platão como assim me referi no caso da mimesis em "*Do Guarani a Il Guarany: a trajetória da mimesis da representação*" (2007).

A retórica cobre, para Aristóteles (2012), três áreas de atuação através da teoria da argumentação, seu eixo principal, a teoria da elocução e a teoria da composição do discurso. Vemos que nas três teorias existe uma conexão lógica entre a dialética e a lógica, o que torna coerente o pensamento exposto pelo orador de acordo com o assunto ou argumento. Assim, se o orador afirma que o céu é azul, dirá em seguida que não são apenas as partículas ou a poeira cósmica que estão espalhadas na atmosfera e nas camadas superiores que favorecem o azulado do céu, mas a distância que tornaria tudo mais azul, inclusive na terra as montanhas cobertas de florestas que parecem azuis à distância. Ademais, a distância entre o ponto de observação e o infinito é uma das causas de ver o céu azul. E para arrematar suas argumentações, o orador afirmará que é sobretudo graças a luz solar que vemos as cores, pois como nos falta o sol à note, o céu é negro e os objetos perdem as cores, e mais, seus matizes. Parecerão seus arrazoados verossimilhantes, principalmente os primeiros pontos levantados, antes verdadeiros às almas dos assistentes e é isso, de início, o que interessa à retórica.

Para Laurin (2012), a retórica – contrariamente ao que é postulado na dialética e na lógica –, por não ser verdade absoluta, tem por base premissas prováveis com conclusões também prováveis, por isso sujeitas a confrontações. É, pois, uma verdade plausível, não uma "verdade absoluta" aquilo que vem a ser o escopo de um determinado discurso retórico.

Aristóteles analisou na *Retórica* as diferentes seções de um discurso que deveriam conduzi-lo a uma apreciação lógica por parte da assembleia de ouvintes. Tais seções são, *a posteriori*, de suma importância quando transpostas para a música sob a influência da Teoria dos Afetos, embora com menor extensão à *musica reservata*, que não carecia de seções distintas como as de um *concerto grosso* barroco, por exemplo, com seus movimentos em *allegro*, *andante* e o final *allegro* ou *presto*. A *musica reservata* era, na sua ampla maioria, composta de músicas com palavras, os *motetti* e

madrigali, além de *canzonetti*. De certa maneira, o discurso musical foi se inspirando no discurso oral desde a época da codificação dos sons em notas musicais.

É preciso avançar séculos depois de Aristóteles para entender um fato histórico que viria a dar nome e fama à retórica. Tal fato trará vir à tona todo o esplendor da Cultura Greco-Romana: a invasão da Grécia, no ano de 168 a.C., pelos romanos. Encantados com todos os aspectos da cultura grega, os romanos adotaram usos e costumes dos helenos. A retórica, inclusive, passou a fazer parte da grande assembleia (*senatus*) na qual o poder da fala tinha enorme repercussão. Cícero (103-43 a.C.), o famoso jurista e orador romano, foi também um dos grandes tratadistas da retórica, influindo na distinção das diversas etapas – fases ou seções – do discurso. Ora, Aristóteles já havia dissertado sobre essas etapas na *Retórica*, seis ao todo, ao desenvolver um rico arrazoado sobre elas. Cícero, como veremos, decodificou esses arrazoados, mantendo-os em apenas cinco fases, reduzindo, portanto, aquele conjunto proposto por Aristóteles. Cícero foi um dos grandes estudiosos que deram continuidade e arejaram a retórica aristotélica.

Uma obra de fundamental importância para o estudo da retórica surgiu no século I a.C. de autoria de Quintiliano (35-100 d.C.), *Institutio Oratoria* [Instituição Oratória]. Nesta obra o autor teorizou sobre os passos que deveriam dar os jovens na boa educação na arte de falar, pois o *vir bonus dicendi peritus* – o homem bom habilitado na arte de falar – se tornará um homem moralmente correto e um cidadão honesto não apenas pelas suas nobres atitudes, mas pelo modo como se expressa. Quintiliano trata na *Institutio Oratoria* das questões pedagógicas do discurso, ao mesmo tempo em que corrobora as suas seções de acordo com as postuladas por Cícero, ou as cinco fases do discurso. Graças a Cícero e a Quintiliano, dá-se a partir da Renascença a "redescoberta" da retórica aristotélica, quando ela passou a despertar grande interesse por parte dos músicos, para daí ser criada aquelea que viria a ser a Teoria dos Afetos.

Em 1416, Poggio Bracciolini encontrou a *Institutio Oratoria* na Abadia de Saint Gall, na Suíça, reavivando ainda mais o interesse dos seus contemporâneos pela Antiguidade Clássica Grega e o que dela foi absorvido pelos antigos romanos. Tal descoberta e interesse têm em comum o pensamento do Quatrocentos de que os homens deveriam ser educados na filosofia, na literatura, no conhecimento da arte e das ciências e também na retórica. Criou-se a partir dessa educação humanista, o protótipo do homem renascentista. A (re)descoberta de tão altas aspirações fez dele um misto de cientista, filósofo, artista e retórico, capaz de discutir todos os temas e propor à

sociedade novas posturas éticas, estéticas, filosóficas e comportamentais sob as novas luzes do pensamento artístico-filosófico. Patrocinados pelas ricas famílias, graças ao progresso econômico de alguns estados italianos, como eram concebidos politicamente as províncias italianas de então, muitos artistas e filósofos despontaram na Península e movidos pelo vivo interesse na Cultura Clássica Greco-Romana, com seus exemplos, centraram-se no aspecto moral da educação. São os humanistas que vão à cata de obras que há séculos adormeciam inertes nas estantes das bibliotecas dos mosteiros, abadias e palácios, já que elas poderiam despertar na sociedade outros interesses que não aqueles desejados pelos poderes dominantes. A *ars bene dicendi* passou, então, a fazer parte da educação dos jovens das classes abastadas, quase repetindo aquilo que os sofistas propuseram aos cidadãos atenienses, segundo Laurin (2012), ensinados a manter um discurso adequado, nas assembleias públicas, às pessoas adequadas. A Renascença viu surgir a partir da "redescoberta" da arte retórica algo mais extraordinário: a sua conjunção com a música. Esse vivo interesse se deu haja vista que os compositores encontraram paralelos entre o discurso retórico e o discurso musical, antes mesmo, o que a música cantada, os *madrigali*, tinham a ver com a lógica da fala elegante e bem concatenada própria daquele período. O discurso musical seria o reflexo, pois, de um discurso oral, no mínimo. Isto foi se confirmando cada vez mais quando os músicos deram mais e mais importância à retórica como promotora do bom discurso, principalmente a partir do século XVI. Isso veremos amiúde a partir do próximo Ato.

A *Retórica* de Aristóteles

Daquilo que já citei de Aristóteles, ainda é muito pouco para sua importância ao estudo da retórica. Embora este trabalho, como já afirmei, tenha a retórica na sua base, não é de retórica que ele versará na sua completude, mas no desdobramento daquilo que ela legou à humanidade: a arte de bem falar aplicada à música vocal, o escopo deste trabalho. Volto-me, a partir daí, tem-se o interesse que ela causou nos compositores renascentistas e o que disso viria a gerar como a Teoria dos Afetos. Desse modo, avançarei um pouco mais no tema, esmiuçando-lhe os pormenores que espargirão luz sobre essa teoria, consequentemente sobre a música vocal, principalmente sobre o que nos dirá o tipo vocal em associação com o seu timbre.

Por muito tempo depois da morte de Aristóteles, os seus tratados filosóficos estavam jogados à sorte do desaparecimento, mas para o gáudio das gerações seguintes, páginas e páginas da sua obra estavam preservadas em preciosos manuscritos. Graças aos pósteros foram sendo copiados, compilados e traduzidos por estudiosos cientes do imensurável valor do pensamento do Estagirita. Caso isso não tivesse acontecido, suas obras praticamente estariam perdidas para sempre, mas por conta de Andrônico de Rodes, no século I a.C., a obra aristotélica nos chegou intacta nos dias que correm em preciosa compilação.

Dos quatro tratados sobre a elaboração do discurso, a *Poética* e a *Retórica* – a *Dialética* e *Lógica* são os outros dois – é a *Retórica* aquele que cuida do discurso argumentativo com fins persuasivos, enquanto o primeiro cuida da evocação imaginativa voltada ao discurso poético e literário. Afirma Manuel Alexandre Júnior (2012, p. XVII) na Introdução à *Retórica* que "o que define a retórica aristotélica é precisamente a oposição entre essas duas τέχναι [técnicas, ou artes] autônomas, entre estes dois sistemas tão claramente demarcados, um retórico e outro poético." Para Alexandre Júnior, aceitar e reconhecer a oposição entre os dois postulados é se reconhecer enquadrado na retórica aristotélica. Há, para este autor, no entanto, aqueles que reconhecem e aceitam a fusão da retórica com a poética, transformando a *ars bene dicendi* numa arte poética, acomodando-se, pois, ao movimento da Segunda Sofística como uma nova neorretórica. Para Carvalho (2013), alguns textos sacros possuem essa característica mista, tanto poética como retórica, e são, por isso, constituídos como um gênero intermediário, o *Kerigma*. Seria possível, então, congregar no discurso retórico as palavras poéticas em benefício de uma *ars bene dicendi* eivada de lirismo, não apenas de argumentos técnicos e persuasivos? Acredito que sim e tomo como base, a partir dessa assertiva, a fusão da palavra poética com a palavra retórica. Salientando a palavra poética que, sob os postulados retóricos, ao se lhe acrescer o som musical, algo de extraordinário acontece: a música e a poesia se tornam interdependentes, o que vem a favorecer tanto o sentido duma como da outra, ou seja, o benefício que causam ao sentido expressivo da composição musical. Trata-se, pois, daquilo que já cuidava (expressava) a *musica reservata* no Quinhentos e que passou a vigorar nos séculos afora.

A *Retórica* (2012) é composta de três livros. Logo no início do Primeiro, Aristóteles alerta que a retórica é a outra face da dialética e que ela não constitui ou corresponde a nenhuma ciência em particular. A retórica é para o Estagirita uma arte de

bem falar na qual todas as pessoas participam com seus argumentos, defendendo-se ou acusando. Nesse ato deliberado, as pessoas o fazem de modo espontâneo ou através de uma prática que resulta numa determinada habilidade, tornando-se, assim, um hábito. Aristóteles chama a atenção para o fato de que, seja por hábito, por força de estudo ou espontaneamente, as pessoas logram melhormente êxito se estudarem e, nesse estudo devem se centrar na argumentação do discurso como elemento fulcral da persuasão. Aristóteles, assim, avançou nos estudos da retórica, ao mesmo tempo em que criticava os estudiosos anteriores. Para ele, uns centravam o discurso na prática judicial em prejuízo dos demais gêneros do discurso (como o poético, o científico, etc); outros mais estimulavam a expressão das emoções do que a defesa dos argumentos lógicos e um terceiro grupo, o daqueles que davam extremada importância à formalidade do discurso. Neste, para Aristóteles, deveria existir um equilíbrio de modo que a alocução passasse no mínimo por verossímil, não importando a qual gênero de retórica ela servisse. Trata-se, pois, da defesa de Aristóteles aos discursos dos gêneros deliberativo e epidítico, já em voga em sua época.

Aristóteles argumenta que o método artístico (a retórica no sentido estrito) tem referência nas provas de persuasão e que a persuasão é uma forma de demonstração. Para ele (2012, p. 9), "a demonstração retórica é o entimema[6] e que este é, geralmente falando, a mais decisiva de todas as provas por persuasão." Vê-se que a persuasão é uma arte dentro de outra, ou seja, uma técnica dentro de outra. No seu todo, o argumento a respeito de um tema deve ser o ponto de partida na defesa da verdade, embora nem sempre seja possível persuadir com ela certos auditórios, mesmo que existisse a ciência mais exata. A persuasão vai, então, para dois caminhos: o da verdade e o do combate ao ataque a verdade. Para Aristóteles, se alguém combate a verdade cujos argumentos estão sendo expostos em defesa dela, o orador deve estar preparado para refutar os argumentos contrários. Caso não consiga refutar tais argumentos, a justiça sai prejudicada e isso é digno de censura.

[6] Silogismo retórico que consiste numa forma dedutiva de argumentação que encontra no paradigma a sua forma de indução. Para Cassiodoro, o entimema se torna eficaz na ação (declamação), *declamatio*, quando divide o discurso retórico em cinco parte, ou na *conclusio*, quando divide em seis as partes do discurso. Cassiodoro (2018, p. 163) diz que "convicibile est quod evidente ratione convincit", ou o entimema conclusivo é o que prova algo de evidente. Ou seja, o *retor* deve ser decisivo nas suas falas finais de modo a não apenas calar o oponente, como persuadir, pela força da argumentação, toda a assembleia.

Para Carvalho (2013, p. 30), que considera os Quatro Discursos aristotélicos como ciências[7], inclusa neles a *Retórica*, "o discurso retórico tem por objeto o *verossímil* [...] que supõe, para além da mera suposição imaginativa, a anuência da *vontade*." Continua o autor, à mesma página, afirmando que "se a poesia teria como resultado uma impressão, o discurso retórico deve produzir uma *decisão*." Para que se chegue a uma decisão é necessário, pois, que se persuada através de argumentos e meios (as figuras retóricas) convincentes àquilo que se pretende como verossímil. Aristóteles acredita que, como o homem tem uma inclinação natural para a verdade, ele saberá discernir entre a verdade e o plausível, ou seja, o verdadeiro e o verossímil. Este, no discurso retórico, tem o papel de apaziguar as querelas, propondo que a ação chegue a um bom termo, ação que se traduz na defesa de um argumento através da máxima persuasão, ou de um dado objeto com o mínimo de argumentos, de acordo com Carvalho (2013). No discurso retórico lança-se o orador (*retor, ῥήτωρ*) em busca de artifícios próprios às alocuções em jogos bem elaborados de pausas, mudanças de tom da voz, repetição de termos, etc., ao mesmo tempo que o discurso deve estar organizado em seções bem definidas: uma preparação ou antecipação do que está por vir no discurso; a apresentação do argumento ou tema; seu desenvolvimento e defesa, a "recapitulação" ou a "lembrança" do tema e, por fim, a finalização com "chave de ouro". Se não fora essa uma norma ao discurso oral, diria que não há nada mais musical do que ela!

De modo muito claro e didático, Carvalho faz uma breve, mas importante explanação a respeito do discurso retórico em sua obra *Aristóteles em nova perspectiva* (2013). O autor se debruça em sua obra a comparar o discurso poético com o retórico, mostrando claramente que este se dá não pela imposição ou por ordens determinadas, mas pela persuasão, de modo que as almas dos assistentes numa plateia sejam convencidas a atuar de uma forma ou de outra numa dada circunstância, através mesmo de um convencimento imediato, até superficial. Ou seja, aprovando ou desaprovando os argumentos do orador. Por exemplo, o advogado pode pretender que o corpo de jurados, como era a função da primitiva retórica, absolva alguém. Para isto, lança mão de palavras e expressões claras ou mesmo dúbias com o claro intuito de momentânea e até externamente ao discurso convencer o corpo de jurados — como se fossem pegos de

[7] Não é demais lembrar que Cassiodoro (2018) trata a retórica como a *ars bene dicendi* ou uma ciência do bem falar, não uma ciência em si, como a Filosofia. Entendo que essa "ciência" à qual ele se refere diz respeito ao conjunto de normas que regem essa arte. Tomo, pois, o termo "ciência" como conjunto de conhecimentos que não necessariamente são provados cientificamente, por exemplo, o caso das entonações no uso retórico.

surpresa por uma expressão mais forte e convincente. Como afirma Carvalho (2013), no fundo as pessoas já tinham internamente uma determinada ideia (ou propensão pelo pré-julgamento) que vinha ao encontro das palavras proferidas pelo advogado como discorrido acima e, assim, vão se deixando levar pela emoção, liberando seu voto de acordo com o desejo do predicador. No caso oposto, pode haver uma predisposição dos assistentes (ou de alguns da assembleia) à refutação dos argumentos. Para Carvalho (id., p. 80), "a credibilidade do discurso retórico consiste em sua faculdade de fazer o ouvinte querer alguma coisa (ou rejeitar alguma coisa)." Para isto existem a argumentação e a persuasão.

Na música, sendo inspirada uma obra no modelo do discurso retórico, o ouvinte, tal como o membro assistente de uma assembleia, pode ter a predisposição para acatar o seu conteúdo ou rejeitá-lo a partir de duas características: a forma e/ou o conteúdo. Aquela contém os temas e o seu desenvolvimento. Quanto ao conteúdo formal, caso venha a ser equilibrado, ou seja, com começo, meio e fim, isso será motivo para a sua aceitação. Caso oposto, um conteúdo desestruturado se prestará à rejeição dos ouvintes. Por exemplo, um concerto para piano de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), como *o 25, em dó maior, K 503* (1786) é uma obra que, mesmo não sendo retórica na sua intenção, é retórica na sua base porque segue um discurso musical lógico de compreensão em toda a estrutura da obra (forma e conteúdo), textura e timbres. Reconhecem-se nele com precisão e clareza os seus temas, as variações e as demais seções ou movimentos. Por outro lado, de Leopold Kozeluch (1747-1818), a *Sinfonia concertante em mi bemol maior para trompete, piano, bandolim e contrabaixo* parece uma salada de frutas malfeita por conta do número excessivo de solistas. Ou seja, não existe uma unidade timbrística na obra que prenda o ouvinte e este é surpreendido ora com o solo do bandolim e quando se espera o piano, eis que entra em solo o contrabaixo e depois desse o trompete e volta o piano. Nenhuma ordem lógica de timbres: um instrumento de sopro (trompete), um de percussão (piano), um de cordas dedilhadas (bandolim) e outro de cordas friccionadas (contrabaixo). Uma barafunda tímbrica que não apresenta, por isso, unidade na obra, nem unidade timbrística, muito menos, por isso, de conteúdo. Como resumo, uma obra de mau discurso musical tímbrico. Ainda nesses exemplos musicais suscitados pelo discurso retórico, o que vai numa obra em melodias "estranhas" ao cantarolar – sim, o ser humano tende a cantar e a imitar as melodias, as que lhe agradam –, as dissonâncias podem ser comparadas a um discurso mal ajambrado do retor, sendo, por isso, motivo de rejeição do ouvinte.

Para Aristóteles, o caminho mais ordenado para que se discurse com qualidade, como consta na *Retórica*, ou as partes do discurso, são:

1 . Uma introdução ou proêmio[8] – *prooimion*, προοίμιον, espécie de introdução à introdução do tema – consistindo do início do discurso;

2 . Uma confutação ou refutação das principais objeções lançadas à tese e, segundo Aristóteles (2012, p. 221), "um dos recursos é usar os mesmos elementos com que se pode refutar uma suspeita capciosa";

3 . Uma narração dos fatos ou assunto principal composta de duas subseções: uma componente exterior à técnica, pois o orador não toma parte dos fatos narrados e outra uma componente técnica;

4 . Uma prova e demonstração dos fatos narrados através de argumentos em apoio à tese principal lançada na introdução;

5 . Uma interrogação, seção à qual Aristóteles elenca quatro modos de interrogar durante o discurso, mas que o próprio filósofo cuida de alertar que quando são feitas perguntas ambíguas, o interrogado não seja sucinto nos seus entimemas, mas até mesmo prolixo e detalhista nas explicações;

6 . Por fim, uma conclusão ou epílogo que deve reforçar aquilo que foi exposto na introdução, de modo a deixar o ouvinte predisposto a acatar a tese proposta. Nessa parte final do discurso, não se descarta o quanto de reações emocionais venham a emergir da plateia em defesa dos argumentos que, então, serão resumidos como num *trailer* daquilo anteriormente exposto. Aristóteles conclama nessa fase o orador para que provoque no ouvinte comportamentos emocionais os mais variados, como ódio, inveja, indignação, compaixão, etc. Estão, nisso, lançadas as bases do estudo dos afetos que incidirão não apenas na *musica reservata*, mas no conjunto de pensamentos que redundam na Teoria dos Afetos aplicada à música. Desse modo, ao final de uma obra musical, o ouvinte deve ter um "resumo" amplo de alguma emoção, ou seja, abarcá-la ou entendê-la a partir de um único sentimento.

Aristóteles, no entanto, em promulgando seis fases para o discurso, elas serão reduzidas *a posteriori* a apenas cinco, seja pela fusão de duas, ou mesmo pela eliminação de uma delas. Isso se dará em Cícero, como já afirmei, na sua obra *De*

[8] Aristóteles (2012) distingue as formas de usar o proêmio, como a do discurso deliberativo, baseado no gênero judiciário, que não precisa usar o proêmio, pois o assunto já é de conhecimento da audiência, a não ser que se trate de falar sobre o próprio orador ou opositores. Aqui, ataca-se ou refuta-se, amplifica-se ou minimiza-se o assunto, sendo o proêmio de grande valia. O discurso epidítico deve fazer o ouvinte pensar, no proêmio, que é elogiado, ou a sua família.

Oratore, e em Quintiliano na *Institutio Oratoria*. Como veremos, de fato não carece o discurso mais do que cinco fases para que possa ser claro, objetivo e persuasivo. Ou seja, que ele possua, no seu *totum*, um e*xordium*, um *medio* e um *finis*, ou começo, meio e fim lógicos e concatenados, além das seções de ligações entre elas.

A obra musical, mormente aquela dominada pela estrutura da forma-sonata a partir do século XVIII, tem íntima relação com a estrutura do discurso oral composto a partir um *exordium*, um *medio* e um *finis*, quando o tema (tese) é apresentado, contraposto a um segundo tema (espécie de antítese), em seguida ambos são desenvolvidos (*medio*), recapitulados e por fim levados à sua conclusão (*finis*).

Como a persuasão é o veio por onde corre e se embrenha o discurso retórico, cabe aqui discorrer sobre os três meios artísticos ou técnicos que a favorecem. O primeiro meio deriva do caráter do orador pelo ἔθος, *ethos* (hábito, costume, caráter), ou como preconiza Aristóteles (2012, p. 13), "persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral." Salienta o Estagirita que a confiança no orador deve se dar como resultado do seu discurso, não da opinião prévia sobre o seu caráter. Neste caso, não importa quem seja ele, mas, de todo modo, "o caráter [que] é o principal meio de persuasão" (idem, p.13). E no discurso oral, podemos antever mesmo quem é o orador pelo e como ele fala!

O segundo meio artístico é aquele derivado da emoção despertada pelo *retor* nos ouvintes através do *πάθος*, *pathos* (paixão, sentimento). Para Aristóteles (id., p. 13), "persuade-se pela disposição dos ouvintes, quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso, pois os juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio." Aqui, Aristóteles antecipa algo que ele fará no final da *Retórica* ao se referir aos afetos, estes que são um dos interesses da Teoria dos Afetos: sem o *pathos*, ou seja, sem a emoção não haverá a catarse. Portanto, como fim último de uma obra de arte (a compreensão da "moral da história"), a compreensão do ouvinte que é desvelada pela emoção.

Por fim, o terceiro meio artístico deriva de argumentos verdadeiros ou prováveis, o *λόγος*, *logos*, (fundamento, conhecimento), pois "pelo discurso, mostramos a verdade ou o que parece verdade, a partir do que é persuasivo em cada caso particular", segundo Aristóteles (id., p. 14). O verossimilhante é, no discurso retórico, o provável fim a que se deve chegar a intenção do orador através da persuasão, esta que tende a comover de

acordo com a disposição do ouvinte, antes pelo modo como o orador propõe suas teses. Posso até mesmo afirmar que o *logos* é o meio técnico no qual a inteligência ou o raciocínio apontam o norte racional do discurso retórico.

A música necessita, de fato, de pelo menos dois desses três meios artísticos propostos pelo Estagirita à retórica, em detrimento dos outros, para se fazer "crível" através do seu "discurso". O *logos* é necessário para a estruturação "argumentativa" da obra a partir de sua estruturação técnica. Eis aqui o compositor pensando racionalmente a partir de métodos e técnicas de escrita. Doutro modo, mas auxiliando o fundamento, o *pathos* vem a ser a essência da música. Sem esse elemento ou meio, a música jazeria inerte sem produzir o mínimo de emoção, esta que é uma das suas finalidades primevas.

A *Retórica* possui um planejamento nos seus três Livros que serve de norte ao estudo das espécies de discurso: a primeira espécie, que serviu nos primórdios às causas judiciais, é a judicial ou forense. Nesta espécie, apresentam-se três tópicos específicos sobre a cultura judicial, assim divididos: delitos e transgressão consciente das leis; agentes e vítimas de injustiça e sobre a justiça e a injustiça; um tópico sobre a natureza e o catálogo dos prazeres (quinze tipos de prazeres ao todo, que não devem ser confundidos com os afetos[9]); um tópico sobre graus de injustiça e um tópico final sobre meios inartísticos ou não-técnicos de persuasão. Na segunda espécie de retórica, a deliberativa, são apresentados como tópicos éticos a definição de felicidade, honra e virtude, etc.; no tópico aplicado à comparação de bens, apresenta Aristóteles o orador como o demonstrador de que uma coisa é mais ou menos importante, ou é mais ou menos vantajosa, demonstrando a possibilidade ou impossibilidade dessa coisa; por fim os tópicos sobre as constituições políticas com relação aos quatro regimes: o democrático, o oligárquico, o aristocrático e o monárquico. A terceira espécie de retórica é a epidítica: trata da virtude e da nobreza, discutidas assim como conceito do belo, do honesto, do nobre e dos seus contrários.

No que se refere aos subitens discorridos nas várias partes da *Retórica*, ou as normas que auxiliam na construção do discurso, posso afirmá-los como didáticos, pois são concernentes com a lógica interna da alocução, que, em algum momento da história, vão ao encontro de alguns aspectos da Teoria dos Afetos. Destaco-os como aqueles que

[9] Aristóteles (2012, p. 56) afirma que "o prazer é um certo movimento da alma e um regresso total e sensível ao seu estado natural, e que a dor é o contrário." Anota o Estagirita que a tendência natural do prazer se refere às coisas agradáveis e o que isso destrói provoca o movimento contrário, a dor. Entre os quinze tipos de prazeres, cito-os sem suas variantes, como a lembrança, a esperança, a ira, o amor, a vingança, a vitória, os jogos de combate e disputa, os jogos de força, a honra, amar, ser amado, aprender, admirar, fazer o bem, receber o bem.

muito se aproximam do discurso musical. O primeiro deles está no Livro II e os dois últimos no Livro III da *Retórica*. Neste livro, primeiro saliento o papel das emoções no discurso como um relevante meio de persuasão ou "argumentação psicológica", como assim se refere Alexandre Júnior (2012). Para isso, concorrem para o discurso a introdução de determinadas figuras retóricas que se tornam, de certo modo, o enfeite que virá a conferir o grau de verossimilhança ao discurso, sendo ela o motivo desejado pelo *retor* através da emoção. Neste caso, Aristóteles estimula as emoções com o fito de desviar os ouvintes da deliberação racional. Já no Livro III saliento o ritmo, assim o faz Aristóteles, como o segundo subitem a ser considerado, o catalisador do discurso em o favorecendo com uma estrutura rítmica, sem que seja, de outro modo, um discurso métrico, mas sobremaneira estruturado com ritmo próprio para o seu tema e suas palavras. O discurso rítmico é para Alexandre Júnior (2012, p. XXXVIII) "mais agradável porque organiza as palavras de acordo com uma estrutura [, pois] cada gênero literário tem o seu ritmo." Essa preocupação com o ritmo também é encontrada tanto em Cícero como em Quintiliano. Trata-se o ritmo de um dos elementos da música dos mais notáveis postos à discussão na Teoria dos Afetos e que tem íntima relação com o discurso retórico: este se fará com ritmo apropriado àquilo que se fala e, no concurso das emoções, entra em jogo o uso das figuras retóricas das quais, algumas, discorrerei amiúde no Ato II. O terceiro aspecto diz das seções do discurso, ou a organização lógica do discurso, imprescindível para a sua compreensão. Como anotei antes, creio que o *logos* é o moderador desse terceiro aspecto, pois, em organizando o pensamento, organiza em consequência todo o aparato técnico da alocução, não permitindo que o orador se perca nas emoções.

A obra de Aristóteles é fundamental para a consolidação da retórica como *ars bene dicendi* na história dos povos ocidentais, largueada para todos os povos[10]. Graças à clareza e didatismo com que foi planejada, a *Retórica* se tornou uma espécie de manual-padrão para aqueles estudiosos dos tempos seguintes, seja ainda no período helenístico, seja no Império Romano e *a posteriori*. Dela, certamente, muitos beberam em sua fonte, como Cícero e Quintiliano. Os discípulos do Estagirita, e podem ser contados entre eles os seguidores diretos ou os que deram continuidade ao seu trabalho, aprofundaram-lhe o escopo nessa teoria, alargando o seu sentido como um dos mais importantes ramos do saber e do conhecimento humanos. A retórica se tornou um dos caminhos pelos quais o

[10] Fonseca (In Mosca, 2001) e Ferreira (idem, ibidem) dissertam sobre a retórica na Índia Clássica.

homem culto prodigalizava seu conhecimento através da *ars bene dicendi*, promovendo o bom debate, promulgando a lei da defesa e do contraditório dentro de regras claras da elevada discussão.

I . Primeiro proêmio à Teoria dos Afetos: Cícero

A difusão da retórica, ou doutrina retórica, se deu por todo o mundo ocidental acompanhando os passos da dominação romana. Onde quer que fossem os áulicos e seus séquitos de pensadores, lá seriam disseminados os postulados da *ars bene dicendi* como forma de educação e arte da boa fala judicial. No século anterior ao início da Era Cristã, Cícero, famoso jurista, escritor, filósofo e orador romano, escreveu obras fundamentais que viriam a ser motivo de interesse e inspiração para vários estudiosos, um dos quais Quintiliano, que muito o cita em sua *Institutio Oratoria*.

A obra mais significativa de Cícero sobre o tema é *De oratore ad Q. fratrem*[11], escrita em 46 a.C., assim como *Brutus*, obra também de cunho retórico. *De oratore* se estende por argumentos que provocam o leitor de modo mais incisivo, até mesmo um pouco mais do que os escritos pelo Estagirita. Eles tratam das fases do discurso e como as figuras retóricas podem e devem ser usadas em benefício da persuasão.

De Oratore ad Q. fratrem está dividido em três livros, dos quais o Primeiro trata dos elementos da arte, ou os dons naturais, a técnica e a prática da oração, assim como das seções do discurso. Cícero mantém as cinco seções como forma de melhor

[11]Segunda edição de 1706 reproduzida pela Harvard University Houghton Library sem data de reedição. Na *Rhetorica ad Herennium* (1954), obra do final dos anos 80 a. C., Cícero confirma os três tipos de discurso, judicial, deliberativo e epidítico, enumerando seis seções do discurso, como sendo: 1 . *Exordium*, o exórdio, o início do discurso; assim como postula Aristóteles, o ouvinte deve ser preparado para o assunto; 2 . *Narratio*, os assuntos que tenham ocorrido ou devem ter ocorrido; 3 . *Divisio*, quais os assuntos, tornados claros pelo orador, quais são afirmados ou contestados; 4 . *Confirmatio*, a apresentação dos argumentos assim com as corroborações; 5 . *Refutatio*, a destruição dos argumentos do adversário; 6 . *Conclusio*, o final do discurso. Há no Livro III de *Rhetorica ad Herennium*, no entanto, uma contradição quanto ao número de seções do discurso, pois Cícero as enumera como sendo em cinco: "in expositionem, rationem, confirmationem rationis, exornationem, conclusionem" (p. 184). Vê-se, oportunamente, que a *diviso* foi eliminada e incorporada à *confirmatio* e *refutatio*, tornando *De Oratore ad Q. fratrem* a obra-padrão para o estudo da retórica. Cícero escreveu outra obra no mesmo ano de *De Oratore*, quase uma compilação sua, *Orator*. Em *El Orador* (2010), tradução em espanhol de *Orator*, Cícero oferece outra distribuição das seções do discurso, elaborando apenas quatro mais importantes e citando *en passant* a *memoria* ao final da *elocutio*. São elas: a *inventio*, a *dispositi*o, a *elocutio* e a *actio* (que ele combina com o movimento). O autor admoesta Brutus (a quem ele dedicara a obra) de modo bastante pertinente que no discurso se leve em consideração três coisas: o que dizer, em que ordem e como dizer. Isto serve sobremaneira à música através da Teoria dos Afetos.

direcionar o orador a um discurso escorreito e sem volteios desnecessários. Aqui ele se distancia de Aristóteles quanto ao número de seções e isso parece ser bom no sentido de que o discurso aconteça de modo mais direto com começo (e um tema a ser apresentado), desenvolvimento do tema, meio e fim.

No Segundo Livro, Marco Antônio fala sobre três das seções do discurso: *inventio*, *dispositio* e *memoria*, enquanto Crasso discursa sobre a *elocutio* e *actio*. A *eloquentia* (eloquência) do discurso é explicada por Aristóteles à luz dos seus três e amplamente comentado séculos depois por Cassidoro (2018).

Cícero discursa sobre as seções retóricas afirmando que cinco são as partes admitidas na eloquência (o discurso): invenção, disposição, exortação, memória e ação ou pronunciação[12]. Cícero dispõe em *De Orador ad Q. fratrem* seis personagens: Marco Licínio Crasso, Marco Antônio, Públio Suplício Rufo, Quinto Múcio Cévola, Quinto Lutácio e Júlio César Estrabão, que discutirão em diálogos filosóficos imaginários os tópicos ou as seções do discurso da arte retórica à guisa dos diálogos platônicos de *A República*, por exemplo.

1 . *Inventio* é a apresentação do tema sendo, efetivamente, o material a ser utilizado pelo orador em seu discurso;

2 . *Dispositio* é a ordenação interna da apresentação do argumento;

3 . *Elocutio* é o estilo ou o modo de expressão na adequação da forma em relação ao conteúdo, assim como o uso dos elementos ou figuras retóricas que serão usadas no discurso com a função de causar comoção e despertar os afetos no ouvinte; É talvez, uma das seções mais emocionais do discurso;

4 . *Memoria* é, para Mosca (2001, p. 29), "a retenção do material a ser transmitido, considerando-se sobretudo o discurso oral, em que um orador transmite mensagem a um auditório";

5 . *Actio* é a forma como o discurso é conduzido por uma elocução emocional, como o uso dos gestos, o tom da voz, expressões faciais, etc. Trata-se, pois, da seção mais emocional a ser explorada pelo *retor*.

A seguir, exponho um quadro comparativo entre as seções retóricas propostas por Cícero em comparação com aquelas de Aristóteles. Tomo, de Cícero, suas duas obras

[12] "Denique quinque faciunt quasei membra eloquentiæ, invenire quid dicas, inventa disponere, deinde ornare verbis, post memoriæ mandare, tum ad extremum agere ac pronunciare: rem sane non recondita" (Cicero, p. 113). Tradução livre no corpo do texto.

capitais em referência à retórica, embora me volte mais para *De Oratore ad Q. fratrem* por considerá-la a mais completa.

Cícero	Cícero	Aristóteles
Rhetorica ad Herennium[13]	*De Oratore*	Retórica
Exordium	*Inventio*	*Prooiminon*
Narratio	*Dispositio*	Confutação
Divisio	*Elocutio*	Narração
Confirmatio	*Memoria*	Demonstração
Refutatio	*Actio*	Interrogação
Conclusio	----------	Epílogo

Quadro 1

Em *De Oratore ad Q. fratrem* trata ainda Cícero dos afetos ou sentimentos, conclamando aqueles "que tenham adquirido a força de poder, mover o ânimo dos que o ouvem à sua vontade"[14] que os afetos devem estupefazer o público, do modo seguinte: *conciliare* (como atrair o público), *probare* (como persuadir com argumentos) e *movere* (como emocionar a assistência). Este último terá reflexo naquilo que os renascentistas pensaram a respeito da música, sentindo-a como a arte que pode *movere* ou comover; *delectare* ou agradar e *stupefacere*, estupefazer (como discorrerei no Ato 2) e, assim, conduzirem-na à expressividade que comporá o cerne de toda a Teoria dos Afetos. Sem *conciliare*, *movere* e *delectare* nem o discurso oral nem o musical seriam a arte que são: um convence e a outra traz muito das lembranças esquecidas retidas na memória, lembrando paisagens, pessoas, sabores, cheiros, outros sons em liberando a emoção represada, enfim.

No Terceiro Livro são expostas as qualidades da linguagem que devem ser cultivadas por todo orador. Crasso as denomina como *latinitas*, ou a qualidade de falar bem o latim, língua nobre e culta, e a *perspicuitas*, ou a clareza na qual se deve dar o discurso. Enfatiza, por outro lado, que a melhor qualidade do orador é a ornamentação, *ornatos*, composta de neologismos, metáforas e arcaísmos que devem ser reunidos com ordem e ritmo. Estas duas últimas características chamam a atenção porque, além de

[13] Outra importante obra de Cícero sobre retórica.
[14] "cum aliqua statuendi potestare audiant, ad suum arbitrium movere possit." Tradução livre no corpo do texto.

habilitarem a compreensão do discurso, refletem-se na boa "elocução" acústica das palavras, frases e do discurso como um todo, motivo de apropriação pelos compositores.

Discorrendo em forma dialética em *De oratore ad Q. fratrem*, Cícero fala através da personagem Crasso em conversa com Cota e Suplício, demonstrando quão lógico deve ser o discurso persuasivo. Dividido o discurso em cinco fases, o orador deve em primeiro lugar encontrar o que dizer para, em seguida, arranjar e dispor o termo do discurso não apenas segundo uma ordem determinada, mas também com discernimento, segundo sua importância; enfim, vestir e ornar o discurso, guardá-lo na memória e atuar com dignidade e graça. Continua Cícero através de Crasso a ensinar como falar corretamente usando dos ornamentos (as figuras retóricas), estes que são dos recursos mais importantes num discurso retórico, preceituando que nele, o orador fale de modo puro e correto, com clareza e limpidez de conceitos, além de mantê-lo durante todo o tempo de maneira decorosa, conhecendo tudo o que afirma. A respeito dos ornamentos, Cícero os nomeia em grande profusão em *Rhetorica ad Herennium* (1954), dos quais farei comentários sobre alguns no próximo Ato em os relacionando com a música, com os devidos esclarecimentos.

Sobre os ornamentos, vale umas curtas palavras antes de me concentra sobre alguns deles no Ato seguinte: tanto no discurso oral quanto no discurso musical, eles promovem tanto a vida das palavras em si, como colorem o tom da voz e, por fim, promovem o que mais se espera deles: o desabrochar das emoções ou afetos. Sem os ornamentos ou figuras retóricas, qualquer discurso seria plano e sem a sonoridade que se espera das palavras e do tom da voz.

Crasso, ou o próprio Cícero em *De oratore ad Q. fratrem*, alerta para a organização do pensamento que deve ser claro e ordenado para que as palavras saiam adequadas e com estilo. A prática da escrita facilita a fluência da elocução, pois quando se escreve, a própria disposição e o arranjo das palavras são realizados segundo um ritmo e cadência próprios da oratória, não da poesia. Disposição e arranjo das palavras são a *perspicuitas*. Vemos, então, que prevalece o ritmo como um dos componentes essenciais ao discurso retórico, como apontado por Aristóteles. Aliás, o ritmo do discurso é bastante discutido por Cícero em *El orador* (2010), principalmente nos itens "Elementos produtores de ritmo", "Prosa periódica" e "Base natural da prosa rítmica." Vemos aqui o autor preocupado com o ritmo, se rápido, pausado, métrico, mas também o que dele advém em relação ao andamento da fala, ou seja, se mais rápida, mais lenta, moderada. Assim subtendo de suas palavras a necessidade de dar ritmo ao discurso e tanto quanto isso,

também o andamento justo. Ligando o ritmo da fala ao musical, diria que ritmo é uma coisa e o andamento é a sua emocionalidade.

II . Segundo proêmio à Teoria dos Afetos: Quintiliano

Foi profícua e importantíssima a colaboração não apenas dos discípulos de Aristóteles na divulgação de sua obra, como a dos estudiosos que foram surgindo ao longo do tempo e se debruçaram sobre ela. Afora as considerações de ordem técnica da arrumação das partes que compõem os Quatro Discursos, como segue a *Poética*, *Retórica*, *Dialética* e *Lógica*, contestada por Carvalho (2013), vê-se o empenho de Adrônico em ordenar o pensamento do Estagirita também quanto à arte de bem falar.

Superado o tempo de esplendor da Cultura Clássica Grega e frente ao seu declínio graças às investidas militares dos romanos, foi na absorção dos aspectos mais relevantes e do *modus vivendi* intelectual e artístico dos helenos que Cícero, orador e jurista romano de nomeada, veio a ser um daqueles discípulos *ex tempore* de Aristóteles. Cícero foi um dos grandes oradores que escreveram trabalhos filosóficos e teóricos sobre retórica como meio de propagar o refinamento do discurso, não apenas para dar simples continuidade às ideias do Estagirita. Ele distinguiu com maior clareza as fases do discurso, "aclarando" aquelas propostas na *Retórica* de Aristóteles, norte salutar para o desenvolvimento dos estudos sobre a arte de bem falar. Cícero entregou aos pósteros uma linha de pensamento que possibilitou ao orador ter um sentido de narrativa oral com sentido mais claro, menos por meio de curvas e contracurvas discursais mais complexas, como me parecem ainda serem as etapas propostas por Aristóteles. Isso não significa, por outro lado, que Aristóteles nos legou um tratado confuso sobre as etapas do discurso, mas que aclaradas e reordenadas como foram por Cícero.

O primeiro grande orador e professor de retórica da Era Cristã a se mostrar como outro dos grandes discípulos tardios do Estagirita, assim como também o foi Cícero, apresentou-se-nos Quintiliano. Marcus Fabius Quintilianus nasceu na Hispania Tarraconensis, atual Calahorra. Teve no pai, advogado, a influência do ideal do *vir bonus loquendi peritus*, ou o homem bom habilitado na arte de falar. Escreveu e organizou a *Institutio Oratoria* em quatro tomos contendo doze livros. Do Tomo II, salientam-se os livros IV, V e VI, nos quais o autor discorre com perícia e minúcias as

partes do discurso, seguindo uma ordem lógica com o fito de conseguir a vitória no julgamento. Vê-se, portanto, que se trata da retórica com fins judiciais e que interessam a todos os que zelam pela oratória. As seções do discurso e o seu ordenamento proposto por Quintiliano servem sobremaneira à Teoria dos Afetos, como veremos.

Para Quintiliano, as seções do discurso são em mesmo número das nomeadas por Cícero em *De Oratore ad Q. fratrem*, mas não exatamente na mesma ordenação deste.

1 . Quintiliano mantém o *prooimion* contido em Aristóteles, nomeando-o como a *exordium*: uma preparação ao discurso, ou melhor, preparação à apresentação do tema do discurso, de modo que o público não seja pego de surpresa com o tema;

2 . A *narratio*, ou a exposição dos fatos;

3 . A *confirmatio*, ou a verificação dos fatos;

4 . A *refutatio* ou refutação dos contra-argumentos;

5 . A *peroratio* ou peroração, ou o arremate do discurso.

No Proêmio do Livro V, Quintiliano (2015, p. 171) afirma que das cinco fases ou etapas do discurso, "alguma outra pode não ser necessária à causa", embora ele afirme que não existe discussão a esse respeito. A divisão do discurso, como proposta por Aristóteles, mereceu de Quintiliano novas e renovadas considerações e embora o autor romano mantivesse o escopo principal das proposições aristotélicas para o discurso, veio a se afastar do seu modelo, atualizando-o ou, no mínimo, enxugando o excesso de seções. Isso nos dá uma boa ideia de como a retórica tinha tomado corpo no primeiro século d. C. ao ponto de passar mesmo por "reformas", o que me parece, a princípio, salutar para a proposição até mesmo de sua renovação.

A seguir, exponho um quadro comparativo entre as seções retóricas propostas por Quintiliano em relação àquelas ordenadas por Cícero e Aristóteles.

Quintiliano	Cícero	Cícero	Aristóteles
Institutio Oratoria	*De Oratore*	*Rhetorica ad Herennium*	Retórica
Exordium	*Inventio*	*Exordium*	*Prooiminon*
Narratio	*Dispositio*	*Narratio*	Confutação
Confirmatio	*Elocutio*	*Divisio*	Narração
Refutatio	*Memoria*	*Confirmatio*	Demonstração
Peroratio	*Actio*	*Refutatio*	Interrogação
----------	----------	*Conclusio*	Epílogo

Quadro 2

Entendo o papel relevante de Quintiliano como inspirador da *musica reservata* no Quinhentos, ao mesmo tempo que os teóricos renascentistas davam os primeiros passos para a criação da Teoria dos Afetos. A seguir, analiso pormenorizadamente as seções do discurso retórico segundo a tese de Quintiliano, ligando-as a exemplos musicais. Faço-o por entender o papel preponderante que os luminares do Quinhentos tiveram nos estudos retóricos-musicais, como os de Mattheson (1739) no final do Barroco. Dissertar sobre as seções à luz das ordenadas por Quintiliano, acompanhando-as de exemplos musicais, farão o leitor entender o papel preponderante da retórica como inspiradora do discurso musical.

A *exordium* é a seção que dá início do discurso, chamado pelos gregos de *proem*, palavra derivada de ροοίμιον, *prooimion*, com o sentido de preâmbulo, que gerou em latim o termo *proœmium*. O *proem*, de fato, tinha o sentido de prelúdio que os tocadores de lira realizavam antes dos concursos e intentavam ganhar a graça do público com uma exibição inicial extra. Para Aristóteles (2012, p. 215), o *proem* "é o início do discurso, que corresponde na poesia ao prólogo e na música de aulos ao prelúdio." O termo latino mais apropriado relativo ao grego, entretanto, é *exordium*, que deriva de *exordiri*, significando tramar, tecer ou começar, embora ambos os termos *prooimion* e *exordium* possuam a mesma acepção com o sentido de prefácio e introdução. Quintiliano (2015, p. 17) esclarece de modo direto o significado de *prooimion*, em o distinguindo de sua acepção e uso latinos, afirmando "que em latim se chama *principium* ('princípio') ou *exordium* ('exórdio'). Com alguma maior razão os gregos parecem ter denominado ροοίμιον ['prooímion'], porque para nós significa apenas o começo, enquanto eles revelam com bastante clareza que essa é a parte a ser dita antes de ingressar o assunto."[15] Para Quintiliano, é importante que o público esteja preparado no sentido de que esteja bem disposto, atento e pronto para receber as instruções àquilo que será exposto. Desse modo, Quintiliano (id., p. 19) indica que "o motivo do princípio não é outro senão que preparemos o ouvinte para que nos seja mais favorável nas demais partes." Agindo assim, o orador consegue a atenção do juiz e da assistência. Como o palestrante não deve perder de vista o seu objetivo durante todo o discurso, é

[15] Como acontece em cada uma das exposições das seções do discurso, Quintiliano tece comentários sobre vários autores que apresentam versões e visões diferentes para cada uma delas, com detalhes técnicos que considero, para este trabalho, dispensáveis, embora importante para o estudo aprofundado da retórica. São revistos pensamentos a favor e contrários àquilo que postula o autor, portanto mais adequado para uma tese própria à retórica.

extremamente importante que a sua exposição no *exordium* fixe nos assistentes o assunto que será abordado.

Para Laurin (2012), a preparação que é se dá na *exordium* informa o público do objetivo do discurso e o mantém interessado e receptivo ao que será dito. Para a autora, muitas vezes, o público já recebe parte do "assunto em andamento" na *exordium*, o que se compara, nesse tipo de exposição, a certos poemas latinos que já expõem o tema antecipadamente, *in medias res*, no meio do assunto. Esse artifício envolve emocionalmente o público de imediato no tema a ser tratado, pois cuida de ser uma antecipação em alguma parte daquilo que poderá acontecer no *clímax* do discurso.

Em termos musicais, encontramos bons exemplos nas peças cuja introdução apresenta o tema de modo isolado, pronto, ou de outro modo, uma introdução ao tema, seja na forma de acordes ou da variação do próprio tema. Bem traduzida essa questão musical, trata-se da introdução assemelhada a uma preparação àquilo que será exposto e sobretudo desenvolvido a partir do tema propriamente dito. Isto pode ser observado nos dois compassos iniciais (com uma anacruse[16]) na *Sonata para flauta e cravo em si menor, BWV 1030*, de Johann Sebastian Bach (1685-1750), quando o tema, no primeiro minuto, é de imediato apresentado. Outra peça de Bach, *a Sonata para flauta e baixo contínuo em mi menor BWV 1034*, já inicia como se estivéssemos, por longos nove compassos, no meio do discurso musical *in media res*. Tanto é assim que no primeiro tempo do nono compasso é concluída a *cadenza*[17], levando-nos, por prevíssimo átimo de tempo, ao engano de que o movimento *Adagio ma non tanto* está terminando, quando de fato a frase continua no seu desenvolvimento.

Um exemplo de artifício similar encontrado na *Sonata BWV 1034* acima citada se encontra no início do primeiro movimento, *Vivace-Allegro*, do *Concerto grosso em fá maior, op. 6/2*, de Arcangelo Corelli (1653-1713). A sensação, por breves compassos, é a de que o tema já foi exposto e estamos, de início, jogados no seu desenvolvimento. Parece que algo já foi dito, mas não devidamente explicitado, necessitando que o tema apareça em seguida para acalmar os ânimos e, assim, pôr-nos em contato com sua proposta. Há ainda um outro artifício musical à guisa de *exordium* – não exatamente o tema apresentado –, mas uma variação do tema ou uma sequência de acordes, como no

[16] Nota musical que antecede o primeiro tempo forte de um compasso.
[17] Trata-se da resolução harmônica que conclui uma frase musical, neste caso na tônica da peça (ou movimento).

caso do *Allegro* inicial do *Concerto No. 4 in F menor, Op. 8, RV 297 "L'inverno* [O Inverno], de Antnio Lucio Vivaldi (1678-1741).

Para não ficarmos apenas nas obras musicais barrocas, recorro ao exemplo de uma peça romântica: o início do primeiro movimento, *Allegro non troppo*, do *Concerto para piano e orquestra em si bemol maior, op. 83* (1878-81), de Johannes Brahms (1833-1897). O tema surge na trompa solo sob arpejos do piano para em seguida ser desenvolvido, *comme il faut*, sendo reapresentado no *tutti* orquestral de maneira exuberante. Esse momento da obra se assemelha ao *exordium* retórico, literalmente: a introdução ao tema como uma preparação para que ela se faça necessária, de modo que o ouvinte fique ciente para aquilo que tratará a obra (o discurso musical).

Na *exordium*, assim como nas explicações das seções do discurso retórico postuladas por Quintiliano, encontra-se acolhida sua formulação que foi vertida em benefício do discurso retórico musical. Trata-se antes, no discurso oral, de um mecanismo eficaz de comunicação para iluminar os diversos sentimentos expostos no discurso. Assim, quando aplicado à música, serve para expor e despertar sentimentos nos ouvintes.

A *narratio* é a seção do discurso retórico que expõe os fatos. Na *Retórica* (2012, p. 223), Aristóteles alerta para o fato de que existe na narração dos discursos epidíticos uma descontinuidade, mas que ela é articulada em seções, "pois é forçoso percorrer os fatos de que o conteúdo do discurso trata." O discurso, então, é constituído por uma componente exterior à técnica (o orador não é responsável pelos fatos narrados) e por outra componente técnica, consistindo na demonstração de que a ação se realizou. O Estagirita admoesta ainda que o orador deve narrar tudo para o seu próprio valor, ou seja, "narrar o que sabe", certamente na linha estratégica de narrar apenas o que interessa. Para Quintiliano (2015, p. 59), "é absolutamente natural e deve ser feito com máxima frequência, que, depois de devidamente preparado o juiz [na *exordium*], através do que ficou exposto [...], se indique o assunto sobre o qual se irá discorrer; isto é a narração [*haec est narratio*]. A exposição dos fatos consiste na exposição persuasiva daquilo que foi feito ou deveria ter sido feito: é um discurso instruindo o público da real natureza do caso em disputa.

Ora, como o discurso retórico estivesse a princípio voltado para os advogados e juristas, há de se considerar que essa disputa dissesse respeito à defesa (ou acusação) de alguém, mas que nela se embute o argumento de tal defesa (ou o contra-argumento de acusação). O argumento, para Quintiliano (2016, p. 391), em citando os escritores da

Escola Isocrateana[18], deve ser lúcido, breve e plausível, senão provável, pois "o objetivo de qualquer discurso consiste em conseguir que ao juiz pareçam verdadeiras e honestas as propostas apresentadas." Nesta afirmação, não poderá deixar de ser incluída a plateia, pois para ela também são endereçadas as mensagens do discurso retórico. Quintiliano ainda apõe a essa afirmação, à maneira de Aristóteles, uma observação de caráter moral sobre o orador: se bom, certamente dirá com mais frequência apenas o que é verdadeiro.

Na música, a *narratio* é a secção da exposição do tema ou temas. Dir-se-ia que o compositor põe às claras o tema tão logo possa ser memorizado de pronto pelo ouvinte. Um exemplo de lucidez, brevidade e plausibilidade quintilianas na apresentação de um tema musical, pode-se ouvir no início do *Allegro* inicial do *Concerto N. 1, em mi maior, RV 269*, "*A Primavera*", de Vivaldi. Certamente esse é um dos temas musicais mais populares de todos os tempos, haja vista a sua plausibilidade e brevidade em termos de melodia.

A *confirmatio* consiste na pós-exposição dos fatos/temas na *narratio* na fase de verificação, ou desenvolvimento. Trata-se do acréscimo de material que dá seguimento à apresentação dos fatos. Quintiliano (ibid., p. 131) afirma que "na ordem natural da causa, a confirmação vem depois da narração", ou a "*ordine ipso narratione sequitor confirmatio*". Para Laurin (2012), que denomina a *confirmatio* como *probatio,* o argumento anteriormente exposto deverá ser expandido. Na *Retórica* (2012), Aristóteles demonstra que no discurso duas são as maneiras de desenvolver o(s) assunto(s) exposto(s) na *narratio*: no discurso epidítico, a sua ampliação deve ser empregada para que se provem o(s) fato(s) como belo(s) e útil(eis), portanto digno(s) de crédito; no discurso deliberativo, "poder-se-á discutir se o que se recomenda não terá consequências, ou que ocorrerá, mas que não será justo nem vantajoso nem de tamanha importância" (ibid., p. 228). O Estagirita assevera que a exemplificação é o meio mais apropriado para o discurso deliberativo e no discurso judiciário ela é a demonstração de que fatos passados podem influenciar tanto na defesa como na acusação de um indivíduo. Isso pode ser transposto à causa do discurso musical se a exemplificação for substituída pelo desenvolvimento do material ou tema apresentado na *narratio*. Ou seja, nesta seção existe um tema ou argumento e o que se segue na *confirmatio/probatio*[19] é o seu consequente desenvolvimento que tem a ver como o "fato passado" (o tema).

[18] Escritores discípulos de Isócrates (436 a.C.- 338 a.C. ou 336 a.C.), orador e retórico ateniense. É considerado o pai da Retórica e foi o primeiro a incluir a *ars bene dicendi* no currículo escolar de Atenas.
[19] Refiro-me à *probatio* como a terceira parte do discurso segundo Aristóteles.

Na música é natural que o tema seja prolongado por meio de variações para que não morra no nascedouro. Tais variações[20] se dão de diversas formas, vindo a colorir o discurso musical numa série de antecedentes e consequentes, perguntas e respostas, aumento e diminuição dos valores (notas) musicais, inversões e modificações, entre outros artifícios propícios ao desenvolvimento do discurso musical. Dá-se ao tema, principalmente a partir do século XVIII com a estruturação da forma-sonata, maior importância quanto à sua técnica de desenvolvimento. O que na música barroca – num *concerto grosso*[21] – eram os movimentos musicais tratados monotematicamente, já no Setecentos aparece o movimento como bitemático, mormente o primeiro com um segundo tema se contrapondo ou complementando o primeiro. Para isso, foi necessário recorrer a muitos artifícios para que ambos se desenvolvessem e até mesmo se cruzassem. Um exemplo de desenvolvimento do tema numa obra barroca pode ser apreciado no Prelúdio da *Suíte para violoncelo em sol maior, BWV 1007* de Bach. Numa obra clássica, um tema dos mais conhecidos é o do *Allegro* inicial da *Sinfonia N. 40 em sol menor KV 550*, de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

A *refutatio* (refutação) cuida, no discurso oratório, em que sejam as acusações e as visões opostas ao(s) argumento(s) ou tema(s) principal(is). Quintiliano define com precisão como se dá a refutação judicial, alertando que a emoção deve ser mais contida. Na música, o surgimento de um segundo tema contrastante ao primeiro tem íntima relação com a *dubitatio*, ou seja, a contraposição do segundo tema ao primeiro. Como me referi no parágrafo anterior ao monotematismo do movimento de um *concerto grosso* no Barroco, referi-me também ao bitematismo de um movimento, geralmente o primeiro, de uma peça em forma-sonata do Classicismo. No passado, tal oposição temática era tida com um tema em caráter masculino em contraposição a outro tema, desta feita em caráter feminino. Ou seja, um mais assertivo contra um mais doce. Não por uma questão de sexismo ou quê tais, refutei esse conceito em *Apreciação Musical* (2017, p. 294-5) no qual afirmo que "tais considerações já estão ultrapassadas, pois se o primeiro tema deve ser vigoroso, em momento algum acreditar-se-á que o vigor do primeiro tema se refira apenas ao sexo masculino, como também a ternura e languidez do segundo tema, em contraste com o primeiro, refira-se apenas ao sexo feminino!" A

[20] Apresento-as no Capítulo 9 do meu livro *Apreciação Musical: apontamentos* e discussões (2017).
[21] Forma musical composta de três movimentos contrastantes entre si, geralmente um *Allegro*, um *Adagio* ou *Andante* e um *Allegro* final ou *Presto*. Tendo por base as cordas, porventura no *concerto grosso* não estavam dispensados instrumentos de madeira ou metal e até percussão. Como característica principal, existia um solista, o *concertino* que estava à frente do *tutti* orquestral, o *ripieno*.

verdade é que, de fato, na forma-sonata os temas têm que se contrapor sem, no entanto, perderem a conexão entre si.

Como afirma Quintiliano (2015, p. 325) em relação ao advogado defensor, o que faço em transferindo e aplicando a retórica judicial à causa da música: numa obra o segundo tema contraposto ao primeiro deveria "negar, defender, transferir a competência, rejeitar, requerer, apaziguar, minorar" as ideias propostas pelo tema principal. Um exemplo literalmente clássico é o dos temas do *Allegro* inicial da *Sinfonia N. 40 em sol menor KV 550*, de Mozart. O tema inicial é alegre e doce ao mesmo tempo. É repetido duas vezes e seguido por uma pequena turbulência nas cordas. Logo depois é apresentado o segundo tema pelas cordas e madeiras, de caráter galante, minorando e apaziguando (como duas das proposições quintilianas da refutação), pois, a alegria do primeiro.

A *peroratio* ou peroração é a conclusão do discurso. Nessa seção existem duas formas ou tipos de arremate: o primeiro é a repetição, ou seja, o argumento e o que se segue é sucintamente repetido para fixar bem na memória da plateia do que trata o caso exposto; o segundo é a enumeração ou a juntada dos fatos, aquilo que foi a *memoria* ou *confirmatio* (o epílogo em Aristóteles) em Cícero. Ambas as formas de arremate têm o mesmo propósito, pois para Quintiliano (2015, p. 407) elas "reforçam a memória do juiz e de uma só vez põe diante dos olhos a causa inteira e, ainda que tenha tido menor repercussão pelos detalhes, o conjunto adquire muito mais força," Para o autor, "o objeto da peroração reside ou nos fatos ou nas emoções." A peroração, para alguns autores, era chamada de *cumulum* (auge) ou *concluisionem* (conclusão). Aristóteles (2012, p. 234) chama esta seção de epílogo, composta de quatro elementos para "tornar o ouvinte favorável à causa do orador e desfavorável à do adversário; amplificar ou minimizar; dispor o ouvinte a um comportamento emocional; recapitular." Chama a atenção a importância que Aristóteles dá aos afetos nessa seção de recapitulação dos fatos e o que eles podem provocar nos ouvintes[22].

Na música, nem sempre o tema é recordado de forma literal ao final de um movimento de uma sinfonia ou concerto, por exemplo, mas pode porventura aparecer modificado (variado) ao final do primeiro movimento – geralmente chamado movimento em forma-sonata – nessas formas musicais e em outras. Faço, a seguir, breves considerações do discurso retórico musical numa fuga, como exemplo a *Fuga N.*

[22] Aristóteles enumera as emoções no Livro II da *Retóric*a. Voltarei ao tema no Ato II.

1 em dó maior do Volume I do *Cravo bem temperado*, de Bach. Como de resto todas as fugas e por imposição de regras acadêmicas da composição musical, o tema surge de imediato, sem a necessária interpelação da *exordium*. Não existem nas fugas um proêmio ou seção retórica similar, pois faz-se mister que o tema ou argumento seja exposto de imediato na *narratio* sob o nome de sujeito. Exposto o tema (sujeito), seguem-se outras seções musicais bem similares às do discurso retórico de acordo com Quintiliano: na *confirmato* existe a apresentação do material musical a partir do tema, seguindo com a *refutatio* na qual um segundo tema, com o nome técnico musical de contrassujeito, se contrapõe e complementa o primeiro; nesta seção, aparecem duas outras, a da transição e a da voz livre. Na *peroratio*, exatamente na seção musical da fuga chamada *stretto*, o tema que aparece na *narratio* reaparece (comprimido ou sintetizado), à guisa de *memoria*, mais uma vez para finalizar a peça na *coda* (cauda, onde está inserido o *stretto*), ou a parte final da fuga, o epílogo. Eis, pois, o verdadeiro discurso retórico transposto a uma peça musical como discurso retórico musical.

A retórica passou, a partir de Quintiliano, por uma mudança de foco: nos primeiros séculos do Cristianismo era aplicada em declamações cerimoniais. Como religião oficial do Império Romano a partir do século IV, o Cristianismo viu decrescer o papel da retórica como arte do bem falar no sentido aristotélico da expressão, como o que aconteceu com o seu uso nos sermões panegíricos e nas orações fúnebres. No geral, foi usada para as argumentações de ordem religiosa, como as de Santo Agostinho (354-430), Santo Isidoro de Sevilha (560-636) e, séculos depois, por São Bernardo de Claraval (1090-1153). Ainda vigorou o gosto pela retórica no Renascimento, mas com o racionalismo de René Descartes (1596-1650) ela entra em declínio, quase desaparecendo nos séculos seguintes, sendo retomados os estudos dessa arte no século XX.

Na altura deste trabalho, o que me parece encantador, se esta é a expressão mais exata, é que a palavra mais uma vez comanda a música. No caso específico da retórica, não apenas a palavra isolada, mas mesmo o conjunto de um discurso que vem, a partir da *ars bene dicendi*, orientar o sentido da escrita e do discurso musical. Foi o que fizeram os compositores e estudiosos desde a Renascença, muito contribuindo para que o privilégio dos afetos, sentimentos e emoções se tornasse a causa primeira da música.

Langer (1980, p. 158) afirma que “tudo o que possa entrar no simbolismo vital da música pertence à música”. Então, não é a retórica, pois, parte da música quando a comanda não apenas na forma, mas também no conteúdo? Na forma, afirmo que uma

sinfonia clássica, por exemplo, possui um discurso mais organizado, pois que a sinfonia nasce da abertura de óperas, cantatas e oratórios a partir do Seiscentos, mas passa a ser uma forma autônoma no século seguinte. É então que ela se apresenta, a partir de Joseph Haydn (1732-1809), como uma forma pronta, pejada de seções retóricas musicais, em especial no seu movimento forma-sonata. Depois da palavra comandando a forma, aquela passa a ser conteúdo da própria música e isto está expresso nas milhares e milhares de obras, desde os motetos e madrigais, antes, das obras do canto gregoriano, indo até a ópera e outras formas musicais de porte mais restrito, como a canção artística, mas não de menor importância, como o *Lied*, forma vocal surgida com efeito no início do século XIX. Eis que a palavra se insere na música, sendo dela parte inseparável. Essa, uma grande "magia" da retórica, o seu grande legado à arte, em especial à música.

Não posso me negar em assentir que a palavra retórica comanda o conteúdo musical, como podemos, de Bach, apreciar em dezenas de composições, sejam as com texto sacro ou profano ou as obras orquestrais. Nas obras cantadas, o texto poético é o condutor da emoção musical; nas composições orquestrais, a palavra poética desaparece e vem à luz a retórica como organizadora do discurso musical com base nas suas seções e figuras. Esse o tal poder da retórica aplicada à música. Não há para Bach o momento em que a palavra seja descuidada do seu sentido afetivo musical, pois o seu respeito para com ela deriva das considerações adquiridas na absorção da leitura dos teóricos dos afetos, principalmente Johann Mattheson, com *Der Vollkommene Capelmeister* (1739). Não apenas Bach, mas uma miríade de compositores se debruçou sobre a influência da palavra na música e isto foi salutar na criação de obras de escol, cujo fundamento básico foi o despertar dos afetos.

A arte do bem falar se tornou o pilar que sustentou muito do que foi escrito em música com palavra, na produção ou provocação de emoções no ouvinte. Nessa trilha, a retórica não apenas serviu de base para despertar nos compositores o apreço pela palavra, mas também pela organização das seções de uma obra musical que deveria ser ordenada tal qual um discurso oral. Mas mais do que isso, ela sugeriu algo que ficou em suspense por séculos, embora os compositores tivessem disso ciência: tanto quanto no discurso oral, no discurso musical vocal o tipo vocal, o timbre ou o tom da voz possui efervescente grau de persuasão a ponto de despertar as emoções. No entanto, as teorizações que poderiam aproximar esse proceder não foram inseridas no contexto da Teoria dos Afetos, que proponho aqui fazê-lo. Veremos a seguir como ainda a retórica vai influenciar a música nas suas variadas formas e nas suas seções.

ATO II: SEGUNDO MOVIMENTO

A *Seconda Pratica*

A retórica chegou à Renascença italiana como uma arte redescoberta pelos intelectuais daquele tempo, os poetas, artistas e eruditos. Dela, nesse período, extraíram os postulados daquela que viria a ser a Teoria dos Afetos, ou conjunto de arrazoados dispersos por alguns teóricos em pelo menos duzentos anos que tratava da junção da retórica com a música. Aquela inspirando esta. Estava, em pleno Quinhentos, inaugurada uma nova forma de composição, a Seconda Pratica, expressa na *musica reservata*, a música emocional ou retórica. Na escrita ordenada sob os signos da *exordium*, *medio* e *finis* e com o auxílio das figuras retóricas, a Seconda Pratica inspirou diversos compositores do período, como Claudio Monteverdi e tantos outros.

Os compositores da segunda metade do século XVI concederam à música o status de linguagem. O debate sobre essa teoria teve início na Itália quinhentista, tendo ele se espalhado posteriormente pela Alemanha. Mais do que discutir a possibilidade de a música vir a ser uma língua, discutiu-se se essa poderia ser moldada pelos fundamentos do discurso oral, de modo a dar sentido lógico ao discurso musical. A *Seconda Pratica* ora vigente àquela época, ao contrário da *Prima Pratica* que se caracterizava pela hierarquia do contraponto, almejava produzir uma música que encantasse, enternecesse e suscitasse paixões – *conciliare*, *movere* e *delectare* –, ela própria veículo dessas paixões. Assim como os antigos gregos fizeram no teatro com a tragédia, os compositores renascentistas tentaram na música reviver o *pathos* eletrizante das elocuções, entonações e da interpretação das falas. Desse modo, a música passaria a ter um sentido lógico com começo, meio e fim e mais, com a possibilidade de transmitir e expressar as emoções de maneira mais direta. A música seria, pois, em termos gerais, uma consequência de uma organização do discurso retórica ao se assemelhar com a fala, passando a ser um discurso retórico musical, posso dizer assim. Estava criada a música retórica!

Os madrigais e motetos, além das *canzonette*, eram os meios mais imediatos de pôr em prática os preceitos retóricos aplicados à música. No entanto, com o nascimento de uma nova forma musical vocal em finais do século XVI, a ópera, nela é que os compositores vão empregar todos os recursos técnicos-musicais expressivos com vistas à

comoção das plateias. Não era ainda a ópera dos séculos XVIII e XIX como a conhecemos, mas *intermezzi* ou *feste teatrale*, peças nas quais se entremeavam dança, canto e declamação. Só a partir do século XVII os motetos e madrigais, que compunham o conjunto de obras conhecidas como música retórica, por isso obras muito caras aos ouvidos dos melômanos do século anterior, foram perdendo força no processo da evolução da ópera como forma musical mais completa. Buelow trata com bastante atenção e detalha em *A History of Barroque Music* (2004) como se deu a passagem da música intimista das *camere*, as pequenas salas dos palácios, para a música emocional da ópera nos teatros, que pouco a pouco vão sendo inaugurados. As mudanças de gosto e o espanto e a curiosidade surgidos a partir de então tornaram o ouvinte cada vez mais afeito às lágrimas públicas, como numa audiência de *La Favola d'Orfeo* [A Lenda de Orfeu] (1607), de Monteverdi, por exemplo. Tal foi a efusividade dos italianos em relação a essa nova forma músico-teatral, a ópera, que Veneza ao final do século XVII já contava com dezessete teatros!

Trata a *Seconda Pratica* de estudos teóricos encetados pelos compositores e estudiosos de alta relevância da Renascença italiana. Com o foco na expressão dos afetos, tais estudos demonstraram sobretudo o interesse dos luminares dessa teoria que buscava uma resposta, ao mesmo tempo que uma solução para a pergunta: a música expressa sentimentos? À parte a corrente que defende a música mimética, a *Seconda Pratica* tem também por base a harmonia e a junção da palavra poética com a música para suscitar, através do *camino affettuoso*, a expressão dos afetos, a música afetiva ou música expressiva[23]. Mesmo que a música não viesse a representar nada através da *mimesis*, como exporei mais adiante, ela deveria possuir coerência interna do mesmo modo que a de um discurso falado. Assim, na forma, a música seguiu um caminho como se fora um discurso; no conteúdo, música expressivamente compreensível, portanto uma quase-linguagem.

A *Seconda Pratica* foi uma sucessão de apanhados teóricos que muito influenciaram os compositores da segunda metade do século XVI, pois previa que as figuras retóricas do discurso falado se tornassem, na sequência, equivalências àquilo que passou a se chamar de figuras retóricas musicais. Conhecer tais figuras é de fundamental importância para bem conhecer a música barroca. É importante alertar que nem todas as figuras

[23] Note o leitor que a música mimética trata de representar coisas, objetos ou fenômenos da natureza, enquanto a música expressiva cuida apenas de expressar os afetos, ou sentimentos, sem necessariamente desejar ser representação. Sendo música representativa ou mimética, ela não deixa de ser música expressiva.

retóricas, de uma lista formidável de denominações, têm uma função lógica se aplicadas à composição musical, como veremos adiante algumas que a possuem. Por exemplo, a *tmesis*, τμῆσις, se usada no sentido de *phrasal verb*, ou a *suspiratio* que só teria melhor função retórica se levada a efeito através da interpretação, ou performance. Aliás, a *suspiratio* é tão delicada enquanto figura retórica oral que, na música instrumental ela pode ser expressada através de pausas ou síncopas[24]. Enquanto o estudo da *mimesis* como representação busca, em última instância, suscitar imagens através da música, a música retórica ou afetiva busca o despertar de sentimentos, emoções. Em síntese, os afetos.

As figuras retóricas e a sua aplicação à música

A retórica, enquanto arte do discurso, quando aplicada à música ou mais especificamente ao discurso musical, passou a fazer parte do interesse dos compositores dos séculos XV e XVI, mormente do último. Os compositores italianos tinham alto grau de intimidade com a retórica e suas pesquisas sonoras levaram à aproximação das duas formas de comunicação.

É na Alemanha que surge o estudo sistematizado da oratória e sobretudo o uso das figuras retóricas aplicadas à música. Laurin (2012) afirma que era tamanha a intimidade e a espontaneidade com que lidavam os compositores italianos com a retórica e suas figuras, que uns, como Claudio Monteverdi e Girolamo Frescobaldi (1583-1643) não se ocupavam apenas em teorizar sobre elas e sobre suas influências na composição. Tinha pouca importância para eles e outros mais apenas postularem a respeito das figuras retóricas enquanto promotoras da expressão de afetos, assim como a macro-organização da *dispositio* como um todo norteador do discurso musical: eles compunham tendo por base também suas postulações teóricas. Tal postura não significava, no entanto, desprezo por aquilo que vinha na retórica, mas o sentido de espontaneidade como com ela eles lidavam: a retórica já estava em sua música de modo tão natural que, de seus postulados, eles não só cuidavam abertamente, mas deles se aproveitavam para a prática da música.

A *Institutio Oratoria* de Quintiliano manteve as cinco fases da composição retórica das quais Cícero já as havia denominado: *inventio*, *dispositi*o, *elocutio*, *actio* e *memoria*.

[24] Deslocamento do acento do tempo para antes ou depois dele.

Para que o discurso seguisse a forma retórica no que tange à expressão dos afetos, necessário se fez recorrer às duas seções que mais diretamente influenciam nesse quesito: a *actio* e a *elocutio*. Naquela, observa-se como as ideias são desenvolvidas e as coisas são ditas de modo eloquente, influenciando no conteúdo emocional graças às figuras retóricas disponíveis ao compositor, ou seja, determinadas figuras serão, em momentos-chave do discurso, emocional e melhormente empregadas mais que outras, produzindo o efeito esperado pelo compositor. Na *elocutio*, de outro modo, pede-se correção, clareza, concisão, adequação e elegância, ligando-se tudo isso às figuras retóricas em benefício da ornamentação do discurso. Na música, primeiramente, organiza-se o discurso a partir das seções retóricas, mas também acorde com os afetos nele propostos.

Mosca (2001) relata que a lista das figuras retóricas chega proximamente a duzentas e cinquenta e alguns autores as dividem em várias categorias, como Fontanier (1977), que as categoriza em figuras de palavras propriamente ditas e figuras de palavras absolutamente independentes de palavras. A partir do primeiro tipo ele enumera quatro subdivisões, afirmando que a partir daí muitas outras subdivisões advirão. Para ser mais claro, o autor resume em cinco as principais figuras, que são: 1 . figuras de dicção; 2 . figuras de construção; 3 . figuras de elocução; 4 . figuras de estilo e 5 . figuras de pensamento. Fontanier afirma que a Academia distingue, antes, as figuras de gramática daquelas retóricas, ou seja, as figuras de palavras das de pensamento. Ele informa que essa distinção vem de antigos gramáticos ou retóricos, notando que sua obra foi impressa pela primeira vez em 1830.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (1970) listam as figuras retóricas em número de três: 1. Figuras de caracterização; 2 . figuras de presença e 3. figuras de comunhão. Para esses autores (idem, p. 226), "seguindo a tendência da retórica de se limitar aos problemas de estilo e de expressão, as figuras foram de mais a mais consideradas como objetos de ornamentos, contribuindo para restituir o estilo artificial e florido."[25] Para eles, no entanto, certos autores como Quintiliano privilegiam as figuras como benfazejas do discurso. De outro modo, considerando os esforços e os estudos de Fontanier (1977) e Perelman e Olbrechts-Tyteca (1970), prefiro me ater à categorização de Laurin (2012), como farei abaixo, pois me parecem mais ligadas à causa da música, especialmente à

[25] "Suite à la tendence de la rhétorique à se limiter aux ploblèmes de sytle et d'expression, les figues furent de plus en plus consideres comme de simple ornements, contribuant à rendre le style artificiel et fleuri." Tradução livre no corpo do texto.

Teoria dos Afetos. De tais figuras, reportar-me-ei a apenas algumas como forma de exemplificar sua perfeita conexão com a frase e a expressão musical.

Considero importante citar algumas figuras retóricas, ligando-as a exemplos musicais como forma de mais sedimentara tese, que já vem de tempos antigos, de que a retórica influenciou a composição musical. Brumeister (1993) e Mattheson (1739) já o disseram, além de muitos outros teóricos. No entanto, quero ajuntar esses exemplos de figuras retóricas à causa dos tipos vocais como despertadores de emoção. Uma figura retórica bem usada por um cantor ou cantora fará mais e melhor efeito do que outro cantor ou cantora. Assim se comporta o tipo vocal. Assim promove o despertar de afetos um timbre que agrade o ouvinte.

São três os tipos principais de figuras retóricas que ornamentam o discurso, para Laurin (2012): as figuras de repetição, as figuras de contradição e as figuras de silêncio. Usadas de forma comedida, as figuras poderão provocar no discurso o interesse necessário "solicitado" pela audiência e, com isso, seu aplauso. Compreendeu-se, pois, por parte da plateia de melômanos, o que intentavam a *elocutio* e quando antes a *dispositio*: ou seja, o compositor teria atingido o seu objetivo de bem expressar um ou outro afeto e, por isso, o quanto ganha a música retórica. Não custa afirmar que, intencionalmente, os compositores pretendem provocar e despertar afetos nos ouvintes utilizando-se inclusive da retórica e suas figuras.

Muitas das figuras retóricas do discurso oral se tornarão parte do discurso musical que foram incorporadas pela Teoria dos Afetos. Isso veremos a seguir onde apresento aquelas que considero as mais importantes para o discurso musical. Naturalmente que se trata de uma pequena mostra apenas como forma de demonstração de como a retórica trabalha em perfeita conjunção com a música.

As figuras de repetição

Dentre essas figuras, destaco a anáfora, ἀναφορά, ou em tradução mais livre, "levar para atrás". Consiste na repetição de uma palavra ou expressão do início de uma frase, como um modo de promover a ênfase àquilo que é dito. Por exemplo, no trecho do poema *London*, de William Blake (1757-1827), a expressão *em cada* se faz repetir no seguinte fragmento: "*em cada* choro de cada homem, *em cada* choro de medo do infante,

em cada voz, *em cada* proibição (...).”[26] Ou no trecho de *O Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles (1901-1964): “— *sois* madeira que se corte, — *sois* vinte degraus de escada, — *sois* um pedaço de corda... — *sois* povo pelas janelas (...).” Uma das funções da anáfora é dar ênfase a ideias e fazer referência a coisas ou fenômenos, etc., além de tornar a frase agradável e fácil de repetir e decorar. Um exemplo musical assemelhando à anáfora se encontra nos compassos iniciais do primeiro *Allegro* do *Concerto N. 1 em mi maior, op. 8, RV 269,* “*A Primavera*”, de Vivaldi (ANEXO 3) na repetição do tema várias vezes no seguinte esquema: duas vezes iguais e uma com pequena variação, seguido de mais duas vezes iguais e outra com pequena variação. A repetição incessante das frases musicais teria essa conotação anafórica.

A *anadiplosis*, ἀναδίπλωσις, duplicação, é a repetição da última palavra de uma sentença anterior. Tal palavra é usada no fim de uma frase e repetida no início da outra do seguinte modo*:* “subi ao *verde monte, verde monte* cheio de *flores, flores* tão *belas*, *belas* como as *estrela*s, *estrela*s que cintilam.” A *anadiplosis* se assemelha à *anáfora*, mas de modo oposto, assim: esta repete um termo em se apropriando do último termo de uma frase para repeti-lo no início da próxima frase e assim segue. A anáfora repete sempre, na frase seguinte, o primeiro termo da frase anterior. Musicalmente pode-se encontrar na ária *Zeffiretti che sussurrate RV 749.31* (ANEXO 4) [Brisinhas que sussurram], de Vivaldi, um exemplo de *anadiplosis* nas seguidas repetições de um pequeno grupo de células rítmico-melódicas, principalmente na abertura instrumental e nos comentários feitos pelo violino à guisa de eco. Neste caso o violino repete o final da frase vocal e assim segue.

Outra figura de repetição, *poliptoton*, πολύπτωτος, é a repetição de palavras com a mesma raiz com fins de efeitos retóricos quando as palavras variam, mas que mantêm o mesmo (ou aparente) significado. Por exemplo, a raiz latina *dic* pode ser aplicada para *dictum* (dizer), *dictionis* (dição) e *dictum* (dito, palavra). Desse modo, usando as palavras latinas numa construção em português, a frase poderia ser moldada nos seguintes termos em usando a raiz *di* portuguesa: “um *di*to não é causa de *di*cção, é dizer *di*atribes bem *di*tas, necessariamente”. De modo mais similar, usando a raiz *am* do substantivo amor: “o *am*or só é *am*oroso quando, *am*ando, *am*a-se sem amarras”. Observa-se na introdução do *Adagio* da *Sonata em ré menor, op. 1, N. 12, RV 63, “La Folia”*, de Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741) (ANEXO 5), a constância de uma mesma nota musical (ré) em três

[26] “*In every* cry of every man, *in every* infant's cry of fear, *In every* voice, *in every* ban (...).” Tradução livre no corpo do texto. Aqui no original e na tradução, uso do itálico para chamar a atenção para a anáfora.

tempos num mesmo compasso, imitadas por outra nota diferente da primeira (dó sustenido, mi e fá) no compasso seguinte, formando uma frase musical como se formasse uma palavra com seis sílabas. Essa obstinação se dá nos doze primeiros compassos formando "palavras musicais" como a *poliptoton*, de dois em dois compassos, assim:
compasso 1: ré, três repetições;
compasso 2: dó sustenido, três repetições: forma-se aqui a primeira "palavra musical" com seis sílabas, tendo a nota ré como a sua raiz;
compasso 3: ré, três repetições;
compasso 4: mi, três repetições: forma-se aqui a segunda palavra com seis sílabas, diferente da primeira, mas permanecendo a "raiz" na nota ré;
compasso 5: fá, três repetições;
compasso 6: mi, três repetições: forma-se uma nova "palavra musical", com seis sílabas, embora palavra diferente daquelas cuja "raiz" é a nota ré;
compasso 7: ré, três repetições;
compasso 8: dó sustenido, tempo único de mínima pontuada: volta a "palavra musical" com a "raiz" na nota ré;
compasso 9: ré, três repetições;
compasso 10: dó sustenido, três repetições: a mesma "palavra musical" é repetida, variada;
compasso 11: ré, três repetições;
compasso 12: mi, três repetições: outra "palavra sonora" para finalizar a sequência de *poliptoton*.

A figura oposta à *poliptoton* é a *antanaclasis*, ἀντανάκλασις, ou equívoco, que, para Del Señor (1823, p. 82) "é a repetição de um mesmo vocábulo em diferentes significados"[27]. Como no exemplo "Apague a luz e então apague a luz"[28], diz Otelo antes de matar Desdemona. O sentido da *antanaclasis* é reforçar pensamentos diversos usando da mesma palavra ou expressão. *Apague* é usado literalmente em *apague a luz* para "apagar", matar uma pessoa, no caso a personagem Desdemona, a luz que iluminava a vida de Otelo. Podemos encontrar numa mesma frase musical repetida em outras alturas dentro da tonalidade da peça ou mesmo em outras tonalidades. Observa-se com muita frequência essa característica na música barroca quando a ideia de eco ou repetição é uma forma de não apenas fixar o tema musical na memória do ouvinte, mas com a intenção de

[27] "Es la repeticion de un mismo vocábulo en distintas significaciones". Tradução livre no corpo do texto.
[28] "Put out the candle, and then put out the light". Tradução livre no corpo do texto.

causar comoção. Observamos essa figura retórica nas duas semicolcheias seguidas de uma colcheia (como se fossem uma palavra) que fazem parte da raiz do tema do *Allegro* inicial do *Concerto de Brandemburgo N. 3, em sol maior, BWV 1048*, de Bach (ANEXO 6). As duas notas mais rápidas seguidas de uma levemente mais longa são repetidas em diversas alturas e tonalidades durante quase todo o movimento como se fosse um longo monólogo teatral utilizando-se da *antanaclasis*.

Outra figura de repetição é o clímax, κλῖμαξ, forma de arranjo de palavras, frases ou mesmo oração que são repetidas com o sentido de reforço para aumentar a sua importância como forma de persuasão. O clímax se dá quando a palavra ou frase é repetida cada vez com mais e mais energia e em tom cada vez mais alto. Um exemplo que pode ser compreendido se for imaginado com essa mudança de dinâmica (do som *piano* ao *fortissimo*, como na música) pode ser a seguinte frase: "teu olhar me causa ternura; quando tu me olhas sinto amor; olhe-me sempre e eu te direi: sou apaixonado por ti!" O *Allegro* inicial do *Concerto N. 4, em fá menor, op. 8, RV 297*, "*O Inverno*", de Vivaldi (ANEXO 7) é um exemplo de clímax. O movimento inicia num crescendo que pouco a pouco explode no tema com a significância de clímax, retornando depois o clima inicial de suspense, crescendo, para novamente atingir o clímax mais uma vez na reexposição do tema. A figura retórica contrária ao clímax é o anticlímax, cujo tom da voz vai baixando à medida que as frases são ditas com a possibilidade de que haja mesmo uma inversão nas suas proposições, como pode se fazer usando as sentenças aplicadas ao clímax: "olhe-me sempre e eu te direi: sou apaixonado por ti; quando tu me olhas sinto amor; teu olhar me causa ternura." Musicalmente, o *finale* do *Allegro* inicial do *Concerto N. 1 em mi maior, op. 8, RV 269,* "*A Primavera*", de Vivaldi é um anticlímax, um recurso provocador de comoção.

As figuras de silêncio

As figuras de silêncio são usadas para criar não apenas tensão ou suspense no discurso, contudo mais do que isso, ajudam a despertar a atenção por parte do público em algum ponto chave da alocução. Uma das figuras retóricas mais conhecidas é a *abruptio*, que significa uma pausa inesperada no meio do discurso. Não implica, por outro lado, mudança de assunto, mas verdadeiramente uma pausa que venha a surpreender os

ouvintes. Em transposição à música, um exemplo significativo se encontra no *Allegro* inicial do *Concerto per La Sollenità della S. Lingua di S.Antonio di Padova em re maggiore, RV 212*, de Vivaldi. A partir do quarto tempo do quarto compasso e dos dois primeiros do quinto, três pausas separam o saltitante discurso musical que vinha em desabalada alegria.

A *aposiopesis*, ἀποσιώπησις, consiste na quebra do discurso musical no meio da sentença à maneira da *abruptio*, mas pode também, mais do que essa figura, finalizar uma frase deixando que a plateia imagine qual o seu final. No discurso escrito, a *aposiopesis* pode se manifestar como reticências para sinalizar a sua não finalização, deixando em aberto o sentido de conclusão na conta da imaginação do ouvinte, o que poderia vir depois dos três pontinhos. Um exemplo claro de *aposiopesis* musical está no final do primeiro movimento *Allegro assai*, interrompido bruscamente, muito embora na tônica do movimento, para dar início ao segundo movimento, *Largo* (quando entram em solo as duas flautas doces), do *Concerto para 2 violinos, 2 flautas doces, 2 oboés, fagote e cordas em ré menor, RV 566*, de Vivaldi. É uma das formas mais impactantes do discurso musical: interrompe-se bruscamente aquilo que vinha sendo desenvolvido para que se crie uma tensão àquilo que se continuaria a ser "dito".

A *suspiratio* é uma figura emocional que consiste numa pausa curta que interrompe a frase por meio de um suspiro. Dramática no seu efeito, ela pode muito bem fazer parte da *memoria*, como a seção proposta por Cícero em *De Oratore ad Q. fratrem* (1706), última seção do discurso retórico. A *suspiratio* pode ser representada musicalmente através da *apoggiatura*[29] ou até notas breves seguidas de notas mais longas, como nas notas pontuadas (nas cordas) do *Allegro* inicial do *Concerto em ré maior, N. 3, op. 10, RV 428, Il Gardelino*, de Vivaldi. Anteriormente já me manifestei a respeito da *suspiratio* por ser ela muito sutil, carecendo, pois, de uma justa interpretação por parte do instrumentista ou cantor para que ela se faça notar como verdadeiramente um suspiro. E suspiros temo-los em variadas situações: tédio, aborrecimento, paixão, tristeza, etc. Interpretá-los requer sobretudo maturidade do artista para entendê-los como elementos gráficos na partitura ou, melhor ainda quando não explicitados, entendê-los como necessidade de uma frase musical.

A *elipsis*, ἔλλειψις, significa literalmente omissão. Consiste na omissão de uma ou duas palavras no meio da frase, mas que esta não perde o sentido por conta disso. No

[29] Notação ou figura musical na qual uma nota muito breve, ou até um pequeno grupo de notas breves que se antecipam no tempo justo a uma nota de tempo um pouco maior e mais importante.

poema 154 do *Cancioneiro* de Fernando Pessoa, datado de 18 de setembro de 1933, encontramos a presença da elipse no quinto e sexto versos da segunda estrofe: "Temos, todos que vivemos,/ uma *vida* que é vivida/ E outra *vida* que é pensada,/ E a única *vida* que temos/ *É essa que é dividida*/ *Entre a verdadeira e a errada*."[30] Versos que se completos com a palavra *vida*, a tônica deles, ficariam assim: "E a única *vida* que temos/ É essa *vida* que é dividida/ Entre a *vida* verdadeira e a *vida* errada." O poeta omite *vida* nos dois versos finais com o intuito de mais chamar a atenção para o peso do seu significado, pois o curto poema gira em torno dela. A *elipsis* musical pode ser encontrada nas variações, quando as notas a partir do tema são suprimidas logo na primeira variação. Um exemplo de *elipsis* musical pode ser ouvido nos compassos 3 a 6 no início das *Variações Goldberg, BWV 988,* de Bach. Após a apresentação do tema nos dois primeiros compassos, ele vai sendo modificado à medida que avançam as variações.

A *tmesis* é uma figura retórica que apresenta duas características: a primeira consiste na interrupção abrupta de uma frase, a inserção de outras sem muita relação com o que estava sendo dito e a posterior continuação do pensamento; a segunda que pode estar relacionada nas construções frásicas de línguas cujos verbos podem ter seus radicais ou prefixos separados, como no inglês no caso dos *phrasal verbs*, ou no alemão. No inglês, a frase "*I turn off the lamp before going to bed at night*" pode ser modificada graças ao *phrasal verb turn off* para: "*I turn the lamp off before going to bed at night.*" Em alemão dá-se algo similar, só que o prefixo é deslocado como em "*die Rose geht im Garten an*" [a rosa pega no jardim], cujo verbo *angehen* [pegar, em relação às plantas] está variado na terceira pessoa e tem o seu prefixo *an* posposto ao objeto direto [*im Garten*, no jardim]. Em ambos os exemplos, essa quebra da palavra, no caso específico dos verbos, tem características de *tmesis*. Vale para a música, principalmente, a primeira característica, sendo a segunda a mais voltada para o discurso oral e à literatura. Um exemplo de *tmesis* musical com a primeira característica pode ser encontrada nas árias *da capo*, ou ária ABA, como um todo, na qual a parte B contrasta com A, como na ária *Cara sposa* [Querida esposa] (ANEXO 8), da ópera *Rinaldo* (1711), de Georg Friedrich Handel (1685-1759). Influenciado pela Teoria dos Afetos, o compositor segue à risca o significado das palavras poéticas, aplicando-lhes a música que lhes é adequada em afeto reafirmando aquilo dito por Monteverdi (apud Laurin, 2012) de que a "*signora dell'armonia è l'orazione*", ou a "oração é a senhora da harmonia", ou que as palavras

[30] Os itálicos são de minha autoria para chamar a atenção à palavra "vida".

conduzem a música. A seção *A* contém as palavras "*Cara sposa, amante cara. Dove sei? Deh, ritorna a pianti miei*" [Querida esposa, amante querida, onde estás? Por Deus, pelos meus prantos, retorna]. A linha melódica, marcada em *largo* [alargado] é doce e apaixonada, pejada de súplica. A segunda parte, *B*, o *Allegro*, contrasta não apenas em andamento, mas em tonalidade, seguindo exatamente o clima proposto pelas palavras "*Del vostro Erebo sull'ara, colla face del mio sdegno io vi sfido, o spiriti rei*" [Sobre o altar do Érebo, com a minha face de ira, eu vos desafio, ó espíritos da escuridão]. Assim como muda o clima de *A* para *B*, retorna o clima anterior em A', aquele de suplicante calma. Muitas vezes um compositor lança mão desse artifício até mesmo como forma de indução a um relaxamento ou excitação necessária ao ouvinte.

As figuras de contradição

Para tornar o discurso mais agradável e interessante, as figuras de contradição parecem indicar que a *inventio* ganhou rumo contrário àquele proposto. Mas trata-se mesmo de um artifício que garante mais dinamismo no estilo do discurso, ou seja, o orador muda de rumo de modo proposital e depois retorna à linha principal do seu discurso, ou seja, volta ao tema. No primeiro movimento do *Concerto para piano e orquestra N. 1, em si bemol menor, op. 23* (1884) de Piotr Ilyitch Tchaikovsky (1840-1893), existe um claro uso da *inventio* quando, no segundo movimento da obra, *Andantino semplice*, subitamente entra no discurso musical um tema inusitado, uma canção cantada em tom jocoso pelo compositor e seus irmãos quando queriam zombar de certa cantora que tinha conhecido. Em seguida o tema desparecesse, não mais retornando à baila.

A figura retórica chamada *antitheto*n, ἀντίθετον, tem o sentido oposto à *inventio*. Cuida em criar numa palavra ou frase uma negação à frase ou palavra anterior, provocando no ouvinte uma sensação de pensamentos contraditórios, mas logo apascentados pelo bom senso do ouvinte em entender que a sentença ou a palavra proferida trata mesmo de causar impacto emocional. Na verdade, o discurso deverá seguir na defesa daquilo apresentado na *inventio*. Na primeira estrofe, versos 3 e 4 do *Soneto do maior amor*, de Vinícius de Moraes, encontra-se a *anthitet*on: "Maior amor nem mais estranho existe/ Que o meu, que não sossega a coisa amada/E quando a sente *alegr*e, *fica*

triste/ E se a vê *descontent*e, *dá risada*." A *anthiteon* pode ser encontrada não apenas em temas musicais opostos, mas em sequências harmônicas contrastantes ou passagens que aparentemente destoam da sequência melódica característica da obra. Um bom exemplo se encontra na *Sonata para cravo em lá menor, K 3, L 378*, (ANEXO 9) de Domenico Scarlatti (1685-1757) que apresenta uma sequência descendente em semitons que surge como do nada, sem que se a espere, criando uma agradável surpresa. Uma série de acordes, ou mesmo um acorde que contrasta com um anterior, sequências rítmicas contrastantes e mesmo a quebra de timbres, principalmente instrumentos de sons "opostos", como um violino cujo solo tem continuidade num oboé podem ser exemplos de *anthiteon* musical. Algumas passagens do *Concerto para violino e oboé em dó menor BWV 1060*, de Bach, encaixam-se nessa categoria retórica, principalmente quando um instrumento "responde" ao outro: dá-se nesse momento uma quebra tímbrica, mesmo que em breves momentos e que pode ser tomada com o sentido de oposição tímbrica[31], igualando-se assim à *anthiteon*.

A *anthitesis*, é a junção de *anti*, ἀντί, contrário e *tesis*, θέσις, com o sentido geral de oposição ou mesmo por pensamentos que aparentemente se contradizem com o uso de palavras ou frases, como em "enquanto a *traição* solapava assim o *sossego*, a *felicidade*, a vida e a *honra* dessa família" na Parte IV da Terceira Parte de *O Guarani*, de José de Alencar. Vê-se que *traição* se opõe a *sossego*, *felicidade* e *honra*. Outro exemplo está no Romance XXVII ou do Animoso Alferes de *O Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles: "– que sua alma excede/escrivães, carrascos,/ juízes, chanceleres,/ frades, brigadeiros,/ *maldições* e *preces*" ou na sequência da estrofe seguinte do mesmo poema: "Venham, venham, matem: *ganhará* quem *perde*." As aberturas barrocas[32] têm algo da *anthitesis*, pois a mudança de clima psicológico da parte B em relação à parte A é flagrante.

A figura *non sequitor* se caracteriza por uma declaração que muitas vezes não está ligada ao contexto da frase, causando forte comoção, tanto despertando afetos como raiva ou ternura, até mesmo alegria. No Capítulo VI de *Quincas Borba*, de Machado de Assis, encontramos uma frase que se tornou célebre e que traduz a ideia de *non sequitor*: "o homem só comemora e ama o que lhe é aprazível ou vantajoso, e pelo motivo racional de

[31] Note que levo em consideração o timbre como o quarto elemento musical e, como o timbre e o tipo vocal são também o tema deste trabalho, já o elevo à categoria de integrante dos elementos estudados pela Teoria dos Afetos.

[32] Peças instrumentais que serviam para introduzir uma ópera, cantata ou oratório e consistia em três seções: ABA', onde A era contrastada por B e, voltando à seção A, encerrava-se a peça com pequenas variações em relação à parte A inicial.

que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói. Ao vencido, ódio ou compaixão; *ao vencedor, as batatas*." Uma das formas musicais mais interessantes que reflete a figura retórica *non sequitor* – que tem certa semelhança com a *tmesis* – é a do *concerto grosso*, mormente nas mudanças de clima entre um *adagio* e um *subito attacca allegro*, caso que acontece com frequência nos primeiros movimentos dessa forma musical, como no *Concerto em ré maior, op. 6, N. 4*, de Arcangelo Corelli no *Adagio-Allegro* inicial (ANEXO 10). A solenidade e introspecção dos três compassos do *Adagio* é quebrada subitamente pelo *Allegro* buliçoso e vivaz.

Muitas são as figuras retóricas do discurso oral que podem ser incorporadas à música como figuras retóricas musicais, afinal ele precisa de muitos recursos técnicos para se fazer crível. A música também necessita de seus próprios recursos e ainda pede outros de empréstimo como os da retórica. Boa parte das figuras retóricas foram utilizadas no Barroco dentro dos postulados da Teoria dos Afetos. Por outro lado, a sua utilização não cessou findo esse período e vamos encontrá-las em pleno uso no Classicismo, assim como no Romantismo. Se de modo mais consciente e mais incisivo, como no Barroco, os compositores dos séculos XVIII e XIX as utilizaram, certamente que não, mas posso afirmar que a Teoria dos Afetos permaneceu viva na intenção dos compositores.

Os afetos em Aristóteles, Quintiliano e Descartes

No Livro II da *Retórica*, Aristóteles enumera e comenta a respeito dos afetos, alertando que a retórica tem por finalidade a criação de um juízo – naturalmente quando se trata de uma ação judicial – e que o orador exponha seus argumentos de forma demonstrativa, sendo eles dignos de crédito. O orador, acusador ou defensor, organizaria o discurso ao menos na forma, ou seja, seguiria as regras da fala retórica, seção por seção, figura por figura. É de extrema importância que a ação persuasiva, principalmente nas deliberações, possua certa ou total capacidade de convencimento, ou persuasão. Que o *retor* prepare o juiz com sabedoria, ou seja, o modo como ele apresenta e expõe suas disposições para os ouvintes. Assim, pede-se do orador (*retor*) que pelo menos para algumas das pessoas da audiência, seus espíritos sejam preparados – e persuadidos – em relação àquilo que discursa. Para isso, o Estagirita nos apresenta como sendo em três as causas que tornam os oradores persuasivos: a prudência, a virtude e a benevolência.

Desse modo, os oradores podem mentir nas coisas que dizem ou aconselham por essas causas ou por algumas delas. O orador pode, por falta de prudência, emitir opiniões erradas ou por malícia dar opinião correta, mas não diz o que pensa. Mesmo sendo prudente e honesto, o orador pode não ser benevolente. Aristóteles (2012, p. 84) afirma que afora essas causas não existem outras além delas para que o discurso seja persuasivo o bastante, de modo que "aquele que aparenta possuir todas essas qualidades inspire confiança nos que o ouvem." Munindo o orador com esses ensinamentos, Aristóteles passa a enumerar uma série de afetos que contribuem para o discurso, na intenção de que este possa ser percebido como verdadeiro.

Aristóteles é o primeiro a enumerar e a apresentar os afetos como um dos meios persuasivos do discurso e que deverão estar presentes no seu epílogo. Para ele, muito conta na persuasão, principalmente nas deliberações, a maneira como o orador se comporta e se mostra à audiência (os ouvintes) para nela produzir determinado estado de ânimo. Para o Estagirita, os fatos não se apresentam de igual modo para todos da plateia, pois existem os que já estão envolvidos em determinadas emoções que, de um jeito ou de outro, poderão não se sentir atingidos pelo que expõe (e como expõe) o orador. Ou seja, haveria então uma predisposição dos ouvintes a um ou a outro estado de espírito, mas cabe ao orador igualar todos os estados de espíritos de acordo com a sua conveniência persuasiva, ou seja, ao menos através da forma. Para melhor explicar isso, Aristóteles (id, p. 85) se vale das emoções que "são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer." O filósofo alerta, pois, que as emoções são únicas e as possuem os ouvintes em graus variados como também não possuem várias delas ao mesmo tempo, o que certamente é um trunfo do qual o orador deverá tirar partido.

Na *Retórica* (2012), Aristóteles enumera treze afetos ou emoções (*πάθη,* que habitualmente se traduz por "paixões"), a saber: a ira, a calma, a amizade e a inimizade, o temor e a confiança, a vergonha e a desvergonha, a amabilidade, a piedade, a indignação, a inveja e a emulação. Dissertando e exemplificando cada um dos afetos, o Estagirita apresenta pontos que pareceriam conflitantes a uma primeira observação, mas que são desnudados à luz de sólidos argumentos. Por exemplo, o fato de que a ira estaria ligada ao prazer faz dele algo que se almeja conseguir. O filósofo vai construindo seus arrazoados apregoando as possibilidades de como cada um dos afetos são desenvolvidos, como o caso da possibilidade ampla da amabilidade, que tanto pode se dar em forma de caridade desinteressada ou como uma troca de favores. Ao final de suas considerações

sobre os afetos, Aristóteles afirma como eles nascem e se dissolvem e como podem ser aproveitados como "provas" no discurso retórico, ou seja, como meios persuasivos para causar comoção. Mas *de per se* eles não seriam levados em consideração se não produzissem conteúdos que pudessem exemplificar as mais variadas situações. Explico: ira ou calma, por exemplo, são afetos próprios de cada pessoa, ou em quase todas sendo portanto afetos comuns. Mas o que conta para o discurso retórico é que os afetos possam produzir, dentro da oração argumentativa, determinadas comoções pertinentes ao caso então exposto pelo orador, dando-se isso por aproximação com os fatos narrados. O orador é quem cuida de, ao discursar e usando dos meios retóricos para persuadir, despertar por isso as emoções na audiência. Por exemplo, falando de um desvelado amor de mãe para com um filho ingrato, o retor pode levar a plateia às lágrimas, ao mesmo tempo em que falando do filho, levar todos ao sentimento da ira. Os afetos, assim, não seriam meras abstrações gerais e formais para causar comoção, mas estariam ligados aos fatos concretos narrados pelo orador, seja num caso no qual o temor seja melhor empregado do que a piedade, por exemplo, ou a confiança mais do que o temor.

Os afetos não são armas exclusivas do orador, mas componentes da alma ou personalidade de cada pessoa da audiência. O orador lança sua "isca afetiva" como base nos movimentos da retórica, o ouvinte a assimila, ou não. Existe neste um grau de sensatez que o faz acatar ou rechaçar uma proposta persuasiva do orador, achando-a verdadeira ou não, verossímil ou inverossímil. Esta é a sua liberdade de interpretação e é assim que ele acolhe o discurso do orador: aceitando determinada emoção para outra rejeitar.

Em *Acerca del alma*, Aristóteles (2004), ao longo de três livros, cuida em expor o problema da alma, desde os conceitos de alguns filósofos, entre eles Platão, Anaxágoras, Tales e Diógenes, até questões de ordem tanto psicológica quanto racional. Trata-se de uma tese na qual o autor dá vazão muitas vezes ao empirismo para expor a alma ora como imortal, ora negando-lhe essa qualidade, como acontece no Livro III. O seu tratado, no entanto, é eloquente ao ponto de dissertar sobre os cinco sentidos a fim de explicar a "organicidade funcional" da alma, ou seja, como ela é afetada pelo mundo físico nas suas impressões.

Aristóteles (2004, pp. 14 e 15) diz que "a alma, na maior parte dos casos, não parece experimentar nem fazer coisa alguma sem o corpo; por exemplo, encolerizar-se, ter valor,

desejar e em geral, sentir."[33] Ou seja, o Estagirita arrisca-se em afirmar que as emoções afetam não apenas a alma, mas o corpo. Por isso, ele lista algumas emoções – entre outras anteriormente por ele omitidas – que afetam o corpo a partir da sua não dissociação com a alma, tais como o valor, doçura, temor, compaixão, audácia, alegria, amor e ódio, pois "todas as modificações da alma ao perecer apenas têm lugar em companhia do corpo (id., p. 15)."[34] Tais afetos servem para não apenas emoldurar uma dada situação, mas para transformar a alma, algo com vida própria capaz de se envolver com o seu corpo e com ele se alegrar, ou sofrer. Eis aqui, mais uma vez, um dos momentos máximos da filosofia aristotélica e que diz muito propriamente a este trabalho: o valor dos afetos não apenas nas expressões humanas, mas também naquilo que o ser humano cria e desfruta da sua criação, como a música — e o modo como isto afeta a alma provocando afetos.

Extremamente importante é ler em *Acerca del alma* o autor considerando que aquilo que afeta a alma, afeta o corpo, como antes relatei. Desse modo, mesmo que ela possa ter afecções próprias, ou mesmo que não tenha nada que lhe pertença exclusivamente, ela não sentirá sozinha alguma emoção, pois o corpo também estará a ela solidário: eis Aristóteles filósofo interessado pela Ciência, como de fato foi![35]

Gostaria de enfatizar que no caso específico da música, os afetos, enquanto motores que animam os sentidos, ou mais e melhor, a audição que em consequência afeta a alma desde seu elemento primevo, o ritmo, até a harmonia, a melodia e o timbre, são todos motivadores para causar comoção. É antes para a alma que a música é criada. O corpo, no binômio corpo-alma, é uma segunda coisa, pois mesmo que o ritmo seja espacial e o afete, ainda não é ele o primeiro a se animar, mas a alma. Tudo o que entra na emoção, afeta inicialmente a alma, seja para o mal ou para o bem.

A importância fundamental da enumeração dos afetos por parte de Aristóteles se dá porque ele concede ao orador a possibilidade de lidar com eles do modo como lhe convém a persuasão do seu discurso. Na música isso será tão ou melhormente aproveitado por meio da técnica de composição que venha a explorar o máximo das possibilidades dos instrumentos que, sob determinados efeitos técnicos, produzirão o despertar da comoção do ouvinte. Isso pareceria irrelevante se não levássemos em consideração que o discurso musical, de acordo com a Teoria dos Afetos, se inspira no

[33] "El alma, en la mayor parte de los casos, no parece experimentar ni hacer cosa alguna sim el cuerpo; por ejemplo, encolerizarse, tener valor, desear, y em general sentir." Tradução livre no corpo do texto.
[34] "Todas las modificaciones del alma al perecer sólo tienen lugar en companhia del curpo." Tradução livre no corpo do texto.
[35] Carvalho (2013, p. 95) diz que "Aristóteles, ao entrar na Academia, já trazia extensos conhecimentos de anatomia e fisiologia adquiridos no ambiente doméstico."

discurso oral. Isso levaria o compositor a seguir os passos deste discurso inteligível com começo, desenvolvimento, meio e fim, transposto para a obra musical como uma consequente "chave" para abrir as emoções do ouvinte.

Aristóteles (2012, p. 235) incita o orador a usar das emoções como meio persuasivo no epílogo do discurso, pois "convém provocar no ouvinte comportamentos emocionais", enumerando alguns como a compaixão, a indignação, a ira, o ódio, a inveja, entre outras emoções, informando ao leitor que já as relacionou no seu todo em tópicos anteriores (precisamente no Livro II). Essa é uma estratégia que alcança bons resultados no discurso, pois, de tudo o que terá sido nele dito, restará ao ouvinte o tanto de apelo emocional em favor de uma causa. O que chama a atenção nessa estratégia de provocar emoções na audiência é o uso das figuras retóricas no epílogo do discurso, ou seja, o momento quando deve ser atingido o clímax dos arrazoados. Na música isso se dá na *coda*, compassos antes do último acorde ou nota de um movimento de uma peça ou da peça em si. O compositor, como o orador, usa dos recursos máximos do emocionalismo para que o ouvinte retenha no seu íntimo algo de inefável que despertará seus afetos. Por exemplo, numa ária de bravura, quando o tenor expõe todas as suas qualidades técnicas e emite as notas com soberba precisão, nada mais eletriza a plateia do que um agudo dado "a plenos pulmões". Isto está escrito pelo compositor, mas faz parte da persuasão e da provocação dos afetos. Isto é música!

Assim como Aristóteles, Quintiliano promove a exposição das emoções como forma de persuasão, discorrendo sobre elas no Livro VI ao tratar das partes do discurso. Para ele, é necessário que o orador provoque o máximo de emoções tanto na plateia quanto no juiz, este o alvo de seus arrazoados emocionais, pois dele emanará a sentença. Ele alerta o orador de que a sua tarefa e esforço são no sentido de se manter atento ao modo como usa das emoções no veio persuasivo do seu discurso. Para ele, as emoções são ensinadas desde a antiguidade e são de duas espécies, segundo os gregos: *πάθος*, *pathos*, que se traduz por emoção, paixão ou sentimento e a segunda espécie, o ἔθος, *ethos*, que se traduz por hábito, costume, caráter.[36] Vejo que, de forma similar, Quintiliano concorda com Aristóteles quanto às duas formas de emoção, e que já demonstrei no Ato precedente em relação ao filósofo grego. Essa conexão é bastante salutar, pois podemos observar a concordância do autor romano com os postulados aristotélicos, ao ponto de estabelecer, como o filósofo grego o faz, que as emoções sejam exploradas na última parte do

[36] Quintiliano não trata do *logos*, λόγος, na tríade de espécies, distanciando-se de Aristóteles.

discurso. Para o Estagirita, no epílogo; para Quintiliano, na *peroratio*, outra designação para epílogo, quando se dá o fecho de todos os arrazoados.

Quintiliano, sem citar nominalmente quais autores, a eles se reporta para explicar que existem entre *pathos* e *ethos* diferenças substanciais de conteúdo, ou de intensidade. Para ele, *pathos* se configura como emoções fortes e *ethos*, as brandas; aquele, emoções passageiras e este, permanentes. Ao mesmo tempo, Quintiliano acede à proposição de que tanto *pathos* como *ethos* sejam da mesma natureza, embora aquele de natureza mais ampla, como o amor, e este, de natureza mais restrita, como a afeição (*caritas*). Assim, no epílogo ou *peroratio*, o *pathos* incentiva, provoca e o *ethos* abranda, o que viria a configurar o clímax do discurso retórico. Qual não é a emoção, na música, quando a *coda*, ou o equivalente epílogo (*peroratio*) na música promove a mais viva emoção no ouvinte!

Interessante é observar que no decorrer de suas explicações, Quintiliano vai aos poucos clareando seu pensamento quanto às duas espécies de emoção. Para as emoções que ele considera as passageiras, vemo-las no ódio, ira, medo e assemelhadas, pois não será possível a pessoa sentir uma dessas ou algumas por muito tempo. De modo inverso, as emoções permanentes são as de doce expressão, como o amor, a bondade e assemelhadas.

Ao longo de algumas páginas, Quintiliano discorre sobre *pathos* e *ethos* dando-lhes, pois, as configurações emocionais próprias ao discurso. No entanto, chama a atenção o fato de que Quintiliano já antecipa um rol de emoções no Livro V, notificando-as como "tendências de espírito", tais como a avareza, a ira, a misericórdia, a crueldade, o rigor e algumas outras semelhantes. De modo muito enfático, nesse mesmo Livro V (2009, p. 231), ele diz onde é possível que os argumentos sejam obtidos, como aquilo o que a pessoa ambiciona ou pelo uso de palavras ditas no passado (cujo reflexos se darão no presente), que se acresça "a emoção, à qual [muitos] atribuem o significado de agitação passageira do espírito, como a ira e o medo." Essas "tendências dos espíritos" estarão melhormente nominadas na *peroratio*. O autor vai, a partir das explicações das duas espécies de emoção, *ethos* e *pathos*, a elas apondo as emoções que considera as mais apropriadas para as brandas, ao *ethos*, e as fortes, ao *pathos*. Para o *ethos* cabem o amor, o carinho e emoções assemelhadas, "pois, se ἔθος designam costumes, sempre que os imitamos é preciso adequar a eles nossas palavras" (idem, p. 451). Quintiliano, então, liga o *ethos* ao orador cortês e de bom caráter. De modo inverso, afirma (id., ibid.) que "quem parece mau enquanto está falando, de algum modo fala mal, pois não parece dizer coisas

justas" para justificar que o *ethos* aparece por si mesmo pelo modo como se comporta o orador. Quintiliano concorda com Aristóteles sobre o discurso que, sendo bom ou mau, venha a refletir a alma do *retor*.

Em uma comparação entre comédia e tragédia, Quintiliano afirma a ligação do *ethos* com a primeira, enquanto o *pathos* teria ligação com a segunda, justo por conta das emoções fortes, como a ira, o ódio, o medo, a inveja e a compaixão. Ora, na *Poética* (1993), Aristóteles, ao fazer menção às duas espécies de poesia (a trágica e a cômica), sua origem e história, não se refere diretamente aos afetos, muito embora use da retórica para afirmar que é na poesia que a persuasão pode também se manifestar, desse modo: é de preferir que o impossível persuada em vez do possível. Se a persuasão no discurso ajuda um dado argumento, na poesia (ou teatro) a fantasia se alia às impossibilidades causais da existência ou afirmação de um dado fato, fenômeno ou objeto para produzir convencimento inclusive através de afetos determinados. Quanto a estes, na *Poética*, deixa Aristóteles apenas entrever os alegres, amorosos, jucundos, amáveis e assemelhados como mais próximos à comédia; os irascíveis, aterradores, odiosos e assemelhados, próximos à tragédia. Os argumentos do Estagirita servem, pois, para compor as bases daquilo que viria a ser conhecida como Teoria dos Afetos, cujos arrazoados diversos são encontrados em pontos e épocas distintas da História e que começam a vir à luz na Renascença. Quintiliano, tanto quanto Aristóteles, reforça a importância que os afetos têm no discurso retórico e, ao fazê-lo, colabora indiretamente para a solidificação de seu uso no discurso musical: aí está a teoria dos Afetos para comprovar!

Não apenas Quintiliano se voltou a dissertar sobre as emoções ou afetos, mas muitos outros pensadores o fizeram depois dele, caso de Santo Agostinho[37], teólogo e pensador cristão que se debruçou sobre o tema na obra *A Cidade de Deus* (2012), precisamente no Livro XIV. No que concerne àquilo que se esperaria de um pensamento laico, como o de

[37] Para Vargas (2015), em *O reordenamento dos afetos pelo restabelecimento da Ordo Amoris em Santo Agostinho*, os termos utilizados por Santo Agostinho, em se referindo a alguns afetos, são muitas vezes vagos ou até mesmo amplos, caso do amor, traduzido em *appetitus*, *caritas* e *delectio*. Para cada um desses termos, uma conotação diversa. Ao primeiro, junta-se *desiderium* que têm a conotação de movimento da vontade em busca de aquisição de algum objeto que falta e ao qual a vontade espera ser satisfeita; em *caritas*, junta-se *cupiditas* no movimento do amor: aquela, o amor com Deus, este, o amor sem Deus; já *libidine*, o desejo amplo, pode ser entendido em Agostinho, algumas vezes, como desejo sexual, libido. Observando, pois, essa amplitude conceitual para uma só palavra, deduzo que não se aplicam os conceitos de afeto, em Santo Agostinho, aos postulados requeridos e adotados pela música na Teoria dos Afetos. Seu pensamento é por demais transcendente para ser adotado por uma teoria que tem na sua base ideias do mundo. No entanto, lá na ponta, ou seja, na obra musical e como ela é percebida pelo ouvinte, é perfeitamente possível que nela se encontrem traços da transcendentalidade agostiniana, principalmente na música sacra, sem que Santo Agostinho tenha influenciado na Teoria dos Afetos.

Aristóteles e de Quintiliano, por óbvio pertencentes, um, a uma época na qual o cristianismo não existia e o outro, já na era cristã, mas não cristianizado, o pensamento de Santo Agostinho a respeito dos afetos não regularia postulados que viessem a influir na construção de uma teoria com funções estéticas, portanto fora do seu escopo místico-metafísico.

Vale me adiantar no tempo e ir ao centro do Barroco musical, quando já estava em pleno desenvolvimento alguns postulados ajuntados a outros que viriam a se tornar, no final deste período, as normas que passaram a ser conhecidas como Teoria dos Afetos. Foi lançado em 1649 um estudo que mistura fisiologia e uma "pré-psicologia" chamado *As Paixões da Alma* (2012), de René Descartes, que foi, à época, um marco às descobertas da afecção das paixões sobre a alma e como isso impacta em grande medida o organismo. Para o filósofo a alma e o corpo estavam intrinsecamente ligados, o que já foi apontado por Aristóteles na *Retórica* (2012). Reunindo duzentos e doze pequenos artigos ou capítulos, essa obra chamou a atenção pelo que as emoções causariam no indivíduo. Especialmente para os músicos e teóricos da música, essas discussões puderam encetar estudos de como se dariam os efeitos das emoções na obra musical, e mais, como viriam a construir ou solidificar uma teoria que desse conta dessas descobertas e discussões. Com um apanhado empírico sobre a fisiologia do corpo humano, tratando de órgãos, músculos e fluídos, além de questões próprias da psicologia – que ainda não existia como tal a conhecemos hodiernamente e que nomeei antes como "pré-psicologia" –, Descartes cuida na Primeira Parte de definir as paixões da alma (Artigo 27 ao 50); na Segunda Parte enumera e ordena as paixões, sendo que na Terceira Parte trata das paixões particulares. Interessa-me, sobretudo a enumeração e a ordenação das paixões contidas na parte intermediária do livro, pois são de extremada importância à causa deste trabalho.

Diz Descartes (2012, p. 47) que, de modo geral, pode-se definir as paixões "como percepções ou sentimentos ou emoções da alma que referimos particularmente a ela e que são causadas, conservadas e fortalecidas por algum movimento dos espíritos." Existe ainda nesta afirmação total empirismo quanto ao emprego e uso do termo "espíritos", ao referir-se o autor aos fluidos corporais[38] e mesmo aos hormônios. Quanto às percepções, Descartes (idem, ibidem) afirma se tratarem de pensamentos que não são ou não continuam a ser ações da alma ou da vontade, mas "quando nos servimos dela [a

[38] Para Descartes (2012, p.37) os espíritos são as "partes muito sutis do sangue" que, partindo do coração, chegam ao cérebro porque este possui passagens muito estreitas que não permitem que todo o aporte sanguíneo para lá se dirija. Há, evidentemente, ainda bastante desconhecimento da fisiologia do corpo.

percepção] apenas para significar conhecimentos evidentes." Para ele, determinadas pessoas agitadas pelas suas paixões não as conhecem melhor, pois se torna evidente que essas pertencem à estreita ligação alma-corpo – "a alma está verdadeiramente unida a todo o corpo" (id., p. 48) que, afinal, são confusas e obscuras. Ou seja, no vórtice da emoção, muito do que a pessoa diz ou faz está quase no plano da inconsciência, agindo por impulso. Naturalmente que à época de Descartes não existiam estudos conclusivos debruçados sobre a somatização, mas somos levados a aceitar que certas emoções podem vir a ser causadoras tanto de problemas físicos como outras sanadoras de muitos deles. Descartes está apenas corroborando algo já previsto pelo Aristóteles interessado na Ciência: o corpo e a alma são indissociáveis e que aquele sofre por causa das afecções desta.

Pelas emoções, para Descartes, libertos os "espíritos", ou seja, os hormônios ou substâncias causadoras de estresse, como a adrenalina ou as causadoras de relaxamento e prazer, como a endorfina, a serotonina e a dopamina, ou seja, os fluídos corporais, certamente substâncias desconhecidas do filósofo francês, mas de certo modo imaginadas por ele, existe algum tipo de afecção no corpo. E isso muito a arte pode vir a produzir no organismo as emoções para o mal ou para o bem. As obras musicais que causam maior inquietação são, por exemplo, aquelas que possuem um ritmo bastante característico, como a síncopa ou por conta de uma harmonia que mais inquieta que acalma, como a dissonância muito bem representada na música do século XX. Sobre os ritmos e as harmonias Platão se referiu em *A República* (2001), preocupado com o poder persuasivo da música sobre os jovens, principalmente.

Discorrendo como se dá a percepção das paixões na alma e como fisicamente existe uma ressonância dessas paixões na alma-corpo ou no corpo-alma, Descartes (2012) vai enumerá-las em trinta e oito[39], reconhecendo apenas seis paixões primitivas que são a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza. Segundo o autor, as outras todas ou são compostas por essas ou são espécies dessas. Para Descartes, de que servem as paixões para que sejam conservadas as boas e descartados as más? As más, para a corrosão da alma-corpo; as boas, para a sua saúde. Depois de enumerar as seis paixões primitivas, que chamo de essenciais ou básicas, o autor vai se debruçar sobre cada uma

[39]São elas: admiração, estima, desprezo, generosidade, orgulho, humildade, baixeza, veneração, desdém, amor, ódio, desejo, esperança, temor, ciúme, segurança, desprezo, irresolução, coragem, ousadia, emulação, covardia, pavor, remorso, alegria, tristeza, zombaria, inveja, piedade, satisfação consigo mesmo, arrependimento, favor, reconhecimento, indignação, cólera, glória, vergonha, pesar e o contentamento.

delas e como elas se combinam na produção das mais variadas sensações, tanto emocionais quanto físicas.

São as paixões da alma as que interessam no estudo da teorização da música afetiva, de modo que elas, produzidas pelos mais variados ritmos, melodias, tonalidades e também os timbres – aqui já me sinto inclinado a incluí-los como elementos de estudo na Teoria dos Afetos – e seus efeitos, venham a despertar não apenas as paixões primitivas, mas toda a variedade que delas emana. *As Paixões da Alma* foi um estudo essencial para auxiliar na compreensão da afecção da alma pelas emoções e que foi, com o tempo, incorporado à Teoria dos Afetos pelos vários autores que se debruçaram sobre ela. Desse modo, os teóricos da música e os compositores do Barroco deram a máxima importância àquilo que se desdobrava no ouvinte quando da audição de uma obra.

As paixões ou afetos em Aristóteles e em Quintiliano são descritas como partes do discurso retórico e, segundo os autores, com a finalidade de que sejam obtidos em cada uma das três formas de discurso o convencimento através da persuasão. Se, por exemplo, o perdão do acusado for na forma judicial ou o elogio na epidítica, as paixões devem ser demonstradas de modo a convencer juízes e assembleias. Tais paixões, expressas por um orador loquaz e bem treinado, podem vir a ser garantia de um pleito seguro e ganho. Não teria muito a ver com a música se não fosse o fato de que as paixões, nesses autores, são partes importantes do discurso oral que, transpostas ao discurso musical, passam a ter tantos efeitos emocionais quantos aqueles pretendidos (e conseguidos) no discurso retórico.

Observado os efeitos dos modos musicais[40] no comportamento das pessoas e como estes causavam determinadas reações emocionais, Platão (2001) colaborou decididamente para a afirmação de que as paixões ou os afetos são, na música, a mola propulsora à causa do prazer. Ajuntando-as ao discurso oral, temos um resultado previsível do qual já me detive em expor anteriormente, mas expostas do modo como o fez Descartes, sem ligá-las às reações emocionais (e físicas) e às suas causas, este é um fato de alta relevância no seguinte aspecto: se as paixões no discurso retórico causam determinadas e importantes

[40] O sistema de oito modos chamava-se *Oktoechos.* Entre os séculos IX e X foram rebatizados com os nomes dos antigos modos gregos. São divididos em Modos Autênticos e Modos Plagais (começando uma quarta abaixo da nota fundamental do Modo Autêntico), sendo os aqueles classificados em numeração ímpar e estes, pares. Iniciando com a fundamental, são: O primeiro Modo começa na fundamental ré (*Protus*), o Dórico; o segundo Modo começa no lá (*Protus Plagal*), o Hipodórico; o terceiro Modo (*Deuterus*) começa no mi, Frígio; o quarto Modo começa no si (*Deuterus Plagal*), Hipofrígio; o quinto Modo começa no fá (*Tritus*), Lídio; o sexto Modo começa no dó (*Tritus Plagal*), Hipolídio, também conhecido como Jônico; o sétimo Modo, Mixolídio (*Tetradus*), num sol e o oitavo Modo (*Tetradus Plagal*) (re)começa no ré, o que corresponde ao primeiro, o Dórico , chamado desta feita de Hipomixolídio.

emoções, com consequências na alma (e corpo) da pessoa, o que dizer delas no discurso musical?

Temos a partir de Descartes a liberdade de lidar com elas como nunca antes os compositores haviam lidado. Sabendo de sua natureza, origem e efeitos, os compositores e os teóricos da música se debruçaram sobre regras que viriam a decodificá-las. Melhor dizendo, criaram regras que puderam decodificar os sentimentos, ou, no mínimo, assemelhá-los a um dado ritmo, melodia ou sequência harmônica. É precisamente isso e por isso o que farão os compositores e os teóricos do Barroco: compor música emocional, porque música retórica.

Os quatro temperamentos gregos

Ao estudar e compreender as "proposições psicológicas" da teoria dos temperamentos proposta pelos gregos da Antiguidade, podemos encontrar uma das razões que fizeram com que os estudiosos e os compositores renascentistas se interessassem pela expressividade da música. Os quatro temperamentos, que são o sanguíneo, o colérico, o melancólico e o fleumático estavam associados, cada um, a determinados afetos. Desse modo, cada pessoa possuiria um desses temperamentos que passaria a dominar e a fazer a pessoa parecer ser mais sanguínea ou mais melancólica, por exemplo. Associando esses temperamentos à causa da música, sentir-se-ia mais tocada por algum afeto aquela pessoa que tivesse mais empatia com uma passagem musical que "dissesse" melhor do seu temperamento. Ou seja, determinados temperamentos estariam visceral e emocionalmente ligados a obras, certas passagens musicais ou mesmo toda a obra de um compositor, por pura empatia. Existe o ouvinte que se identifica com o período estético, não tanto com o compositor. Trata-se, pois, daquilo que poderia expressar a música em sentimentos, paixões ou afetos em combinação com os temperamentos ou, na realidade, com a personalidade do indivíduo.

Personalidades melancólicas combinariam melhormente com música melancólica ou não? Existe alguma coisa na tradição da sociedade que influencia o gosto, ou pelo menos na inclinação de um indivíduo por algo? Respondo a seguir.

Não trata a tradição de um determinismo cultural, i.l., como propõe o behaviorismo skinneriano, mas de uma padronização inconsciente de gestos culturais transmitidos

dentro de um determinado grupo cultural. Afirma Mauss (2005, p. 114) que "inumeráveis experiências registram-se numa tradição, incorporam-se em toda a parte, nos menores comportamentos". Embora acredite que por "toda a parte" tenha um sentido restritivo a fronteiras culturais, venho por traduzir "comportamentos" por gestos culturais ou traços culturais de uma civilização, senão vejamos: um gesto físico de descendência, por exemplo, teria um significado de descanso ou relaxamento, ou numa avaliação mais dramática, de tristeza ou depressão, morte, até. Ato contrário, o gesto de ascensão ou subida estaria, em primeira instância, relacionado à ação, vivacidade ou alegria; numa avaliação mais extremada, de estupor, inquietação, espanto e até mesmo de descontrole. Assim, tomando esses gestos físicos (e emocionais), encontramos nas particularidades da mecânica da música algo similar que, em os ligando aos temperamentos, teríamos uma correlação mais ou menos precisa entre eles, os gestos pessoais e essas particularidades da mecânica da música. Isso pode ser encontrado em traços culturais de alguns povos, como os japoneses que se reclinam na saudação de uns aos outros ou de outros povos cujas pessoas saúdam outras roçando um nariz contra o outro.

Nunca é demais lembrar, como exemplo prático na música, que a terça menor, pela sua própria qualidade, tende a deprimir ou, quando menos, acalmar mais do que a terça maior. Desse modo, cada um dos temperamentos se comportaria de acordo com alguma particularidade da música, como tonalidades, ritmos, andamentos, intervalos, até mesmo timbres, como discorrerei expressamente em momento oportuno bem adiante.

É possível observar no ambiente cotidiano pessoas com uma tendência ao temperamento sanguíneo com preferência à música mais "alegre". De outro modo, temperamentos mais melancólicos teriam ligação com músicas mais "calmas". Refiro-me de modo mais simples à alegria e "calmaria da música" apenas para reforçar a ideia de que existem composições nas quais pessoas com esses temperamentos encontram nelas tais sentimentos e, pois, com estas obras/compositores/períodos se identificam.

A música para o homem renascentista da segunda metade do Quinhentos tinha três funções: *movere* ou comover; *delectare* ou agradar e *stupefacere*, estupefazer. Encantados – este é o termo – pela cultura clássica grega, os compositores quinhentistas entenderam que a música poderia fazer muito mais do que apenas agradar os sentidos, mas promover mesmo alterações no comportamento. A isto se reportava Platão em *A República* (2001) quando fala sobre as "harmonias" – que são, em denominações musicais modernas, as tonalidades – que tanto podem ser lamentosas, como a mixolídia e a lídia ou as de formação de guerreiros, portanto de caráter violento, como a dórica e a

frígia, tendo seu contrário nas efeminadas ou de caráter delicado, a jônica e a lídia. Tanto quanto os gregos acreditavam no poder de influência da música não apenas nos temperamentos, mas no comportamento dos jovens, o pensamento dos músicos, filósofos e teóricos da música renascentistas italianos convergia àquele dos gregos antigos.

A música do *movere*, *delectare* e *stupefacere* e o que isso tem a ver com os afetos

O papel da retórica em colaboração com a música vem a se mostrar decisivo no Renascimento quanto à organização formal de um pensamento estético que perpassou parte considerável do Quinhentos e avançou por todo o século XVII e também, pelo menos, até a morte de Johann Sebastian Bach em 1750: a Teoria dos Afetos. Posso afirmar que mesmo nessa época, não sendo mais a escrita musical baseada nas paixões como uma prática deliberada, os compositores da segunda metade do Setecentos e dos séculos adiante não prescindiram em demonstrar, de uma forma ou de outra, que a música pode suscitar emoções. Ao me referir à criação dalguma melodia por algum compositor, afirmei em *Apreciação Musical* (2017) que o compositor não rola exasperado pelo chão ao compô-la, pejado de sentimentos tristes ou dramáticos, mas não deixa de se emocionar com aquilo que ele imagina tal melodia pudesse expressar. Assevero nesse livro à página 109 que "o ato criativo [de uma melodia ou de uma peça musical] não é composto de emoções descontroladas, mas do justo equilíbrio de emoção e razão, coração e intelecto." Desse modo, quero evidenciar que o que vai de afeto numa melodia, ritmo, timbre ou sequência harmônica é composto de "caso pensado" sem, no entanto, prescindir o compositor de colocar nesses elementos pitadas de emoção.

Quando me refiro à emoção, não quero fazer referências apenas a passagens lacrimosas, pois sabemos que a música não é feita apenas de momentos para despertar tristeza, melancolia ou sentimentos de contrição. A emoção na música e o seu correlato afetivo diz de afetos mais amplos, aqueles descritos por Aristóteles, Quintiliano e Descartes. O temperamento do ouvinte, se mais melancólico, fleumático, colérico ou sanguíneo dirá, pois, dessa ou daquela obra ou passagem desta, de modo que se coadunem música e temperamento. Por temperamento entendo se tratar de traços de personalidade, enfim.

Os compositores renascentistas pensaram de modo similar e, explorando as figuras retóricas, tentaram transmitir mensagens emocionais aos ouvintes. De início, a aplicação de tais figuras em demonstrando os afetos foi colocada à disposição da música vocal. Em 1555, Nicolà Vicentino publicou *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* [A música antiga adaptada à prática moderna], um tratado de ideias muito avançadas que concernem à composição de música com o uso das figuras retóricas em transposição às figuras retóricas musicais, ou seja, uma equivalência da literatura com a música. O autor exorta que, graças à maneira como a retórica ensina precisamente na *elocutio* e também – e principalmente – na *actio* quanto ao tom de voz e tempo da fala, a música deveria ser pensada como uma imitação daquilo que chamo de gestos vocais. Na continuação dos estudos sobre a retórica e como os afetos poderiam influenciar na composição musical, Vicenzo Galilei lançou o seu *Dialogo della musica antica et moderna* [Diálogo da música antiga e moderna] em 1581, conclamando os compositores a escreverem com base nas inflexões, na qualidade do som e na velocidade da fala dos atores, entre outras particularidades das peças teatrais e de seus intérpretes. Isso é um anúncio promissor àquilo que viria a ser a música expressiva do Seiscentos, do Setecentos e também, porque não, do Oitocentos, embora ressalvados os comentários anteriores a respeito do desuso da Teoria dos Afetos nos séculos XVIII e XIX. Os dois tratadistas italianos e suas obras citados logo acima, contudo, não foram suficientes e muito menos tão eloquentes em seus arrazoados à concessão de respaldo teórico à música sob os alicerces da retórica. Mais de um século depois, Johann Mattheson, com *Der Vollkommene Capelmeister* (1739), andou a passos largos na pesquisa sobre a retórica e como esta arte influenciou na conformação de um discurso musical coerente, coeso e sobretudo voltado à causa dos afetos, ou melhor, à sua exploração enquanto propulsores da compreensão de uma obra musical *in totum*. Em *Der Vollkommene Capelmeister* estão inclusas também considerações relevantes sobre a música instrumental, pois já não era a música vocal, à época de Mattheson, apenas a depositária das atenções dos compositores.

Conta mais para a composição o conhecimento e a apreciação da música barroca – além dos madrigais na Renascença, a música barroca foi a mais retórica de todas – aquilo que se passa na *elocutio* – a disposição das figuras retóricas do discurso e como serão usadas com a função de causar comoção e despertar os afetos no ouvinte – a partir de um ensinamento de Aristóteles na *Retórica* (2012) quanto ao *logos*, – o conteúdo lógico de uma fala – e a *léxis*, λέξις – o estilo e a comunicação num discurso. No entanto, acrescento que isso não é suficiente se o *pathos* não for a causa última da composição

musical, ou seja, a exposição dos afetos, a sua absorção por parte do ouvinte e a sua demonstração a partir de reações emocionais. Ao *logos* deve estar inclusa a *léxis* de tal modo ornamentada para que as *verba*, as palavras, passem na *elocutio* à demonstração persuasiva dos afetos.

Mas vale advertir que a palavra, quando passa à música, torna-se um seu elemento, como preconizava Langer (1971). Desse modo, a palavra no discurso oral muitas vezes ganha novo colorido e conotações quando inserida no discurso musical, senão vejamos: a absorção da palavra poética pela música pode vir a criar algum problema de compreensão de modo diverso daquele na oração falada. A palavra, enquanto elemento da música, ganha novas "cores" e sentidos que, muitas vezes, ela não possui enquanto palavra cotidiana. Ao ser alçada à condição de palavra poética, ela se transforma substancialmente passando a possuir novos e renovados sentidos que antes não possuía. Ela agora é palavra da música, palavra musical. Ela é a própria música, enfim!

Imaginemos que numa dada passagem de um madrigal ou canção, a sílaba *ce* e em especial a vocal *e* em *uccello* [pássaro, em italiano] venha a ser trinada. Nada mais justo à provocação de afetos a partir de um artifício musical, mas numa palestra com grau de seriedade retórica, naturalmente o orador não se utilizaria desse ornamento musical para falar sobre os pássaros, inserindo um trinado nas palavras sabiás e curiós, por exemplo, com o intuito de causar comoção no ouvinte, pois se trataria de um quase desvario e até mesmo de uma *boutade* de piadista, um pândego até, o que levaria a palestra que se pretendia séria ir pelo ralo! Primeiro que o trinado não cabe na palavra falada e, segundo, alguma figura retórica poderia perfeitamente ser utilizada para dar ênfase à palavra falada. Seria risível se se tratasse de uma palestra séria e seria cômico se a palestra fosse um apanhado de piadas: mudado o sentido do discurso, mudaria o sentido de sua apreensão por parte da plateia. Vem daí o cuidado que Aristóteles, Cícero e Quintiliano tiveram em admoestar o orador para que se tornasse sempre crível nos seus postulados.

A música admite a ornamentação as mais mirabolantes, como o trinado, e segue mais ou menos aquilo que é proposto no discurso oral: a depender do sentido do discurso musical, o trinado passa por algo doce ou mesmo risível: as palavras, aí, conduzirão a música, nada mais natural! É, pois, próprio ao exercício retórico o *ornare* – aplicado de modo diferente em cada situação e mais, pelo alto apreço que os gregos tinham às palavras, cujo sentido é equipar o discurso – promover o justo equilíbrio entre o *logos*, *léxis* e *verba*.

Provocar os afetos é, certamente, uma das metas do compositor. De verdade, ele é o primeiro a se emocionar, mas algo muito sutil acontece no processo da composição de uma obra musical: ele, como artista, equilibra razão e emoção. O compositor não se deixa passar por invisível na sua composição quanto ao seu temperamento e é nisso que ele encontra nos ouvintes a sua caixa de ressonância. Por isso sabemos que existem ouvintes apaixonados por tal compositor e por outro, não. Isso significa a identificação de um com a maneira de compor do outro: eles possuem temperamentos afins. A música vive das emoções que provoca, isso não tenho dúvida, pois, caso oposto, seria apenas feita para o intelecto, causando outro tipo de prazer. Sem emoção não existe a arte; sem emoção não existe a música. Parece um lugar comum, mas esta é a realidade e a Teoria dos Afetos cuida em expor quais prováveis caminhos levam ao despertar dos afetos, como veremos um pouco mais adiante.

A música como linguagem, representação e expressão: a música representativa ou mimética e a música expressiva ou retórica

No Ato precedente encetei algumas breves considerações sobre a música representativa e a música expressiva. Gostaria de aqui ampliá-las para que seja compreendida a plausibilidade não apenas da chamada música mimética, como da música retórica ou expressiva apresentando as sutis diferenças entre ambas. Antes, porém, é preciso que discorra sobre o conceito da música enquanto linguagem para que chegue a bom termo quanto aos conceitos da música mimética e da música expressiva ou retórica.

Sobre o sentido consequente da música ou aquilo que ela desperta em afetos, Hanslick (1986, p. 30)[41] afirma que "tem sentido e lógica – mas lógica e sentido musical. É uma espécie de língua que nós falamos e entendemos, contudo não traduzimos." Isso é verdade e é até espantoso, tendo em vista que entendemos o autor como refratário a que não se desse qualquer outro sentido à música além daquele da própria música. No mesmo pensamento, Hanslick não aceitava que ela pudesse suscitar a representatividade de coisas, objetos, fenômenos da natureza na música mimética e mesmo expressar emoções na música retórica.

[41] No original, "Music has sense and logic – but musical sense and logic. It is a kind of language which we speak and understand yet cannot translate." Tradução livre no corpo do texto.

Traduzo em Hanslick *language* por língua – com o sentido de língua falada –, mas avançarei na terminologia ao me valer a seguir de dois autores que vão de encontro à sua afirmação ao assentir que ela é intraduzível. Esses autores, de outro modo, corroboram também as teses dos pensadores e compositores renascentistas de que a música é mais que uma língua. Adiantar-me-ei ao simples conceito de língua para o amplo conceito de linguagem, mais apropriado, portanto, à linguagem artística da música. Harnoncourt (1988, p. 23) afirma que "a palavra falada pode, através das notas, melodias, harmonias, ter o seu sentido verbal intensificado, permitindo-nos atingir uma compreensão que extrapola a simples lógica." Nesta afirmação, esse autor avança bastante além do conceito de Hanslick, concedendo à música o papel de intensificadora do "sentido verbal" da palavra falada, ou seja, a palavra e a música se alimentam reciprocamente, fagocitando-se sem se destruírem, amalgamando-se e criando uma linguagem muito especial, com sentido lógico ao ponto de provocar os afetos. Trata-se, pois, de uma linguagem à qual a palavra poética está inserida na música, corroborando o sentido aplicado à *musica reservata* da Renascença.

A música, ao absorver a palavra poética, torna-se dela elemento ao formar uma nova linguagem, portanto cognoscível no seu *totum*. Desse modo, a música, já em integração com a palavra poética, passa quase a representar imagens – as dos sentidos –, essas passíveis de despertarem as emoções, os chamados afetos. Por outro lado, a música sem palavra, a música instrumental, é mais frágil quando se trata de se expressar como linguagem – o que não consegue –, pois que não possui significado mais lógico do que o dos sons musicais, a não ser que seja um poema sinfônico, forma musical da qual falarei mais adiante.

Nesse ponto Hanslick pareceria ter razão se não fora a técnica de composição favorecendo determinadas e pessoais interpretações dos ouvintes com sentido lógico: "isto parece uma tempestade", o uso de *tremolo* nas cordas, ou "aquilo parece um canto de pássaros", o trinado nas flautas, por exemplo[42]. A música instrumental não deixa de ser quase uma protolíngua passível de compreensão apenas pelas vias dos sentimentos. Que o diga a *Sinfonia N. 6, em fá maior, opus 68* (1808), batizada como *Pastoral*, de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Nela, muitos fenômenos e coisas da natureza são descritos, ou melhor, ditos musicalmente. Atento o ouvinte, compreenderá aquilo que a

[42] O *tremolo*, trêmulo, consiste em literalmente manejar o arco sobre a corda para cima e para baixo. O trinado ou trilo consiste, em termos gerais, a partir da nota base, tanto subir para a próxima superior e voltar para a original, prolongando-se o som nesse movimento rapidíssimo, como para da nota base para a inferior, do mesmo modo. Assemelha-se ao canto de alguns pássaros.

ele significam determinadas passagens nessa obra. É necessário situar Hanslick no contexto de negação à chamada música mimética ou pictórica no sentido de que ela extrapolaria seu significado não apenas acústico. Desse modo, o autor não considera que o ouvinte pode vir a produzir em interpretação condizente com aquilo que a música lhe parece sugerir. No entanto, ele próprio abranda sua fúria em relação à chamada música representativa ao afirmar que o ouvinte busca em si o sentido àquilo que ouve. Menos mal, se aceitássemos de pronto a teoria de Hanslick de que a música nada "diria." A música não diz por dizer, mas o faz graças a um programa literário retirado a um poema ou conto e que conta com a sensibilidade do compositor, do intérprete e do ouvinte para entendê-la ao menos com algo próximo à realidade da fonte literária que a originou.

Avançando ainda mais no conceito da música como linguagem, Moraes (2010, p. 67) afirma que a música é isso, "inclusive porque se organiza a partir de certos pressupostos (escolha de sons, maneira de articulá-los, etc.) que garantem a ela aquilo que se poderia chamar de coerência interna. A rigor, para ser uma linguagem, ela não precisa 'expressar' alguma coisa que esteja fora dela." Mais do que Hanslick e Harnoncourt, Moraes se aproxima das teorias renascentistas que concediam à música o status de linguagem e, talvez e mais remotamente, mesmo uma espécie de língua sem palavras, ou como afirmei antes, de uma protolíngua. Isso se torna evidente quando numa discussão entre melômanos, embora leigos, sejam levadas em consideração as similitudes entre o discurso oral e o discurso musical. Frases como "parece que estava vendo o mar" ou "parece que eu estava ouvindo o barulho das ondas", ou mesmo "eram pássaros cantando" são mais comuns do que se imagina numa apreciação corriqueira sobre a audição de uma obra musical. É a emoção do ouvinte que conta, se certa ou errada não podemos refutá-la: ela é a sua emoção! Deixemo-lo, pois, emocionar-se e elucubrar sobre a música.

Ora, aí podem ser postas em alta estima detalhes do fraseado musical, da melodia, do ritmo, dinâmica, andamento, encadeamentos harmônicos – série de acordes que acompanham uma melodia – e também as expressões tímbricas dos instrumentos, como as da voz humana. Dizer da sensação de "sentir" a água ou ar ao ouvir um *glissando*[43] de uma harpa faz sentido, ou o trinado de uma flauta, como se fosse um pássaro cantando pode parecer gratificante para o ouvinte. São, nesses exemplos, as expressões técnicas da música que refletem as possibilidades da natureza. Ou como me reportei no parágrafo

[43] Técnica que consiste em deslizar um dedo ou vários sobre as cordas, do mais grave ao som mais agudo, ou vice-versa.

anterior, o uso da técnica específica para cada instrumento a fim de "traduzir" um fenômeno da natureza, uma coisa, etc., expressa e provoca determinada emoção.

Nesse somatório de particularidades da composição musical, posso depreender, pois, que muito de uma obra se assemelha a um discurso retórico, passível de ser compreendido dentro dos termos emocionais próprios de cada ouvinte. Digo-o assim para chamar a atenção que mesmo no discurso oral, sua compreensão será vária; imagine, pois, a compreensão do discurso musical privado de palavras: serão inúmeras as interpretações! Não importa essa miríade interpretativa, importa que a música foi interpretada, ou antes, tornou-se cognoscível e despertou a emoção do ouvinte.

Deryck Cooke (2001) é incisivo quanto ao conceito de música como linguagem, afirmando a existência de um significado na música, embora não saiba qual seria ele. Para o autor, as pessoas estão mais preocupadas com a forma e menos com o que o compositor gostaria de dizer com a música, o conteúdo. Continua a argumentar que é possível uma pessoa X sentir uma peça como alegre e outra Y como melancólica numa mesma obra, ou que então uma ou outra pessoa, ou ambas, falharem na compreensão daquilo que a música poderia dizer: nem a peça seria alegre nem melancólica, mas teria outra conotação. Isso se dá, segundo Cooke (id., p. xi), porque não conseguimos, até o presente momento, "encontrar ainda um meio de entender essa linguagem e que muito de nossa interpretação é simplesmente equivocada."[44] Para ele, se pudéssemos melhor entender essa linguagem, concordaríamos muito mais com o que cada peça expressaria. Vê-se, portanto, a partir do título da obra de Cooke, *The language of Music*, que o autor está convencido da música como linguagem. De outro lado, na defesa de que a música pode ser um meio de representação artística, o autor vai totalmente de encontro aos postulados de Hanslick. Cooke ainda dá um passo à frente no sentido de demonstrar que a música desperta sentimentos ou afetos no ouvinte, teoria impensável para Hanslick. O primeiro passo de Cooke foi aceder ao fato de que a música é uma linguagem. Entendo que Cooke não encontrou um ou vários significados específicos para a música, pelo menos ele decodificou um significado bem mais abrangente: a emoção, seja ela qual for.

De modo bastante contundente, Langer (1971) não vê a possibilidade de que a música venha a ser uma linguagem, muito menos de que ela venha a ser representativa ou expressiva. A autora, portanto, não amplia o significado da música em a equiparando a uma forma de representação artística, nem possuidora de significados expressivos. Ela

[44] "yet found a way of understanding this language, and that much of our interpretation of it is simply misinterpretation." Tradução livre no corpo do texto.

rechaça a ideia da música mimética e da música retórica (ou expressiva), não levando em conta que a música deve, como a fala ou a linguagem que desperta emoções, possuir um discurso lógico. Se a música não foi composta para despertar emoções, ela serviria para quê? Para Aristóteles, o deleite ou o ócio criativo, mas apenas para isso? Se para Hanslick (1988) e Langer (1971) ela não passa de apenas blocos sonoros, acredito que estes blocos tenham alguma outra serventia, que não apenas sons! Como anuncia Harnoncourt no título de uma de suas obras mais importantes, que ela seja um discurso dos sons e seja, assim, cognoscível ao ouvinte. E tão universal é a sua linguagem que todos a entendam, independentemente de qual língua falem. Como linguagem, percebo, ela não diz as coisas "tim-tim por tim-tim", mas o faz de modo mais genérico, ou como afirmei antes em citando Cooke (2001), ela diz, mas não sabemos exatamente o quê, mas o diz em profusão! E não precisamos entender sua linguagem: agrada-nos apenas senti-la!

Como arte, a música tem de ter tantos conteúdos expressivos que venham a enternecer o ouvinte, pois, caso oposto, não teria razão dela existir. Arte é para enternecer, qualquer que seja o sentimento, mas é justamente para isso que ela é criada cotidianamente pelos artistas nas mais diversas formas de expressão artística: dar algum sentido à vida através do despertar dos afetos. Sem isso, a arte seria inócua e a música seria apenas um aglomerado de sons. E mesmo que pareça um aglomerado de sons, como muitas vezes parecem ser algumas obras contemporâneas, algum sentimento elas despertam.

No sentido contrário àquilo que afirmam Harnoncourt (1988), Cooke (2001) e Moraes (2010), Langer (1971, p. 230) diz que a música "não tem as propriedades características da linguagem. [...] à parte alguns termos onomatopaicos que se tornaram convencionais – o cuco, o toque de corneta e, possivelmente, o sino de igreja – a música não possui significado literal." Cooke, como afirmei antes, diz não saber o real significado dessa linguagem chamada música, mas assente que ela é possuidora de elementos que podem vir a configurar uma linguagem, ou como afirmei, uma proto-linguagem. Quanto aos seus reais significados, acredito que isso é da parte do ouvinte. Desse modo, como são tantos os ouvintes em todas as partes para uma obra musical, afirmo que a música é uma proto-linguagem de muitos sentidos. Tantos significados ela terá quantos ouvintes a ouvirem!

A afirmação de Langer vai de encontro a qualquer postulado sobre aquilo que se chama de música retórica ou de música representativa ou mimética e que discuto em *D'O Guarani a Il Guarany; a trajetória da mimesis da representação* (2007). Postulo neste

livro a tese de que através da *mimemis* da representação a música pode vir a ser representativa de coisas, eventos e fenômenos da natureza, contanto esteja ela ligada à palavra poética numa canção, ou ária de ópera ou mesmo na chamada música programática ou poema sinfônico, forma musical composta a partir de um texto poético, conto ou lenda, embora não inserido na música: é apenas um guia à composição.

Evoco a *mimesis* da representação como uma categoria estética que pode porventura representar de modo mais direto as coisas, como um pássaro e seu canto, um regato, ou fenômenos da natureza, como trovão, chuva, vento, raio, tempestade, etc. Quanto aos afetos em relação à reação à música mimética, eles seriam uma segunda coisa: são decodificados pelo ouvinte na música afetiva, retórica ou expressiva. Esta música se dá, ao contrário da representativa, de modo mais direto pelas vias das figuras retóricas, como proposto tanto pela *musica reservata* e posteriormente pela Teoria dos Afetos. O ouvinte não precisa "visualizar" nada, nada elucubrar e sim se deixar levar pelo puro despertar das emoções: deixa ele que a música lhe arranque do conforto de um dado equilíbrio e o faça vibrar, tanto para o lado do choro como do riso, ou de outras emoções correlatas. Não é exatamente à representação que a Teoria dos Afetos se propõe a teorizar, mas afirmar que a música expressa sentimentos, principalmente através de figuras ou organizações de ordem retórica que, retiradas à oralidade, também servem de meios expressivos aos afetos. Por isso essa música é chamada de música retórica ou música expressiva, reafirmo.

Como categoria estética, proponho em *D'O Guarani a Il Guarany* que a *mimesis* dê significação à música conjugada à palavra como arte representativa, não exatamente pela forma, mas pelo conteúdo. Ou seja, não é uma sinfonia, um concerto ou uma abertura de ópera ou oratório que seriam obras musicais representativas, mas o que vai nelas de conteúdo que possa levar a elucubrações que desnudem, por exemplo, uma tempestade na *Pastoral* beethoveniana, um gotejar de água de chuva no segundo movimento, *Largo*, do *Concerto No. 4 em Fá menor, op. 8, RV 297,* "*L'Inverno*", ou um canto de pássaro no *Allegro* inicial do *Concerto em ré maior, opus 10, N 3, RV 428, Il Gardellino* [O Pintassilgo], ambos os concertos de Vivaldi. Em se tratando da música retórica, por outro lado, avanço nos meus arrazoados afirmando que a expressividade na música se caracteriza pelo despertar dos afetos: o que de emoção tais elucubrações vão provocar no ouvinte. "Ver" objetos e "senti-los" na música não são dados ainda suficientes: é preciso que o ouvinte venha a se emocionar com tais "visões" e sentimentos. Eis, pois, a expressividade da música enquanto "linguagem" oculta! Linguagem misteriosa ou

mesmo intraduzível, i.l., mas que existe e ainda não sabemos traduzi-la a contento. Asseguro, contudo, que basta a simples simpatia do ouvinte para que a música lhe desperte algum sentimento.

Cooke (2001) exalta a possibilidade da existência da música representativa, não pelas vias da *mimesi*s da representação, mas por analogias. Nesse fim, ele elenca três modos de como a música pode ser representativa pelas relações entre os elementos da música com a realidade ou a natureza circundante. O primeiro diz da imitação direta de algo retirado da natureza, como o som do cuco (o madrigal *Summer is icumen in*, melhormente discutido no próximo Ato), o caçador através de sua trompa ou a flauta do pastor. O segundo modo trata da imitação aproximada, ou seja, na representação de uma tempestade, os instrumentos da orquestra tentam se aproximar do som natural do trovão. Como este fenômeno natural não tem afinação definida, o contrário se passa nos tímpanos e em outros instrumentos de percussão que tem a possibilidade de imitar o som ruidoso do fenômeno natural com rufos e batidas. Por fim o terceiro modo se dá por simbolização ou sugestão, como as nuvens passando no céu com melodias, por exemplo, nas cordas, ou relâmpagos no uso de flautins e flautas em passagens de rapidez, ou como sinalizei antes, do *glissando* nas harpas para representar (música mimética) e, em consequência, expressar (música afetiva ou retórica) sentimentos relacionados com a "visão interior" do ouvinte quanto à água ou o ar.

É possível que os três modos propostos por Cooke sejam superpostos numa única peça, como acontece na "*Pastoral*", de Beethoven, da qual teço comentários mais alongados sobre os seus cinco movimentos em *Apreciação Musical* (2017, p. 326). Afirmo neste livro que "uma obra desse tipo foge ao padrão habitual da pura abstração musical, ou seja, enquanto a música é usada comumente para não "contar" ou representar coisas, a música de gênero o faz com base num programa, seja um texto próprio para a ocasião (poema ou um conto, por exemplo)". A ferrenha defesa da música representativa feita por Cooke se justifica nos seguintes termos: a possibilidade de que uma linguagem artística como ela, tida como possuidora de aspectos amorfos, segundo Copland (1974), possa a ser tão maleável que venha, de um modo ou de outro, a ser tão representativa como expressiva a partir dos postulados da Teoria dos Afetos. Isto se dá pelo fato de que, como linguagem sem palavras, poder ela ser traduzida ou compreendida em amplos significados.

Hanslick (1957;1986) exalta a impossibilidade da música, *de per se*, possuir tais ou quais sentimentos. O ouvinte é que os possui e que se identifica com os movimentos da

música. *Meno male*, diria para a afirmação do autor, demonstrando possuir ele uma sensibilidade para aquilo que sente o ouvinte! Para Hanslick, tais movimentos são parte intrínseca da música e são eles que fazem com que o ouvinte caia no choro, ou ria, ou elucubre imagens, enfim. Uma coisa puxa a outra, ou seja, a tentativa de representação leva à expressão da emoção. Não necessariamente a música teria a função representativa em todas as obras, reafirmo! Por outro lado, a música é expressiva em todas as obras, de um modo ou de outro: sentimos raiva, medo, ternura, amor, tristeza, compaixão, ansiedade, calma, etc., e outros sentimentos em quaisquer obras musicais. Elas nunca passam incólumes aos nossos ouvidos... e afetos.

Na emblemática obra *Vom Musikalisch-Schönen*, na versão inglesa de *On the Musically Beautuful*, Hanslick (1986) ataca com argumentos muitas vezes irônicos a possibilidade de que a música possua algum sentido, e o faz de forma tão determinada que o segundo capítulo dessa obra é intitulado de "A representação do sentimento não é o conteúdo da música." Para ele, por exemplo, se alguém quer representar musicalmente a neve caindo ou um clarão de luz cairia no ridículo. Para Hanslick (1986, p. 21) "a representação de sentimentos específicos é um ideal para a música que nunca mesmo [será] alcançado"[45], referindo-se principalmente aos compositores. O autor considera que a música não é uma linguagem cognoscível, embora feita de sons, mesmo que sua estrutura externa lhe dê forma e que do seu interior brotem os elementos em harmônica combinação para produzirem um determinado movimento. A música, para ele, não seria necessariamente representativa ou expressiva. Para Hanslick (id. p. 9), "a representação de sentimentos específicos ou estado emocional não está em absoluto entre os poderes característicos da música"[46]. Ele determina que a música é composta por uma estrutura organizada de ritmo, melodia e sequências harmônicas – observo aqui a ausência de citação ao timbre pelo autor – que, em si, não denotam estruturas de afetos ou emoções, muito menos de representação de coisas, nem mesmo a expressão dos sentimentos.

A recusa peremptória de Hanslick em aceitar os poderes ora representativos – como num poema sinfônico de Bedřich Smetana (1824-1884), por exemplo – ora expressivos, como nalgumas passagens dos concertos para violino de Vivaldi, são teorizações que não param em pé e a própria música o desmente! Desse modo, encontramos alguma brecha em sua teoria na qual podemos espiar que o autor, sem querer, desnudou-se de sua

[45] "The representation of specific fellings is an ideal for music which it can never quite achieve." Tradução livre no corpo do texto.
[46] "The representation of a specif feeling or emotional state is not at all among the characteristic powers of music." Tradução livre o corpo do texto.

caturrice e abriu o flanco para aceitar que a música, mesmo indiretamente, quando menos evoca objetos de afeição. Assim, observando alguns de seus argumentos nesse sentido, Langer (1971, p. 217), também refratária ao poder representativo da música, enfatiza que até Hanslick, para quem os "*significados* emotivos em uma composição eram um *anátema*", o fazer musical servia para aliviar os sentimentos, melhor ainda, aliviar as tensões causadas por alguns sentimentos, certamente aqueles que causam temor, apreensão, furor, etc. Vemos, portanto, que apesar de uma ferrenha oposição, Hanslick considera que existe uma ligação afetiva entre a música e o ouvinte. No caso específico ao qual ele se referia, esse ouvinte seria um intérprete, haja vista que é facultado àquele que toca um instrumento (ou canta) descarregar suas tensões emocionais. Ora, por dedução mais que óbvia, o intérprete está assim fazendo música que, afinal, seria a motivadora de provocação de determinados sentimentos benéficos à saúde da alma e do corpo.

Quando me reportei acima sobre a recusa peremptória de Hanslick em aceitar os poderes representativos ou expressivos da música, vejamos o caso inverso à rabugice desse autor na contraposição de Cooke (2001), que revela a partir do título do seu livro *The Language of Music* a possibilidade, sim, de que a música possua uma linguagem ou mesmo seja ela uma espécie de linguagem, como já apontei antes. Nessa obra, o autor vai discorrer sobre os processos composicionais pelos quais a linguagem musical pode vir a se tornar cognoscível. Cooke (2001, p. xi) vai de encontro ao pensamento radical de Hanslick afirmando, com relação aos músicos, que "se nós não podemos no momento dizer com certeza o que significa algo dito na linguagem da música [...] nós, portanto, não desejaríamos para sempre encontrar um objetivo básico para trabalhar."

Indo mais um pouco nesse confronto indireto com Hanslick, ele afirma que a música pode mesmo representar objetos da natureza de três modos, como anteriormente expus. Exemplificando cada um desses conceitos, o autor se põe no lugar do ouvinte que quer sentir a música não como apenas um conjunto de símbolos gráficos apostos numa partitura, ou seja, seus três elementos básicos, ritmo, melodia e harmonia na conjunção com o quarto, aquele que está além da partitura, o timbre. Cooke discorre e propõe, sobretudo, que o ouvinte se deixe levar por aquilo que a música suscita e desperta em imagens e também na expressão das emoções. Essa é, para ele, uma das qualidades da música: ir além daquilo que propõem os sons, como movimentos acústicos, isto é, eles são causadores de reações afetivas e isso é o que faz da música ser uma arte expressiva.

A Teoria dos Afetos promove um avanço que extrapola a pura e simples tentativa de representação de coisas e objetos da natureza, como teoriza a música mimética. Ela se afirma justamente por não se apegar a uma "materialidade" da representação musical de coisas, antes, das "visões" internas do ouvinte que é guiado por um roteiro literário que facilita a compreensão de certas obras musicais, como no caso da música de programa ou poema sinfônico. De outra feita, na música com palavras, existe uma equiparação do sentido lógico do discurso oral e suas figuras (ou elementos retóricos) com o discurso musical (como discorrerei mais adiante) que venha a expressar sentimentos ou afetos. Para isso, concorrem, sem dúvida, os recursos retóricos disponíveis ao compositor que deseja promover a exaltação dos sentidos, ou dos sentimentos.

A possibilidade de representação musical ou a expressividade da música se torna, um ou outro conceito, principalmente o último, como de máxima importância àquilo que virá mais adiante neste trabalho e que demonstrará que o timbre vocal, "acessório" luxuoso do tipo vocal, desperta em sentimentos. Como afirmei antes, se a imagem ou a representação na música provoca "visões" de mar, regatos e paisagens, etc., isto redunda em emoções. É isso o que interessa às discussões sobre a Teoria dos Afetos. O mesmo se dá com o timbre, segundo meus postulados: o timbre, mesmo que não represente algo da natureza, diretamente ele vai provocar o ouvinte, tocando-lhe uma fibra sensível de suas emoções: advirá o choro ou riso, ou outros sentimentos. Por exemplo, muitas cantoras, centenas e centenas, poderão representar determinada personagem, mas existirão poucas que serão com ela identificadas. Por que se dá isso? Apenas a performance teatral não terá sido suficiente, mas o tipo e timbre adequados serão o coroamento do todo da performance. Não à toa Maria Callas (1933-1977) é tida como uma das Normas mais perfeitas dos tempos modernos, graças à sua atuação e ao seu timbre, que direi próprio à personagem belliniana, como voltarei a discorrer no Ato IV, mormente no segundo tópico.

Pois muito bem, da representação à expressão, esta suplanta qualquer significado possível dado pelo ouvinte à uma passagem musical, se coisa da sua imaginação, ele será tomado como um ouvinte emotivo, intelectivo ou expressivo, como comento em *Apreciação Musical* (2017). Isso é do interesse máximo da Teoria dos Afetos e mais, a expressão independe da representação musical, como esta é preconizada por Cooke (2001) ou como a comentam acidamente Hanslick (1986) e Langer (1971). A expressão vai e está além de qualquer imagem mental suscitada pela música: ela está na própria música! A expressão é, posso afirmar, a linguagem da música!

ATO III; TERCEIRO MOVIMENTO

Introdução à Teoria dos Afetos

Muito já dissertei sobre a Teoria dos Afetos, mas aqui pretendo me deter mais agudamente sobre o tema para que seja possível compreendê-la à luz de autores muito próprios e a ela caros, como veremos.

A partir de quando se pode dizer que um tipo ou timbre vocal se tornou mais adequado às personagens da ópera? Primeiro, o tempo histórico e as mudanças estéticas, ou melhor, as mudanças estilísticas na arte do canto vão produzir, a partir da percepção dos compositores e do público, que determinadas composições, primeiro, possuem uma conexão lógica com o discurso oral; segundo, que as tonalidades da voz no canto passem por ser ressonâncias do discurso oral que não deixa de ser um reflexo da nossa experiência cotidiana, nas quais um tom de voz mais agudo ou mais grave pode vir a expressar determinada emoção, caráter ou personalidade de quem fala; terceiro, quando aplicadas à música, o tipo e o timbre vocal passarão por mais verossimilhantes a determinadas personagens se eles tiverem conexão com as experiências cotidianas dos ouvintes. Por exemplo, um tipo vocal mais grave teria maior relação com personagens mais idosas, mais sérias, majestáticas, etc. Por isso, ao longo dos próximos Atos discorrerei sobre essas conexões entre a retórica, a Teoria dos Afetos e a caracterização das personagens da ópera novecentista a partir da segunda metade deste século. Por ora, neste Ato, veremos como foi criada e burilada a chamada *ars bene dicendi*, a arte de bem falar, e quais dos seus postulados retirei os elementos que foram utilizados à causa da música.

As bases para o estudo da Teoria dos Afeto encontram-se na *Retórica* (2012) de Aristóteles que, como disciplina ou a arte de bem falar, remontam à Antiguidade Clássica Grega. O discurso e os recursos retóricos foram motivo de estudos e formulação de teses que proveram não apenas oradores – juristas e prelados –, mas filósofos, quando a retórica se juntou à música e também compositores da segunda metade do século XVI. Como teoria, a retórica forneceu um conjunto de postulados desde os da organização formal do discurso – com começo, desenvolvimento, meio e fim –, às próprias seções do discurso, assim como a apresentação das chamadas figuras

retóricas. Por abrilhantarem o discurso, elas se encontram mais próximas dos afetos por serem figuras que parecem melhormente provocar os sentidos. Uma pausa, um suspiro, uma reiteração, a subida do tom de voz, enquanto recursos ou figuras retóricas, encontram eco na música, pois ela se vale não apenas de seus próprios elementos para se fazer "cognoscível", mas de recursos extras que podem causar e provocar emoções para despertar determinados sentimentos ou afetos.

Como prática, acredito que a retórica equipara a lógica do discurso falado à lógica do discurso musical, observando que se aquele deve possuir coerência interna, este também deve possuí-la. Assim, se deve existir uma lógica interna discursiva na "*ars bene dicendi*", a música a imita ao se tornar a "*ars bene dicendi in musica*", se assim posso reordenar a expressão latina. A Teoria dos Afetos, pois, apodera-se de postulados da arte retórica a fim de que uma obra musical seja não apenas semelhante a um discurso oral lógico, mas que possua elementos ou figuras musicais que melhor expressem os afetos, emoções ou sentimentos. Entretanto, não passa essa contribuição da retórica à arte musical de uma fundamentação empírica, embora saibamos, de certo modo, existirem aproximações por analogia de "gestos" afetivos (e também físicos) com os elementos musicais nas suas conjunções, como veremos mais adiante.

Destarte não existir a comprovação científica de que, por exemplo, uma dada tonalidade musical se equipare à uma cor específica, como se costumava fazer até mesmo em passado recente, Maho A. Ishiguro muito bem detalha em sua dissertação de Mestrado, *The affective properties of keys in instrumental music from the late nineteenth and early centuries* (2012) essa instigante e intrigante relação. Do mesmo modo ainda não se provou cientificamente, por outro lado, que uma terça menor[47] poderia vir a significar contrição, tristeza ou melancolia, ou que uma melodia construída em graus conjuntos[48] seja mais terna, afetiva ou reconfortante. No entanto, temos de reconhecer que certos gestos físicos, por serem cotidianos e culturais, encontram paralelos significativos nas postulações da Teoria dos Afetos em relação estreita com a retórica, embora saibamos reconhecer que não passam (ainda) de relações empíricas.

Há nos gestos cotidianos certas relações entre tonalidades, ritmos, acordes ou linhas melódicas e até timbres de instrumentos – ou da voz, ou mesmo dos tipos vocais, como

[47]A tonalidade maior é caracterizada pela presença da terça, que, em relação à fundamental (a primeira nota que dá nome à tonalidade) tem três tons inteiros, como em dó-ré-mi; a tonalidade menor se caracteriza pela presença da terça em relação à fundamental em 2 tons e meio, como em dó-ré-mi bemol, ou seja, o mi tem decrescido de seu valor natural meio tom.

[48] Grupo de notas próximas umas das outras.

poderemos demonstrar mais adiante –, uns imitando ou ecoando os outros e que, por sua vez, são refletidos na música. Sentar, levantar, abrir os braços, deitar-se, pular e correr, entre outros gestos físicos teriam correlações com os elementos da música, como o ritmo, a melodia, a harmonia e, em última instância, mas não menos importante, o timbre. Por exemplo, um *crescendo* musical teria conexão com um decolar num voo, ou um levantar-se; um *diminuendo*, um abaixar-se, sentar-se, deitar-se. Uma nota de tempo muito alongado, como uma nota pedal[49] muito utilizadas nas obras barrocas, por exemplo, significam desde entorpecimento, como parada e até morte. São conexões físicas ligadas à música, ou quem sabe não é isso o contrário? Mas como se chega a tais conclusões se antes os afetos não podem ser cientificamente medidos em números? Por exemplo, numa escala de 0 a 10, sendo 0 nenhum sentimento e 10 todo o sentimento, seria possível construir cientificamente uma escala com valores próprios à mensuração dos sentimentos? Acredito que isso não é possível, pelo menos nesse tempo presente! Como eles podem ser motivo de consideração a partir da teoria que os privilegia com o discurso oral, a retórica, cada um possui um grau de intensidade emociona que distingue de pessoa a pessoa. É ela que fala a seguir.

A Filosofia e as Letras sempre foram, desde a Antiguidade Clássica, as bases mestras que influenciaram as artes, tocando fundo na linha de pensamento estético de cada época. Pelo que diz respeito à Filosofia – de certo modo, a retórica é incluída como um dos seus ramos, por confirmação de alguns estudiosos e por estranhamento de outros –, muito da Arte, a música aqui incluída, foi por ela influenciada. Por vias de afinidade, a retórica, que não deixa de se conectar com a filosofia, influenciou na criação e divulgação da *musica reservata*[50]. Dizendo mais diretamente, a *ars bene dicendi* influenciou a *musica reservata*. Embora a expressão dos afetos fosse o fito desse tipo muito especial de música, fez-se do discurso musical um reflexo-quase-espelho do discurso oral. O que é a *musica reservata*, ou antes, qual a sua ligação com a retórica? Ora, trata-se da própria composição musical ou mesmo a apresentação pública da música vocal da segunda metade do século XVI na Itália e parte da Alemanha. Consistia na música vocal à capela, cuja letra poética estava intimamente relacionada com a música produzindo, pois, uma música mais expressiva ou emocional.

[49] Nota longa tocada no instrumento ou na voz mais grave de um determinado agrupamento que dá suporte harmônico àquilo que se passa acima com as outras vozes ou instrumentos.
[50] Tratarei ainda da *musica reservata* neste Ato III.

A Teoria dos Afetos

Os alemães denominam a Teoria dos Afetos de *Affektlehre* e os ingleses de *Doctrine of Affects*. Em português, o termo "afeto" mantém a correta afinidade com os termos anglo-saxões. Afeto, tantas vezes aqui exposto, tem em emoção e até em sentimento um significado aproximado àquilo proposto pelo termo original, *Affekt* ou *Affect*.

Mas o que vem a ser essa teoria e como ela foi desenvolvida ao longo dos séculos a partir do Quinhentos? Não se trata a Teoria dos Afetos de uma denominação própria dada por algum compositor ou teórico em particular a uma série de normas apostas num determinado volume, mas uma série de arrazoados dispersos por pelo menos dois séculos e meio por vários autores. Desenvolvidos desde a Renascença, os postulados da Teoria dos Afetos tanto foram apresentados por compositores e teóricos italianos como por seus pares tedescos. Foram, tais postulados, estudados, questionados e alargados ao longo do tempo, principalmente pelos teóricos alemães, estes os mais influentes desde a Renascença, como Joachim Burmeister (1566-1629), Athanasius Kircher (1601-1680) e Johann David Heinichen (1683-1729). Certamente o mais importante deles foi Johann Mattheson, o teórico que, de fato, reuniu os vários arrazoados em *Der Vollkommene Capellmeister* (1739). Esta é a obra capital de toda a Teoria dos Afetos e nela estão citadas e criadas novas teorias que envolvem o ritmo, a melodia e a harmonia, além de outras particularidades técnicas e expressivas da música.

As conexões entre a organização do discurso retórico − com as suas figuras − e a música passaram a ser tidas em alta consideração, mormente na Itália, em composições vocais que receberam o nome de *musica reservata*, ou música secreta, já citada anteriormente. Trata-se de uma forma musical cujo encantamento se dá e está na aplicação dos princípios teóricos da retórica à música com palavras, sobretudo por meio dos seus artifícios ou figuras retóricas. A música se beneficiava da observação de postulados teóricos que poderiam auxiliá-la na sua expressividade e já continha, então, os elementos que buscavam dar sentido e ênfase aos afetos, principalmente despertando-os.

O conceito de *musica reservata* cuida em explicar as características da música vocal italiana e a do sul da Alemanha no século XVI em quesitos como expressividade, refinamento e intensidade emocional dos textos cantados. Para Grout e Palisca (2007, p. 312) "os compositores desse período [...] procuravam encontrar os meios musicais de exprimirem *afectos* ou estados de espírito, como a ira, a agitação, a majestade, o

heroísmo, a elevação contemplativa, o assombro ou a exaltação mística." A música não era apenas a expressão de uma individualidade, ou seja, não tendia a representar os sentimentos de um compositor em particular, mas os sentimentos universais comuns a todos. Para isso, teóricos e compositores lançaram mão das figuras retóricas, entre outros itens próprios à "*ars bene dicendi*", assim como a lógica do discurso com começo, meio e fim (nas cinco seções do discurso, ou em partes deste) a partir de um argumento ou tema para a criação de uma nova linguagem musical: a música retórica.

A *musica reservata* se desenvolveu com base em quatro premissas: o uso do cromatismo na música vocal – nos motetos e madrigais –, por volta da metade do século XVI; o uso da ornamentação ou das figuras retóricas musicais, como trinados, mordentes, grupetos, etc.; o uso da chamada pintura musical, técnica de escrita na qual a nota musical estava associada à palavra exata. Na Itália, onde foi desenvolvida essa técnica, a nota sol, por exemplo, seria colocada sobre a palavra *sol* (sol); a nota ré para a palavra *rè* (rei), entre outras notas conferidas a outras palavras; por fim, as peças eram disponibilizadas para serem não apenas interpretadas, mas também apreciadas por grupos restritos de *connoiseurs*. Na tentativa de demonstrar e expressar os afetos, a *musica reservata* encontrou seus antecedentes, antes que tomasse corpo na Renascença, na Baixa Idade Média quando a música já era usada muitas vezes como forma de representação de coisas da natureza.

Os madrigais e motetos renascentistas não estavam apenas cheios de passagens rítmicas, melódicas e harmônicas surpreendentes, mas de ricas passagens ornamentadas que intentavam expressar algum afeto e mesmo tentar representar algo da natureza. Se recuarmos ao século XIII d.C., encontramos no célebre *Summer is icumen in* [O verão está de volta], citado no Ato II, uma clara tentativa de representação musical que recai com insistência sobre as palavras "*sing cuccu*" [cante, cuco]. Note que frisei "representação" e não "expressão". Para aquela, os compositores intentavam ligar palavras com significado de objetos, coisas, e fenômenos da natureza, fazendo das células rítmicas, determinadas alturas de notas, harmonias, técnicas de execução instrumental e até timbres (como as flautas para os pássaros ou tambores para os trovões)[51] um meio de representar o próprio canto. Para a expressão, embora com sutis diferenças em relação à representação, naturalmente o compositor não se abstinha dos meios musicais e técnicos acima mencionados, mas que a intenção composicional era outra, buscando muitas vezes

[51] Mesmo se utilizando do timbre dos instrumentos, esse elemento musical não foi adequadamente categorizado na Teoria dos Afetos como despertador de emoções.

a expressividade não sobre palavras que denominassem coisas ou fenômenos da natureza, mas sobre a intenção de provocar reminiscências dessas coisas, quando menos de sentimentos, os afetos. Ou seja, pela tentativa de representação chegava-se à expressão dos sentimentos. Outras vezes tentaram os compositores apenas expressar os afetos sem a necessidade de representação musical. Abstraíram-se dela e compunham recorrendo aos estratagemas retóricos, como os já exaustivamente citados antes.

A música nem sempre é composta com uma "função definida", caso da música de programa. Mesmo sendo uma arte de fatura abstrata ou amorfa, na expressão de Copland (1974), ela pode ser aparentemente desprovida de qualquer sentido quando escrita sem um programa literário que a guie. Aliás, a música nem mesmo precisa de programa anterior para ser composta como um conto ou história que possa a vir lhe inspirar o conteúdo. Quando liberta de roteiros, ela se torna apenas a música pela música, mas quando escrita sob um roteiro literário ela pode ser também muito boa música, como o comprovam os treze poemas sinfônicos de Franz Liszt (1811-1886) ou os seis de Bedřich Smetana, por exemplo.

No moteto *Summer is icumen in* observa-se a insistente repetição das palavras "*sing cuccu*", cuja ênfase recai sobre "*cuccu*" numa descendência melódica que lembra o canto do próprio pássaro. A provocativa insistência e o modo como as vozes graves cantam "*sing cuccu*" chamam a atenção: a primeira delas, o baixo 1, canta descendo um tom retornando à nota de origem, enquanto a segunda, o baixo 2, canta subindo um tom retornando à nota original, em nada modificando o efeito da imitação do canto do pássaro. Canto imitado, aliás, pela ondulação sugestiva em *sing cuccu*. Vê-se que existe neste moteto uma tentativa de representação musical não apenas do canto do cuco, mas a do próprio pássaro. Com ela vem a promoção de algum sentimento que advirá sob a forma de contentamento a uma "visão interior" provocada pelas sugestões ou "visões" musicais, no mínimo. Observo que mesmo que o famoso moteto provoque e dê a sensação de alguma representação, isso é o que menos interessa, mas sim o que disso advirá com o despertar dos afetos. Ou seja, pela tentativa de representação, o ouvinte é despertado por algum afeto que aflora a partir daquilo que a música lhe sugere. Ele pode percebê-lo. Tal ouvinte, segundo Copland (1974), seria do tipo expressivo, anotado dentre os três tipos sobre os quais discorri em *Apreciação Musical: apontamentos e discussões* (2017)[52].

[52] O ouvinte emotivo, o expressivo e o intelectivo.

Os compositores, ao longo dos séculos, tentaram muitas vezes apresentar a música como mensageira de sentimentos através não apenas das palavras poéticas nos madrigais e motetos, mas usando de técnicas específicas de escrita musical. Desse modo, apropriaram-se de artifícios técnicos que, muitas vezes, possuem um simbolismo ou aproximação com algo encontrado na natureza. Por exemplo, o trinado que é próprio dos pássaros encontra equivalente na música não apenas para representar tais emplumados, mas para expressar sentimentos de contentamento, euforia e agitação. Trata-se, num primeiro momento, (da representação) da música mimética ou representativa e no segundo caso (da expressividade) da música retórica ou expressiva.

Outro exemplo técnico já o reportei quando me referi aos graus conjuntos (nota 48) de uma melodia como possuidores de sentimentos de ternura. Por outro lado, os graus afastados teriam a conotação de alegria, agitação, até mesmo de exasperação. Infere-se, pois, que os compositores usam de todos os meios técnicos de composição na criação de um "clima" que favoreça o ouvinte ao despertar de emoções que, antes, estavam neles, segundo Hanslick (1957;1986).

Hanslick, o eterno cético do valor representativo ou expressivo da música, dizia que os movimentos internos do ouvinte iam ao encontro daqueles da música, fazendo com que ele se identificasse com uma obra ou partes de uma obra como possuidoras desse ou daquele afeto. Mas é verdadeiro que, de fato, o afeto estaria no próprio ouvinte que seria desperto por afinidade, ou aquilo que a Psicologia veio a nomear como identificação, embora o termo não tenha sido usado exatamente para casos entre pessoa e obra de arte, mas principalmente de pessoa para pessoa.

Segundo Grout e Palisca (id., p. 312), "foram, em particular, os teóricos alemães que analisaram e designaram as figuras musicais por analogia com as figuras e liberdades da retórica." Isso se deu principalmente durante o Quinhentos, pois todo um vocabulário musical – os recursos, ou seja, as figuras de ornamento musicais – já estava em uso de há muito, afinal ele já fazia parte do *modus faciendi* e da linguagem da música[53].

O que fez com que o interesse pela palavra poética melhor se desenvolvesse foi a veemência com que os italianos se voltaram para a Cultura Clássica Grega, atingindo seu auge na segunda metade do século XVI. É de notar que o pensamento e a estética clássica grega foram as bases do pensamento da Arte Renascentista. Podemos contar nos séculos XV e XVI, principalmente entre os grandes estudiosos do período helenístico, uma miríade

[53] Trinado ou trilo, *appoggiatura* (apogiatura), mordente, grupeto, etc. são algumas das figuras musicais já em uso nesta época.

de pensadores, poetas, músicos, pintores e outros luminares das artes. Na Itália, salientam-se estudiosos de grande nomeada, como Marsílio Ficino (1433 – 1499), certamente um respeitável "poeta, músico, filósofo e humanista florentino, de grande respeito e admiração, que considerava as descobertas artísticas e científicas de seu tempo algo virtuoso, creditava à poesia, à gramática, à pintura, à escultura, à música e às canções antigas a dignidade de se harmonizarem com a lira de Orfeu", como anotei em *Apreciação Musical: apontamentos e discussões* (2017, p. 216). Vê-se que homens como Ficino eram afeitos ao desenvolvimento do pensamento de sua geração, antes, voltando-se aos estudos da Antiguidade Clássica da qual retiravam os elementos estéticos, éticos e filosóficos para a apresentação e a defesa das teorizações acerca das Artes e do pensamento do seu tempo.

Dentre as teorias que foram desenvolvidas no século XVI ou mesmo as que vinham do passado, tanto as ligadas ao pensamento filosófico como as que diziam diretamente da arte, certamente a *musica reservata*, mesmo que nos rudimentos de sua ascenção, não passou ao largo das discussões de homens como Ficino e Pico della Mirandola (1463-1494), outro dos grandes do Renascimento e um dos herdeiros do pensamento platônico.

Platão é o primeiro dos grandes filósofos a ter a preocupação com os afetos propostos ou provocados pelas harmonias[54]. No Quatrocentos existia o interesse dos homens de letras e artes por tudo o que se relacionasse à tradição artística e filosófica da Grécia Clássica que, posta a serviço daquela contemporaneidade, deu impulso ao período que se convencionou chamar de Renascimento. Este período teve seu auge no século XVI com a conjunção de uma plêiade de homens e mulheres admiráveis, como Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo Buonarotti (1475-1564), Vittoria Colona (1490-1547), Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525-1594), Claudio Monteverdi, entre outros poetas, músicos, filósofos e cientistas.

A *musica reservata* era, à época quinhentista, uma centelha daquilo que virá a brilhar e a se desenvolver no campo dos estudos da música como meio expressivo dos afetos: a afetiva, pomposa e complexa música barroca. Seu desabrochar foi lento e gradual. O século XVI retórico-musical vai atingir seu auge dois séculos depois com Johann Mattheson, teórico e compositor que encontrou em Johann Sebastian Bach um fiel seguidor da *musica poetica*[55] ou música retórica, como então já se chamava a *musica reservata*. Outros compositores, como Vivaldi, Jean Philippe Rameau (1683-1764) e

[54] Os modos descritos no Ato II, nota 40.

[55] O termo foi cunhado por Nicolaus Listenius na obra *Rudimenta Musicae Planae* (1533). Os alemães adotaram essa nomenclatura para se referir à música composta a partir dos postulados do discurso retórico.

Johann Joachim Quantz (1697-1773), entre outros luminares do pleno Barroco e do Barroco tardio, se debruçaram sobre os postulados da *musica poetica*. É importante salientar que a *musica reservata* já apresentava ainda algo daquilo que foi desenvolvido principalmente a partir do século XVII: a música retórica oferecerá maiores possibilidades, através de novos meios dispostos ao compositor, como as novas possibilidades harmônicas, novos timbres, nova e ampliada orquestra e novas formas musicais como meio de comunicação dos afetos. Além disso, na música vocal, a *musica reservata* vai auxiliar no desenvolvimento da música instrumental como também arte expressiva, além da obra máxima do início do Barroco: a ópera.

A dinâmica da Teoria dos Afetos em Burmeister, Descartes e Mattheson

Mas para melhor compreender o papel que tiveram alguns teóricos na pesquisa da retórica em relação com a música, é necessário retroceder mais uma vez ao Quinhentos como forma de dar novo ânimo a esta narração. É sabido que não apenas os italianos detinham o conhecimento e punham em prática alguns elementos retóricos do discurso oral voltados à música. Alemães do século XVI já estavam a par da música retórica, caso de Gallus Dressler (1533-?1580) que escreveu uma obra importante na qual apontou os princípios retóricos do *exordium*, *medio* e *finis* ou o começo, meio e fim do discurso na formação da estrutura do moteto. A obra de Dressler, *Praecepta Musica Poeticae*, vem a ser uma grande contribuição para a compreensão da *musica poetica*. Ao citar os princípios do *exordium*, *medio* e *finis*, Dressler demonstra conhecer a obra de Quintiliano e a sua aplicação prática no discurso. Foi, certamente, um grande incentivador das discussões e posições tomadas pelos compositores e teóricos de então. A retórica, ao final e ao cabo, mesmo tendo perdido o vigor que lhe nutriam as suas bases aristotélicas, viria a permanecer como uma arte coligada à música no sentido de, por ela, incutir um discurso sonoro com inteligibilidade, próprio ao despertar dos sentimentos.

Durante o século XVII e parte do XVIII, os compositores se utilizaram deliberadamente em suas obras das figuras retóricas do discurso falado, equiparando-as às do discurso musical com a clara função de promoverem o enternecimento dos ouvintes. O conjunto de postulados que deu base a esse meio de expressão na música foi, em parte,

abandonado após a morte de Bach. Caiu em desuso no Classicismo, mas não de todo, e ainda permaneceu de forma velada no Romantismo. Não se ouve falar sobre a ênfase dada à retórica, por exemplo, nas obras de compositores como Joseph Haydn ou Mozart, mas ela está lá, discretamente, em algumas intenções deliberadas desses e de outros compositores do período. Estudiosos como Laurin (2012) e Dissmore (2017) se voltaram em suas discussões para a obra não apenas de Bach, mas para a de outros luminares da música barroca, explicando a importância da Teoria dos Afetos na composição musical. Não encontro no trabalho desses autores, por outro lado, referências às obras de compositores clássicos ou românticos, embora é sabido que estes últimos se valeram também de alguns recursos retóricos importantes para a composição de suas obras, pois, de certo modo, o espírito da técnica da escrita musical retórica ainda permanece entre eles.

Gostaria de me deter na obra de três grandes teóricos que se debruçaram sobre a causa da *musica poetica*: Joachim Burmeister, Descartes e Johann Mattheson. Desses autores e de suas obras capitais, retirarei alguns elementos teóricos que vão elucidar aquilo que trata a Teoria dos Afetos, inclusive quando aponto uma falha grave quando não trataram do timbre e descuidaram dele como um meio de expressão dos afetos. Os teóricos dos afetos estavam preocupados apenas com os três elementos da música, o ritmo, a melodia e a harmonia, descuidando do quarto deles, o timbre.

Burmeister foi músico, poeta e teórico musical, tendo publicado entre outros livros, *Musica Poetica* (1606), a sua obra mais importante que promove de modo substancial o interesse dos compositores pela música retórica. Composto de quinze capítulos, o livro versa a respeito de: 1. A notação; 2. As partes vocais; 3. Instrução aos tons consonantes e dissonantes; 4. Combinação das consonâncias na harmonia; 5. Cadências; 6. Os modos musicais; 7 . A transposição dos modos; 8 . Como começar a cantar uma composição; 9. O acabamento das melodias e harmonias; 10. O alinhamento do texto; 11. A ortografia; 12 . Os ornamentos musicais ou figuras; 13. Os gêneros de canções ou a criação de melodias; 14. Os tipos de polifonia e, finalmente, o capítulo 15 que versa sobre a análise ou o arranjo de uma peça musical. Além dos capítulos, constam os apêndices A1 e A2 e B, nos quais A1 apresenta dedicatória ao leitor e cartas aos seus "*dominis maecenatibus*", os senhores mecenas que o apoiaram e o patrocinaram. O apêndice A2 trata de poemas elegíacos e um precioso arrazoado sobre a *musica poetica* e sua ligação com a retórica. Dentre outros aspectos próprios dos modos e tonalidades, Burmeister enceta breves, mas preciosas anotações sobre os afetos, dos quais me deterei mais adiante. O apêndice B cuida em expor os exemplos propostos pelo autor ao longo de seu livro. Trata-se, enfim, de um rico

compêndio que preceitua sobre como a música, suas particularidades e elementos podem vir a ser um alto meio expressivo de sentimentos. Antes, como a música pode ser composta em se observando regras que venham a produzir os mais diversos efeitos expressivos em benefício das emoções.

Quando nos detemos nas proposições contidas em *Musica poetica*, vamos encontrar, sobretudo, um tratado de escrita musical, quase à guisa de um livro de teoria musical – como disciplina –, mas de forma mais avançada como se fora de análise musical; depois, mas não menos importante, trata-se de um compêndio voltado aos jovens compositores ($\mu\varepsilon\lambda o\pi o\iota\eta\tau\tilde{\omega}\nu$), como se fosse uma preocupação do autor o modo como a música estivesse sendo conduzida naqueles tempos. Ele exorta os jovens compositores para que tomem por base as teorias por ele expostas, de modo que a música venha a possuir determinado conteúdo que provoque reações emocionais no ouvinte e que venha por ele a ser prontamente detectado. Se analisarmos os títulos de cada capítulo de *Musica Poetica*, veremos qual era realmente uma das intenções de Burmeister: a orientação técnica de composição aos novos compositores, aqui e acolá dentro dos termos da retórica musical.

De todos os capítulos de *Musica Poetica*, aqueles que dizem mais proximamente à retórica, mormente aos afetos, são o sexto capítulo, "Os modos musicais" e o último, "A análise ou o arranjo de uma peça musical". Naquele, Burmeister cita Aristóteles, Aristóxemo e Plutarco como estudiosos favoráveis a que um modo musical – ou falando em termos modernos, as tonalidade –, aplicado à tristeza e ao luto não seria bem aplicado para o sentido de alegria. Ou seja, depreendo que para Burmeister a tonalidade menor, por mim antes discutida, seria melhormente aplicada ao recolhimento, enquanto que a maior seria reservada à alegria. A partir dessa observação, o autor vai expor como cada modo se aplicaria a determinado afeto. Nesse aspecto, noto que Burmeister vai ao encontro do pensamento de Platão quanto às harmonias (modos) e disserta na carta aos "*viris magnificis, doctrina, virtute, rerum usu...ecc*"[56] da cidade de Lüneburg que "anotou que os vários estados da qualidade dos afetos dos homens eram provocados e alterados pela consonância musical"[57]. É de notar que o termo "consonância musical" diz respeito principalmente à harmonia, mas também ao todo geral da composição, forma e conteúdo. A partir daí, Burmeister vai listar os modos que eram caros nos comentários de Platão em *A República* (2001) como já me reportei no Ato precedente.

[56] "Magníficos homens versados na doutrina, na virtude, etc."
[57] "noticed that men's various affective state of virtue […] aroused and altered by musical concord". Tradução livre no corpo do texto.

No último capítulo de seu livro, Burmeister (1993, p. 203, grifo meu) vai se aproximar das seções retóricas para indicar a forma mais correta de se expressar através do discurso musical, pois "a *exordium* é o primeiro período ou afecção da peça"[58]. Aliás, Burmeister (id., ibid., grifo meu) chama a atenção para o fato de que o todo, ou até partes de uma peça musical, é composto de uma "séries de afetos [afecções] ou períodos entre a *exordium* e o final." [59] Vemos que Burmeister tinha pleno conhecimento da *Institutio Oratoria* de Quintiliano, citando-o diretamente no Apêndice A2 na carta que endereçara aos "magníficos homens versados na doutrina, na virtude...etc." para admoestar os leitores de que a criação de novos termos musicais se faz importante à compreensão da música.

Os avanços dos estudos de Burmeister em relação à ligação da música com a retórica e, nela, como se desenvolveu a teoria que envolve os afetos, ainda são muito tímidos no início do século XVII. Contudo, isso não significa a paralisação dos estudos, haja vista que eles são incessantes e se prolongaram durante todo o Seiscentos de forma vigorosa. É de um autor com vasto conhecimento de filosofia, biologia, matemática e música uma das publicações mais importantes que viriam a fomentar o estudo dos afetos e seus efeitos na música. Em Descartes, *As paixões da alma* (2012) será uma obra referencial da Teoria dos Afetos. Mas antes de *As paixões da alma*, Descartes ensaia uma teorização que será levada em consideração no estudo dos afetos como expressão de sentimentos na música: *Compendio de Música* (2001). [60] Esta obra é um breve tratado sobre não apenas a tecnicidade da música no que concerne à harmonia, à condução das vozes, à própria física da música, mas também ao ritmo das paixões, chamadas de *affectus*.

Descartes (2001, p.55) reconhecia que a "finalidade da música é deleitar e provocar em nós paixões diversas"[61]. A música poderia *movere* e *delectare*, mover, comover e deleitar os sentidos, excitando as paixões (*affectus*) numa clara sintonia com o que afirma Cícero em *De Oratore ad Q. fratrem*. Se por um lado a música deleita e fascinaa, por outro provoca as mais variadas reações que redundam nas mais variadas sensações sentimentais.[62] Tal reconhecimento por parte de Descartes de que a música causa prazer

[58] "The exordium is the first periods or affection of the peace." Tradução livre no corpo do texto.
[59] "the series of affections or periods between the exordium and the ending." Tradução livre no corpo do texto.
[60] *Compendium musicæ* foi lançado em 1618.
[61] "finalidade es deleitar y provocar em nosostros pasiones diversas". Tradução livre no corpo do texto.
[62] De modo muito específico à atividade poética, Aristóteles se refere à tragédia como provocadora de medo e temor, insistindo que este tipo de poética é mais elevada que a comédia. Esta imita homens inferiores, "não todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo" (Aristóteles, 1993, p. 33). Aristóteles (id., p. 37) se refere à tragédia como "imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão", pois "se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas." (id., p. 81).

está ligado ao *modus faciendi* da arte da musa Euterpe no Barroco. Embora contidos na expressão das emoções – ou seja, havia uma discrição no trato social quanto à exposição dos sentimentos pessoais da sociedade de então, cujos artistas seguiam essa norma –, os barrocos foram emocionais ao ponto de expressarem com clareza os mais diversos sentimentos contrastantes. Fazia parte, afinal, a exposição clara de conteúdos contrastantes nas obras dos artistas desse período, o *chiaro-oscuro* da oposição luz/escuridão, alegria/tristeza/, euforia/melancolia, pompa/folia, etc. Ao lado disso, Descartes corrobora as afirmações de compositores que pregavam abertamente o uso das paixões ou *affectus* como meio de comover os sentidos.

Contemporâneos de Descartes, Giulio Caccini (1551-1618) e Claudio Monteverdi afirmavam, primeiro aquele, que a finalidade do músico era comover e deleitar a alma e para Monteverdi, a de comover as paixões. Portanto, os meios para que isso acontecesse provinham de técnicas especiais de escrita musical em estreita observância não apenas às regras do discurso retórico, mas na observação dos movimentos naturais – mormente as reações sentimentais – do ser humano em reagindo a determinados sons, harmonias, melodias, ritmos, etc. Faltava ainda a observação da influência dos timbres na comoção e deleite dos sentidos na provocação de determinados sentimentos, e mais, o timbre como fator decisivo na escolha e determinação vocal dos papeis mais importantes dentro de uma obra músico-cênica, a ópera. Malgrado Descartes ou nenhum outro teórico ou compositor tenha se ocupado em fazê-lo, este é o tema deste trabalho. Interessante é que Cícero, em *De Oratore*, já preconizava o poder do timbre vocal na persuasão dentro do discurso oratório, mas parece ter sido essa uma das premissas negligenciadas pelos teóricos dos afetos.

Muito embora exista uma alusão à *Poética* de Aristóteles no *Compendio de música* (2001), Descartes não vai muito além de sugestões do que sejam as paixões, talvez apenas como "movimentos da alma", como alude ao final do capítulo "Da maneira de compor e dos modos". Parece que Descartes reluta em mergulhar no tema, deixando para cuidar dos afetos na sua obra posterior, *As paixões da alma*. No entanto, *Compendio de música*, com suas regras sobre consonância e dissonância, sobre os graus tonais e sobre a influência dos sons, entre outras digressões, já pauta de modo bastante incisivo regras que serão utilizadas pela Teoria dos Afetos, já em vigor em sua época.

De modo muito especial, ao comentar sobre a voz humana, Descartes (2001, p. 57) diz que a voz se mostra mais agradável conforme nosso espírito, ou disposição, pois "nos é muito mais agradável a voz dos amigos que a dos inimigos, segundo a simpatia ou

antipatia das paixões."[63] Parece-me um indicativo, então, de que os timbres causam simpatia ou antipatia, ou melhor, provocam certas paixões.

Permito-me avançar nessa afirmação e asseverar que além de provocar certas paixões, elas identificam o timbre à pessoa. Diria que no caso especialíssimo da música para o palco, o timbre vocal se confunde com a personagem da ópera, pois sua personalidade ou caráter causa simpatia ou antipatia não apenas por causa dele, mas também pelo fato da modulação da voz dos cantores em momentos-chave da interpretação de uma ária ou de um Lied, a canção artística. Veremos isso detalhadamente no Ato IV quando comentar sobre as personagens Amneris, da *Aida* (1871), de Verdi e Mimi, da *La Bohème* (1896), de Giacomo Puccini (1858-1924).

Sobre as intenções da fala, reporto-me neste e no próximo parágrafo sobre comentários abalizados de Cícero sobre a entonação da voz. Ao discorrer sobre a dinâmica vocal na *actio* do discurso retórico, ou seja, no epílogo do discurso, ele enaltece o poder do timbre vocal na persuasão do discurso oral. Cícero (2010) afirma que o que caracteriza tal dinâmica são os movimentos corporais e o uso da voz, com suas inflexões e modulações. Para ele (id., p. 52) "as mudanças da voz são tantas quanto as mudanças nos sentimentos, os quais, por sua vez, são provocados pela voz."[64] De modo bastante explícito, Cícero expõe algo que parece ter passado despercebido pelos teóricos e compositores que formularam a Teoria dos Afetos, pelo menos quanto à entonação, no sentido do cantor ou cantora, também pela entonação ou modulação da voz, conferir o máximo de verossimilhança a uma determinada personagem de ópera.

De fato, em qualquer discurso, por mais belo e agradável que seja o timbre, se o orador ou cantor não tiver a consciência e o treinamento suficientes para fazer da modulação da voz um instrumento de persuasão, muito do discurso daquele a a música deste se esvairão. Uma voz pouco atrativa não se dá, efetivamente, nem tanto pela sua qualidade timbrística, mas pelo que o orador ou cantor pode fazer em com ela no que toca à sua maleabilidade em dizer e cantar.

Vê-se, pois, que certos aspectos técnicos da retórica não foram de todo absorvidos explicitamente pelos teóricos e compositores do Quinhentos e dos séculos seguintes. Certamente que o tipo e timbre vocais não foram negligenciados pelos compositores desde a criação da ópera, senão a personagem Caronte, na ópera *L'Orfeo* (1607), de Monteverdi,

---

[63] "nos es mucho más agradable la voz de los amigos que la de los enemigos, según la simpatia o antipatia de las pasiones." Tradução livre no corpo do texto.

[64] "los cambios en la voz son tantos como los cambios en los sentimentos, los quales a su vez son provocados por la voz." Tradução livre no corpo do texto.

teria sido entregue a qualquer dos tipos vocais conhecidos à época[65]. Claro que havia uma conexão entre a personalidade e o tipo/timbre vocal que eram observados com atenção pelos compositores que, doutro modo, não teorizaram a fundo como o fizeram com o ritmo, a melodia e a harmonia. A voz grave masculina já tinha o poder de causar certos arrepios quando apostas a determinadas personagens, como o citado Caronte ou mesmo Netuno, em *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* [O Retorno de Ulisses à Pátria] (1641), do próprio Monteverdi.

Cícero (2010, p. 42) afirma categoricamente que, no sentido das mudanças e inflexões da voz, o "orador perfeito [...] adotará um determinado tom de voz segundo o sentimento que queira dar a impressão que o afeta e segundo o sentimento que queira provocar no ânimo do ouvinte."[66] Imagine na fala de um baixo que no intuito de provocar comoção na plateia reporta-se a uma notícia muito séria. Certamente conferirá às notas mais graves de sua extensão vocal maior ênfase, o que causará muita comoção nos ouvintes. Locutores de rádio e apresentadores de programas jornalísticos na televisão têm essa habilidade, usando-a tanto para o bem como para causar espanto.

Mais de um século após o lançamento da obra de Gallus Dressler, *Praecepta Musica Poeticae*, e *Musica Poetica* de Joachim Burmeister, outro alemão ordenou o pensamento retórico aplicado à música desde o Quinhentos. Conhecedor da *Institutio Oratoria*, de Quintiliano, Johann Mattheson lançou em 1739 sua obra mestra, *Der Vollkommene Capellmeister*, que influenciou uma geração de compositores. Para Buelow (2004, p. 15) "Quintiliano enfatizava, assim como Platão e Aristóteles, as similaridades entre a música e a oratória."[67] Isso deve ter chamado a atenção de Matthesson para essa similaridade. Tanto quanto a ordenação lógica do discurso, o aproveitamento do discurso musical a essa lógica

---

[65] Os quatro tipos fundamentais são o soprano, alto, tenor e o baixo. No século XVII as vozes ainda não estava suficientemente subclassificadas como acontecerá a partir do século seguinte. Por exemplo, não existia uma clara separação entre o baixo e o barítono: ambos pertenciam a mesma classificação e, portanto, não se os imaginava com a possibilidade de diversas subclassificações. O Barroco foi o período dos contrastes na arte, como a exaltação do *chiaroscuro* na pintura, a música não deixou de seguir esse padrão de contrastes, inclusive na oposição de tipos vocais aos quais me reportei acima. Bach, embora não tendo escrito óperas, mas oratórios e cantatas, por exemplo, escrevia para o baixo que poderia ser mais grave ou menos grave, de modo que tanto um baixo quanto um barítono dramático poderiam interpretar determinada parte, pois não existia definitivamente a distinção entre baixo e barítono. De modo mais aprofundado, não existia nem mesmo a distinção entre os tipos vocais com as conhecemos atualmente no que concerne às subclassificações. Escrevia-se para o baixo não importando se o *basso* ou o *Baβ* era de fato um barítono com condições de interpretar determinada passagem. A distinção entre os tipos vocais e suas subclassificações só viria a ter efeito a partir do Setecentos e Mozart muito contribuiu para essa distinção.

[66] "orador perfecto, [...] adoptará um determinado tono de voz según el sentimento que queira dar la impresión que le afecta y según el sentimento que quiera provocar em al ánimo del oyente." Tradução livre no corpo do texto.

[67] "Quintilian, like Plato and Aristotle, emphasized the similarities between music and oratory." Tradução livre no corpo do texto.

se tornou uma estratégia fundamental para a causa da música. A partir dos estudos encetados desde Dressler e Burmeister, culminando em Mattheson, mostra-se a retórica a mais poderosa aliada da composição musical depois da poesia.

São os pontos básicos e comuns da conexão entre o discurso retórico e o discurso musical que pautaram a criação de *Der Vollkommene Capellmeister*. Esta obra está dividida em três capítulos, sendo cada um dividido em várias seções que dissertam sobre questões próprias e características da música, como a função dos ritmos, das tonalidades ou dos acordes para causar comoção. Além disso, trata Mattheson em sua obra sobre como o contraponto, o cânone e a fuga podem provocar os afetos. Até mesmo a dança, como no caso da *courante*, tem sua importância no estudo matthesoniano. Para o autor, essa dança expressaria esperança. Por que anoto isso? Para chamar a atenção de que até uma dança era motivo de discussão dos teóricos dos afetos, mas o timbre, enquanto elemento musical como despertador de emoções foi negligenciado.

Talvez os teóricos do passado levassem em consideração apenas em três os elementos musicais, quase à guisa de um número cabalístico. Três, por ser um número considerado perfeito nas ordens místicas, e, por isso, não fosse admitido um quarto elemento, o timbre, o que desfaria o encanto triádico. E a Arte nunca prescindiu do uso dos números, misticamente ou não, para a ordenação das obras, caso das artes visuais e da arquitetura que se utilizaram da famosa Proporção ou Seção Áurea. A própria música da Alta Polifonia (séculos XIV a XVI) utilizou-se dos números para a "construção" de obras monumentais, como o motetos da baseadas em medidas, caso do moteto Nuper rosarum flores, de Guillaume Dufay (1400-1474). As proporções matemáticas da obra (6:4:2:3) refletem aquelas da Catedral de Florença, cuja consagração se deu 1436. Vê-se, pois, que arquitetura matemática e espaço se unem indelevelmente à música.

A música não fugiu do ciclo dos números, porque ela é matemática, como no caso do trítono, ou salto de quarta aumentada que, por ser de difícil entonação na voz, era conhecido como *diabolus in musica*. Era terminantemente proibido. Credito isso também a um aspecto místico da arte, resguardando as devidas proporções de analogia, como na atitude ancestral dos primitivos pintores de cavernas que, por motivos de sobrevivência, apelavam também para o mundo extra-material, pintando obras magnificas em Lasacaux e Altamira: apoderar-se-iam das presas por aproximação da figura, ou melhor, pela apropriação antecipada das suas imagens.

Reitero nos comentários imediatamente acima o sentimento de misticismo que acompanha a humanidade desde tempos imemoriais. A música não fugiu à tradição do simbolismo numérico, posso assim afirmar.

Cassiodoro (2018, 213), escritor cristão do século V, afirma que "as partes da música são três: harmonia, ritmo e métrica."[68] Continuo a ver algo de misticismo nisso, com críticas não a esse sentimento em si, mas à insistência dos antigos em descurar do quarto elemento da música, o timbre. Mas a música não se faria com apenas esses três elementos e um quarto elemento deveria fazer com que ela acontecesse: eis o timbre! Sem ele não ouviríamos música alguma, nem a instrumental nem a vocal! Mattheson não fugiu à tradição (quase mística) da tríade de elementos musicais, não inserindo o quarto elemento musical nas suas considerações.

Para Lennenberg (1958), Mattheson se utilizou de vários sinônimos para designar a finalidade do uso das figuras retóricas na música. Assim, *Affekt* (afeto), *Leindenschaft* e *Passion* (paixão), *Neigung* e *Gemütsneigung* (sentimento), *Bewegung* e *Gemütsbewegung* (emoção) e *Temperament* (temperamento) são termos que redundaram em afeto ou sentimento. Utilizou-se ele também das seções do discurso retórico como meio de organização do discurso musical a partir dos termos dados a elas e utilizados por Quintiliano. Elas são constituídas com o mesmo propósito da retórica aristotélica replicada por Cícero, embora com nomenclatura diversa daquela do Estagirita. Para Quintiliano, as seções do discurso como *inventio*, *elocutio*, *dispositio*, *memoria* e *actio* propostas por Cícero passam a ser *exordium*, *narratio*, *probatio*, *dubitatio* e *peroratio*. Se uma questão de nomenclatura, as funções são iguais ou equivalentes. Mattheson vai delas se apropriar, senão vejamos!

Mattheson (1739, p. 236) vai enumerá-las na Parte XIV do Capítulo II e distingui-las passo a passo. Para ele, a *exordium* é a introdução e o começo de uma melodia – "*das Exordium ist der Eingang und Anfang einer Melodie*"[69]– que propõe alertar e chamar a atenção do ouvinte para o que virá a seguir. Trata-se, de fato, da quase a introdução à introdução do tema propriamente dito, como anotei antes quanto ao *in media res* citado por Laurin (2012). Essa é uma técnica muito importante para iniciar um discurso, pois causa boa apreensão por parte dos ouvintes.

[68] "Musica partes sunt tres: armonica – rithmica – métrica." O autor, após a citação, vai discorrer sobre esses três elementos.
[69] Mattheson, 1739, p. 236, nota 7.

A *narratio* é um relato, um conto – "*die Narratio ist ein gleichsam ein Berichte*"[70] – no qual o sentido e a natureza da elocução é sugerida. Encontra-se, para o autor, numa parte vocal ou na parte chamada *concertato*, trecho de uma peça musical no qual deve ser executado à maneira de um concerto, ou seja, solista e orquestra se revezando e entrando em conexão, uma clara disposição de declaração de diálogo entre partes. Esse diálogo existe, *a priori*, no discurso oral.

Na *propositio*, Mattheson chama a atenção para o fato de que nessa seção existem proposições ornamentadas que só pertencem ao campo da música, não da retórica[71]. O autor, portanto, mais que indicar que na *propositio* entram os vários elementos do discurso musical, agrega mais uma seção retórica a esse discurso. "A *propositio*, a proposição em si mesma, contém resumidamente o sentido e a proposição do discurso musical. Encontra-se na parte vocal ou no *concertato*."[72]

A *confutatio* se dá pela dissolução [*Auflösung*] da objeção [*der Einwürffe*] quando se dá, na música [*und mag in der Melodie*][73], a citação ou refutação em passagens aparentemente contraditórias, sejam rítmicas, harmônicas e melódicas, por exemplo.

Por outro lado, a *confirmatio* é um hábil "reforço da proposição" [*Beträsstigung des Bortrages*] e consiste na repetição de uma dada passagem, inclusive com alguma variação entre uma e outra, mas mantendo o mesmo teor da anterior.

Por fim, a *peroratio* é o "fim ou a conclusão" [*Ausgang oder Beschluβ*] da oração musical que se dá não apenas na melodia, mas no poslúdio [*Nachspiel*].[74] Vejo, pois, que Mattheson elaborou as seções musicais de acordo com um claro pensamento retórico, não se desviando, de modo algum, daquilo que propunha a *ars bene dicendi* quanto à clareza na qual o discurso deveria se pautar.

Podemos notar que Mattheson se atém aos postulados da retórica propostos pelos antigos como forma de elaborar sua teoria: a retórica aliada à música. Ele avança um pouco mais argumentando que tal junção poderia ser viável a partir da argumentação sobre o uso dos elementos musicais e, posteriormente, pelo apelo dado às seções retóricas como forma de fazer compreensível o discurso musical. Fica patente o esforço do teórico e músico

---

[70] Mattheson, id., ibid., nota 8.
[71] Chamei a atenção disso no Ato II quando exemplifiquei sobre o trinado em relação ao discurso oral: o quão estapafúrdio seria!
[72] "Die Propositio oder der eigentliche Bertrag enthält fürsslich den Inhalt oder zweckt der Klang Rede, und ist zweierlen: eifach, oder zusammengesset, wohin auch die bunte oder (...) Porpositionen in der Ton." Mattheson, 1739, p. 236. Tradução livre no corpo do texto.
[73] Citações em alemão retiradas à nota 10 da Parte XIV do Ato II de *Der Wollkommene Capellmeister*, p. 236.
[74] Mattheson, id., ibid., nota 11.

alemão em juntar as partes num todo musical compreensível, assim como é o discurso oral. Não custa lembrar sempre que a música é uma linguagem amorfa e, por isso, muito sutil para que, como tal, seja reconhecida de pronto pelo ouvinte. Carece, assim, de uma "arrumação sistemática" para que se faça reconhecer como linguagem, ou seja, um maior ordenamento técnico-musical como veremos na música a partir de meados do século XVII.

No quadro comparativo abaixo poderemos ver donde Mattheson veio elaborar a sua sequência de seções retóricas, tendo como base imediata Quintiliano. Elas vão pautar, naturalmente, as suas considerações sobre como o discurso musical poderá ser elaborado.

Mattheson	Quintiliano	Cícero	Cícero	Aristóteles
Der Vollkommene Capellmeister	*Institutio Oratoria*	*De Oratore*	*Rhetorica ad Herennium*	*Retórica*
Exordium	*Exordium*	*Inventio*	*Exordium*	*Prooiminon*
Narratio	*Narratio*	*Dispositio*	*Narratio*	Confutação
Propositio	*Confirmatio*	*Elocutio*	*Divisio*	Narração
Confutatio	*Refutatio*	*Memoria*	*Confirmatio*	Demonstração
Confirmatio	----------	*Actio*	*Refutatio*	Interrogação
Peroratio	*Peroratio*	----------	*Conclusio*	Epílogo

Quadro 3

Mattheson criou, a partir das indicações de teóricos anteriores, como Quintiliano e Cícero, seu próprio roteiro de seções retóricas. Interessa, pois, observarmos que ele seguiu um caminho mais ou menos semelhante àquele dos seus antecessores com o objetivo de dar mais legibilidade à causa da música, propondo seções que, semelhantes às da retórica escrita ou oral, provocassem sobretudo os sentidos, estimulando a expressão dos afetos. Concatenar as ideias, desde a apresentação de um tema ou temas foi, certamente, a sua preocupação primeva ao esquematizar as seções retóricas como as que se ocupou em organizar. Tudo isso voltado à causa da música.

Mattheson também esquematizou e ordenou os afetos ao lhes dar equivalência as mais sutis, seja ligando-os a uma determinada sequência melódica, seja assim fazendo a uma sequência rítmica, por exemplo. Mesmo que a música estivesse acompanhada da palavra, de todo modo Mattheson não descartava a opinião de que a música pura, apenas ela e tão somente ela, poderia também expressar e despertar emoções àquilo que poderia ser chamado de "melodias instrumentais". Ele não se fixa em enumerar apenas as chamadas paixões primitivas propostas por Descartes (2012), mas se espraiou em dispor ao leitor uma gama muito variada deles, assim como o fez Descartes em *As paixões da alma*.

Mattheson (1739) alerta na nota 60 da Parte 3 do Capítulo I que é uma tarefa impossível trazer todas as emoções ao estudo e, por isso, põe luz sobre as mais importantes, pois desde que o amor é o sentimento que mais prevalece na música, que ele seja colocado antes de todos os sentimentos.[75] Claro que é quase impossível enumerar a paleta total de afetos como tentou Descartes, mesmo assim deixando-a incompleta, haja vista que são eles inumeráveis. Por outro lado, a atitude de Mattheson se mostra muito reconfortante ao permitir que o seu leitor, certamente um ouvinte em potencial, possa discernir e fazer equivalências entre uma determinada passagem melódica com um determinado sentimento. Mattheson dá plena liberdade de imaginação ao seu leitor, também um ouvinte!

O que fica evidente em *Der Vollkommene Capellmeister* é que esta obra, no fundo, privilegia a simbologia que existe na música e melhor dizendo, como aduzi anteriormente em vários momentos, a expressão dos sentimentos. Entendo por essa simbologia todo um sistema no qual a música, ou melhor, os elementos da música e suas múltiplas combinações venham a ter equivalência com algo extramusical, patrocinando até mesmo visões interiores de coisas físicas – objetos, paisagens, etc. –, como apontei anteriormente quanto à representatividade. A expressividade é coisa das emoções. Por outro lado, esse "algo extramusical" posso entendê-lo, por exemplo, de gestos físicos equivalentes a tonalidades musicais, a determinados ritmos ou a uma dada melodia. Existe uma simbologia na música que equipara realidade à arte e que vemos entrar no jogo artístico todos os elementos da música com equivalência entre si e suas combinações[76], para algo que conhecemos e sentimos fora da música: os afetos que retornam para a música sob forma de expressão desta. São eles que determinarão algo que está no conteúdo de cada obra musical e que, ao final e ao cabo, terá valido a pena apreciá-la.

É riquíssima a contribuição de Mattheson ao discorrer sobre as similaridades entre a conformação dos elementos musicais com as reações extramusicais, que podem ser de ordem mental, ou seja, psicológicas ou até mesmo físicas. Numa de suas exortações no Capítulo I, Parte III, o autor explicitamente diz que "a tristeza [*Traurigekeit*], doutro modo, é a contração das sutis partes [*subtilen Theile*] do nosso corpo. É, então, fácil ver que os

[75] "Da ist nun bei Liebe wol billig unsrer...usw." Mattheson, 1739, p. 16. Tradução livre no corpo do texto.
[76] Por combinações entenda-se aquilo que se dá quando, por exemplo, duas vozes cantando juntas venham a forma uma sequência contrapontística ou quando quatro notas tocadas simultaneamente formam um acorde perfeito maior (consonância), ou ainda quando três células rítmicas tocadas em um só tempo formam uma quiáltera.

intervalos mais próximos [*zusammenziehung*] são mais propícios [a isso]."[77] Ou seja, melodias em graus conjuntos, como já apontei anteriormente, seriam mais aconchegantes, ternas ou mesmo tristes, como também meditativas e até ensimesmadas. De modo inverso, Mattheson afirma que "o amor é a difusão dos espíritos [*die Liebe eine Zerstreuung der Geister*]. Assim, para exprimir essa paixão numa composição, é melhor usar os intervalos dessa natureza."[78] Quais seriam, pois, tais intervalos? Traduzindo para o nível do senso comum, sua afirmação propõe que o amor, por ser aconchegante, deva ser expresso por melodias de graus mais próximos. O amor em combinação com a alegria, que passaria a ser mais "espaçoso", requeria ser expressado por saltos maiores entre as notas.

De modo muito particular, a partir das premissas de Mattheson, torna-se fácil compreender a similaridade entre um gesto físico de uma pessoa ou um fenômeno físico da natureza com uma melodia, um ritmo ou uma sequência harmônica. Eles têm a ver com a estreita relação com o que existe na simbologia da música, ou pelo menos existe uma similaridade entre as expressões pessoais e musicais.

Na sua música vocal sacra, como as cantatas e paixões, Bach soube muito bem se utilizar dessas correlações em busca do despertar dos afetos. As melodias bachianas, muitas vezes, refletem, interpretam ou expressam os gestos físicos. Fiz referência em *D'O Guarani a Il Guarany: a trajetória da mimesis da representação* (2007) à ária *Hier ist das recht Osterlamm* [Aqui está a certeza da Páscoa] da Cantata BWV 4 bachiana. Nos comentários a essa ária[79], refiro-me ao fato de que a palavra *Tode* [morte] segue o gesto físico da descendência e, num salto descendente de décima segunda diminuta, vai à nota mais grave da partitura, um fá #1, nove tempos durante três compassos. Essa nota alongada, chamada tecnicamente de nota pedal, reforça ainda mais a ideia da imobilidade da morte. Observa-se que Bach intentaria expressar nessa passagem uma duplicidade de sentido expressivo: a morte que descente e que paralisa. São dois gestos físicos representados por dois recursos técnicos musicais, ou que são mesmo de gestos musicais ou algo extramusical.

O que a música suscita vai ao encontro daquilo que denomino de similaridade entre o gesto e a expressão musical. Vai assim: a natureza ou a vida cotidiana provê a arte de modelos que são imitados pela arte e a música. Por ser uma arte sutil, apropria-se desses

[77] "Sadness, on the ohter hand, is a contraction of those same subtle parts o four bodies. It is, therefore, easy to see that the narrowest intervals are the most suitable." Lenneberg, 1958, p. 52. Tradução livre no corpo do texto. Traduzo Mattheson ora diretamente do original alemão ou de sua tradução inglesa.
[78] "Love is a diffusion of the spirits. Thus, to express this passion in composing. It is the best to use intervals of the nature." Lenneberg, 1958, p. 52. Tradução livre no corpo do texto.
[79] *D'O Guarani a Il Guarany: a trajetória da mimesis da representação* (2007, pp. 49-51)

modelos e os devolve modificados ao ouvinte através dos seus elementos. Se o ritmo é saltitante, ele lembraria o trotar de um cavalo, uma batalha ou uma corrida; se a melodia é longa, lembraria paisagens e seguem as possíveis conotações que apenas o ouvinte as poderá interpretar.

Outro afeto citado por Mattheson (1739, p. 16) é a esperança. Esta se traduz pela elevação do espirito – "*Die Hoffnung ist eine Erhebung des Gemüths aber der Geister*."[80] Desse modo, subtende-se que uma frase musical ao elevar-se denotaria a ascensão no e do espírito. Inversamente proporcional, a desesperança seria entendida pelo descenso da frase musical. A similaridade gestual vai ao encontro daquilo que a música expressa e Mattheson preconiza com extremado detalhamento não apenas o fato gestual/corporal/emocional, mas em que grau se encontram esse fato e o que a música desperta em afetos.

Mattheson, de algum modo, alerta para que certas atitudes físicas ou reações emocionais se conjuguem com os elementos musicais ajustados numa composição. Por exemplo, é possível a uma composição ser apenas rítmica com toque de tambores, chocalhos, etc., mas uma melodia já envolve instrumento melódico, como a flauta ou o oboé, ou o harmônico, como o piano. Para deixar bem clareada essa afirmação sobre Mattheson, exemplifico o que poderia acontecer ao ouvinte apreciando a sequência de três acordes de uma mesma tonalidade, dó maior seguido de dó menor, retornando ao dó maior. Subtende-se que na passagem de dó maior para dó menor, a descendência do mi bemol que caracteriza a tonalidade menor do acorde viria a produzir um rebaixamento físico ou mesmo uma mudança de humor, mesmo que momentânea, passando o ouvinte do contentamento para, no mínimo, um estado de introspecção. O retorno do acorde maior após o menor poderia fazer o ouvinte retomar não apenas ao seu tônus emocional de contentamento como até mesmo a elevação de sua postura física.

Por que insisto no gesto físico? Porque essa é uma das sensações causadas pela mudança de tonalidade maior para menor, como sugerida no exemplo acima: parece que o corpo tende a relaxar, mover-se para baixo e Mattheson não estava desatento apenas às sensações emocionais, mas também às sensações físicas causadas pelas mudanças das tonalidades. Ou seja, no caso específico desse exemplo, de um dó maior para dó menor, como também na transição menor-maior. Ele elucida o fato de que a música não está desvinculada da realidade circundante e que os elementos musicais – a tríade sacrossanta formada pelo ritmo, melodia e harmonia – seriam, quando propostos numa determinada

[80] "A esperança é uma ascensão da natureza, mas [também] do espírito." Tradução livre.

combinação, um reflexo ou uma imitação dessa realidade. Para isso é que a Teoria dos Afetos codificou os gestos musicais em relação aos gestos físicos e emocionais, indo além e propondo a união deles em benefício da composição musical no que tange à compreensão dos afetos, mas não apenas isso, mas a sua expansão.

Em todo o Capítulo I, Parte III de *Der Vollkommene Capellmeister*, encontramos o autor dissertando sobre a "mecânica" dos afetos dentro e a partir da conjunção dos elementos musicias. Mattheson (1739, p. 17) alerta que as peças musicais não expressam apenas um único afeto, mas podem expressar vários, porque para ele todos são "*weiche des Lesens werth find*", ou todos são bem dignos de leitura. Compreendida essa afirmação, de um modo mais próximo, poderia afirmar que os afetos podem ser bem entendidos de acordo com o que propõe a música no seu conteúdo. Tal afirmação, numa primeira vista, poderia contradizer uma regra quase geral de que determinado acorde menor, por exemplo, simbolizasse tristeza. Mas não é exatamente isso o que propõe Mattheson: ele amplia a possibilidade de que, como dito, esse determinado acorde possa ser "entendido" mais amplamente que não apenas no sentimento da tristeza, mas de contrição, sossego, relaxamento, introspecção, calma ou outros assemelhados.

Chama a atenção uma especial menção de Mattheson ao afeto da tristeza como "elemento psicológico" – expressão minha – das peças sacras e que está relacionada com luto, pena, remorso e reconhecimento da própria miséria do ser humano. Para ele, nessas peças, a tristeza se mostra melhor que o riso. A propósito, Mattheson elucida o fato de que muitas pessoas preferem a tristeza na música religiosa do que a música alegre, principalmente porque as pessoas estão muitas vezes tristes. Mattheson (1739, p. 17) se refere à tristeza expressada numa obra musical como a contração de tons e intervalos, ou "*durch die* [...] *zusammenziehung der Klänge und Intervalle, zu besondern Ersibungen und Ausdrükungen Anlass geben tan*."[81] Isso vem a reforçar o pensamento de que existe realmente uma equivalência entre os gestos externos e internos do ser humano e da natureza com aquilo que vem da música[82], ou seja, o que a música reflete não passaria de uma apropriação e reflexo daquilo que sentimos no nosso entorno, uma parcela do mundo circundante. Há, no entanto, um alerta de Mattheson quanto à forma como ouvimos música

[81] Lenneberg (1958) chama a atenção para a redundância das palavras *Klänge* e *Intervalle*, traduzidas para o inglês como tonalidades e intervalos, aproximadamente. Não teria razão de ser, para o autor, a duplicação dessas palavras na tradução inglesa de *Der Vollkommene Capellmeister*. Entretanto, em português ambas as palavras tem conotações um pouco diferentes como podemos observar com "tons" e "intervalos". Não necessariamente "tons" e intervalos" se encontram, vindo a facilitar a riqueza de acepções. A frase no corpo do texto traduzida livremente pode ser lida como "a contração dos tons e intervalos pode dar origem a ficções e contrações faciais."

[82] A isto me referi antes para afirmar que a natureza provê a arte de modelos.

e como absorvemos ou entendemos os afetos: em relação à tristeza, ele diz que o prazer na tristeza precisa ser bem equilibrado, pois é requerido maior esforço para dominar essa emoção sem senti-la, ou seja, o ouvinte não deve se envolver de um modo profundo com os afetos de maneira que esses venham a perturbar o seu equilíbrio tanto emocional quanto físico, pois "a tristeza vai contra a proposição da vida e interfere na preservação do ser humano."[83]

O alerta feito por Mattheson o coloca como uma espécie de sentinela dos nossos arroubos enquanto ouvintes. Parece-nos dizer o autor que a arte é um filtro da vida real ao mesmo tempo que a tem como um dos modelos, ou até mesmo *o* modelo. O ouvinte deve sentir a música sob determinado controle emocional a ponto de que venha a distinguir o que é a expressão do sentimento da tristeza ou do amor numa obra musical. Ou seja, a arte, embora muitas vezes refletindo o mundo circundante, não pode ser compreendida como esse mesmo mundo, mas como uma de suas versões. Deve o artista absorvê-la com a devida atenção a ponto dele não confundir o simulacro artístico com a realidade: a verossimilhança não é, afinal, a própria verdade! Aristóteles já se preocupava na *Arte retórica e arte poética* (1993) com a possibilidade da influência da arte na vida das pessoas. Em *A república* (2001) e de modo mais enfático, Platão quase chegava a condenar certas formas de arte. Imitar o imitado, sendo este menos positivo, não contribuía para a boa formação do caráter. Notamos nas manifestações de Mattheson que ele leu esses pensadores.

O timbre e a sua importância para o despertar dos afetos

O quarto elemento musical, o timbre, está intimamente associado às várias emoções e que, quando suprimidos os instrumentos (e a voz) e, assim, substituídos por outros, a mesma melodia passa a ter uma outra conotação emocional. Anotei esse tipo de remanejamento instrumental, se fosse possível fazê-lo numa obra original, em *Apreciação Musical: apontamentos e discussões* (2017). Nesta obra, referi-me ao fato de que parece o compositor ter ouvido, ao escrever uma partitura, o timbre desse ou daquele instrumento para aquela melodia, àquela passagem em solo, duo, trio, etc., e aqui aplico essa

[83] "sadness goes against the purpose of life and interferes with human preservation". Lenneberg, 1958, p. 54. Tradução livre no corpo do texto.

observação à voz humana. Ou seja, quis dizer que o clima emocional produzido por essa escolha se dá principalmente porque certas melodias ou passagens parecem ser mais adaptadas para um instrumento do que para outro, mais para um tipo vocal do que para outro. Isto se dá, simplesmente, não apenas pela observação das regras da escrita musical, mas pela preferência do compositor por determinado instrumento ou tipo vocal: certamente é algo de seu gosto, personalidade e fatura emocional.

Vejamos as "cenas pastoris" representadas na música, por exemplo: elas são melhormente expressadas quando uma flauta a interpreta. Por que disso? Simples responder: vem de longa tradição as narrativas de que os pastores sempre carregavam consigo um flauta, não apenas para distração própria, mas para acalmar e chamar a atenção das ovelhas! Tais narrativas se perdem nas brumas do tempo, sejam as da mitologia grega ou naquelas bíblicas. Pela sua sonoridade bucólica, tranquila, e mesmo às vezes feérica, a flauta ganhou a conotação de intérprete de calmas cenas campestres. A história legou a esse instrumento a possiblidade de expressão de cenas nas quais campônios, regatos, ovelhas e pássaros convivem em franca harmonia, pois que sua sonoridade remete imediatamente ao ar perfumado do campo, das cores e sons, levando ao encantamento dos sentidos. Quando o compositor optou pela flauta com o fito de expressar o bucolismo pastoril, substituí-la por um oboé ou um clarinete seria, antes de tudo, um vitupério àquele que melhor concebeu a sua obra, o compositor: ele imaginou e criou todo o clima ou o *pathos* para, ao final e ao cabo, comover o ouvinte. Que o diga Beethoven que compôs a *Sinfonia Pastoral* baseada em princípios ora representativos, ora expressivos! Ele mesmo intitulou os movimentos dessa sinfonia para que fossem "interpretados" como expressões realmente de cenas pastoris.

Dito isso, saliento que o timbre deveria estar associado a alguma imagem que suscite determinada emoção, de modo que aquela ou esta não pudesse ser expressada por outra sonoridade dentro de algum contexto músico-composicional. Em outras palavras, a melancolia e a solidão expressadas pelo fagote na introdução do primeiro movimento *Adagio: Allegro non troppo* da *Sinfonia N. 6 em si bemol menor, op. 74* (1893) de Piotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893) são próprias dessa melodia, mas com íntima associação ao timbre do fagote. Aliás, este instrumento pode, a depender da maneira como são escritas certas passagens, ser tanto melancólico, como apaixonado, triste e até soturno, não deixando, por outro lado, de parecer grotesco e cômico em outras: são os dois lados de um instrumento musical, os dois lados de um timbre.

Na melodia acima aludida e tocada pelo fagote, os sentimentos mais aproximados com sua expressão seriam os de solidão e melancolia. Mas imaginemos ou mesmo a ouçamos com um corne inglês, um trompete ou um violoncelo. Mudará totalmente o "clima" expressivo da melodia, tendendo ela, desse modo, a se apresentar diferente daquilo pretendido pelo compositor. Tchaikovsky teria almejado, de modo incisivo, despertar determinada emoção não apenas por meio da citada melodia da *Sexta*, mas também por ela ser interpretada por *tal* instrumento, o fagote. Se substituído, seria criado um novo clima timbrístico e, portanto, novas e diferentes emoções seriam expressadas e sentidas pelo ouvinte, quando menos mudar o seu grau de percepção quanto à emoção.

A substituição do instrumento vai de encontro totalmente à tradição da música erudita que possui cânones muitos rígidos quanto à interpretação de uma obra. Ela foi escrita por um compositor que instruiu os intérpretes na partitura para que fosse apresentada de uma maneira determinada, desde o andamento, a dinâmica, o modo de execução técnica e sobretudo e o mais importante, os exatos instrumentos (e as vozes) nela utilizados. Sair disso seria (e é) um vitupério artístico, fugindo, portanto, da estética proposta pelo artista-compositor. Vejo que toda mudança timbrística importa numa nova emoção.

Tenho tratado de demonstrar o quanto um timbre é importante para o reconhecimento de determinada expressão numa dada situação, e como a emoção é por ele despertada numa obra musical. Faço essa observação como crítica às falhas dos teóricos dos afetos ao longo da história em não tratar o timbre como um elemento da música dos mais emocionais. Aqui especificamente, cabem considerações também desfavoráveis a Matthesson, o que não significam desprestígio à sua obra, mas críticas fundadas pela ausência de arrazoados que teriam privilegiado as discussões sobre a importância não apenas dos tipos vocais, mas a dos timbres na construção de personagens operísticos.

Uma melodia, muitas vezes quando cantarolada, possui uma íntima associação com o instrumento (ou grupo de instrumentos) que originalmente a interpretou, mas quando se trata da voz? Diria que quase ou a mesma emoção que se tem com o instrumento se tem com o timbre da voz. Por exemplo, a ária "*Nessum dorma*" [Ninguém durma], da *Turandot* (1926) de Puccini aparecerá sempre na memória das pessoas pelo timbre agudo de quem a interpreta, o do tenor, pois para ele foi escrita e por ele é interpretada como cânone fixado

pela música erudita. Outro tipo vocal que o faça, por mais correta que seja a interpretação, não passará de uma curiosidade, um exotismo.[84]

Apesar de todos os esforços e estudos envidados pelos teóricos dos afetos ao longo de pelo menos duzentos anos de plena atividade na criação de considerações teóricas, Mattheson foi aquele que mais se aproximou de algo que tocou o timbre, mas o fez de forma muito tímida e até mesmo incipiente. Por exemplo, na Nota 72 da Parte III do Capítulo I, o autor (1739, p.18) diz que "o orgulho [*der Stolz*], a soberba [*der Hochmuth*], a arrogância [*die Hoffart*], etc., todas têm igualmente sua respectiva cor musical [*pflegen auch mit eigenen Farben*]." Quero imaginar que o autor, ao se referir à cor musical, quisesse fazer referência ao timbre. Mesmo assim, Mattheson não se detém nem se aprofunda nessa "cor musical" e para por aí, passando em seguida a discorrer sobre a importância do movimento ou andamento no despertar dos afetos e como as figuras musicais de tempo vêm a sugerir determinados andamentos que demandam seriedade. Mais adiante, na nota 79 (id., ibid., p. 19), ele assevera que "a música, embora tenha sua proposta principal [*Denn dass musicalische Beschäffte*] causar prazer e ser graciosa [*hauptsächlich die Anmuth*], muitas vezes provê dissonâncias e passagens de sonoridade áspera." Ao falar de sonoridade, termo que tem de certo modo ligação com timbre, quero crer, poderíamos esperar do autor menção mais aprofundada no tema, mas mais uma vez ele não dá continuidade ao assunto e parece ter maior interesse na harmonia, o terceiro elemento da música, pois a dissonância é consequência de um jogo bem elaborado (proposital) das regras e uso desse terceiro elemento.

Encontro novamente o autor insinuando algo sobre o timbre, desta feita na Nota 47 da Parte IV do Capítulo II, embora seja mais outra breve menção muito dissolvida em palavras retóricas. Diz Mattheson (id., p. 127) que "na escrita da música instrumental – que, no geral, tem um estilo próprio [*die doch auch überhaupt ihre Abzeichen haben*] –, o compositor escreve de acordo com alguma emoção especial de sua própria criação; nas peças vocais é o poeta que, se bom, geralmente determina o afeto [*das es lechtersen, etwas gutes für die Sänger, als für die Spieler zu sehen*]. Por tratar do poeta, creio o autor estivesse pensando na escrita de uma música vocal e é nesse ponto que ele (id., p. 127) continua afirmando "que é mais fácil escrever para cantores do que para instrumentistas [*das es leichtersen, etwas gutes für die Sänger, als für die Spieler zusehen*]." Este é o ponto

[84] Nas formas vocais líricas, apenas o *Lied*, ou canção artística, permite que um mesmo *Lied* seja interpretado por uma voz feminina ou masculina, com raras exceções. Na ópera, oratório e cantata isso não é possível. Trato desse assunto em *Apreciação musical, apontamentos e discussões* (2017).

da afirmação de Mattheson no qual posso inferir que ele, como o maior teórico dos afetos, não buscou a importância do timbre atrelado ao tipo vocal. Desse modo, aduzo que o autor deveria na análise da música vocal ter se detido naquilo que a voz (tipo e timbre) provoca em emoção? Ao tratar de alguma obra vocal, caso a voz venha a despertar alguma emoção, isto se daria também por conta dos tipos vocais?

Assim como a *Musica Poetica* de Burmeister, *Der Volkommene Capellmeister* não deixa de ser um manual próprio ao ensino da composição, entre outros aspectos técnicos próprios à urdidura musical. Neles, os autores se propõem a demonstrar a importância do manejo do ritmo, da melodia e da harmonia no despertar dos afetos. Mattheson, doutro modo, não abarca todos os aspectos da composição, e não alerta que sem o timbre, ou seja, a sonoridade do instrumento ou da voz que interpreta uma peça musical, não existiria o *fiat musica*, pois a música não interpretada jazeria inerte na partitura ou na memória dos instrumentistas e cantores. Mattheson falha, como tantos teóricos falharam antes dele, em não apresentar ao menos conjecturas sobre a importância dos timbres para o despertar das emoções, como as que ele apresenta quando liga um afeto a uma dada tonalidade, se maior ou menor, ou se uma sequência rítmica provocaria tal ou qual afeto. Falha, sobretudo, quando despreza as imensas possibilidades acústicas dos timbres como mantenedores do *pathos* numa composição musical e falha mais uma vez em não discorrer sobre o timbre vocal humano, decorrência de um ou outro tipo vocal, já que discorreu em sua obra sobre os tipos de peças vocais e os três primeiros elementos da música.

Qual o tipo vocal que melhor determinaria algum percentual de emoção sentida pelo ouvinte? Mattheson não responde, embora ele admirasse Quintiliano, autor que continuou a propagar a retórica como a arte de bem falar e que tinha na entonação um dos pontos importantes de seus postulados. Ademais Quintiliano é o herdeiro de Cícero que foi o mais efusivo teórico quanto à importância a ser dada ao tom da voz. Mesmo discorrendo sobre o discurso retórico, Cícero (2010, p. 52) não deixou de nos legar uma importantíssima afirmação à qual vou ao encontro no que toca especificamente ao timbre, a moldura acústica das personagens, seja a do *retor* ou aquela dos papeis nas óperas, objeto deste trabalho. Ao dizer que "na eloquência deverá [o orador] se pronunciar com o tom agudo as partes violentas e com tom [tonalidade da voz] baixo as partes calmas"[85], o autor romano põe de forma muito clara que o tom de voz, ou seja, não apenas o tipo vocal, como o timbre do orador tem importância fundamental no discurso.

[85] "en la elocuencia deberá pronunciar con tono agudo las partes violentas, con tonos bajos las partes calmadas." Tradução livre no corpo do texto.

Observo que Mattheson coloca o som agudo com "as partes violentas", o que acredito estar relacionado com agressividade. Pelo duplo padrão vocal que comentarei mais adiante neste trabalho, Cícero "esqueceu" de que sons agudos também estão relacionados com a alegria e a juventude, como comprovam os resultados da pesquisa que será comentada no Ato V. Ao mesmo tempo, ao comentar sobre "as partes calmas" ligando-as ao som baixo (grave), ele esquece que também pode este som estar relacionado a outros sentimentos contrários à calma, como também comento aqui. Vejo que para um tom de voz, ele de pronto apõe uma qualificação negativa e para outro, uma positiva. Os entrevistados, como demonstrado no Ato V, não sentiram exatamente o lado negativo como o mais saliente nos tons de voz nas perguntas específicas. Mas veremos isso oportunamente.

O tom da voz não existiria se, antes, não viesse antes dele o tipo vocal. Este é, efetivamente, aquele que imprime sua marca na personagem. Assim, nessa aliança indissolúvel, algo da sonoridade da voz foi penetrando na sociedade e criando padrões que considero como padrões vocais que, de um modo ou doutro, imprimem e despertam comportamentos em determinados grupos sociais, a partir do núcleo familiar. O pai que "fala grosso" ou a mãe que rebaixa o tom de voz para admoestar suas crias ou estas, num momento de descontração, gritam com a voz às alturas, plenas de alegria. Isso é algo valioso para o estudo das modulações da voz e tem íntima ligação com o tipo e o timbre vocal na ópera. Vejamos, a seguir, como se pode ver a importância das entonações em sociedade.

A endoculturação e os estoques particulares de conhecimento em favor do timbre

Tratei em *D'O Guarani a Il Guarany, a trajetória da mimeses da representação* (2007) daquilo que denominei de "estoque particular de conhecimento"[86], ou seja, todas as referências contidas desde o inconsciente de uma pessoa que lhe servem de base para o seu trânsito em sociedade. Para Mauss (2005) tudo isso vem a ser parte de inumeráveis

[86] Por estoque particular de conhecimento entendo o fenômeno da recepção proposto por Kant (1983) e o amplio entendendo a apreensão como o estoque, no subconsciente, de todas as impressões que afetam os nossos sentidos durante toda a nossa vida. Guyau (2009, p. 97), contudo, dá uma boa visão do que seja estoque de conhecimento pelo "*reconhecimento* [*dos*] *objetos por intermédio da memória*", ou seja, "nós comparamos a imagem que nos é fornecida pela arte com aquela que nos é fornecida pela lembrança." Ora, é justamente isso o que fazemos em relação aos tipos vocais propostos aos personagens operísticos: se é mais velho, a voz mais grave; se é mais jovem, a voz mais aguda, ou mediana. Claro que não se trata de uma cláusula pétrea, mas é assim que funciona na maioria das vezes.

experiências de uma tradição cultural que são incorporadas em todos os lugares, nos menores comportamentos, pois tudo o que se transmite não são apenas atitudes morais, mas econômicas, religiosas e técnicas, ou seja, o conjunto de conhecimentos de uma sociedade. São costumes adquiridos e perpassados de geração em geração através da tradição, composta de uma série de estímulos e suas consequentes respostas. Assim, o estoque particular de conhecimento significa não apenas aquisição de conhecimentos, mas de comportamentos que levam ao equilíbrio de nossas ações em grupos sociais distintos. Dizendo em outras palavras, aprendemos e não mais desaprendemos que pôr a mão sob o fogo leva a queimaduras: isso é o que registrado no estoque particular de conhecimento.

No que diz respeito a este estudo e sobre esse "estoque particular", também nos comportamos em relação ao tipo vocal, ao tom de voz e ao timbre. Isto tem a ver diretamente com as lembranças (mais ou menos) guardadas e das quais nos valemos para fazer conexões, do modo como fazemos com os perfumes e outros cheiros, forma, cores, texturas e sabores como coisas tidas e havidas na nossa vida.

Mello (1982) se reporta à endoculturação ou enculturação como um fato social no qual o ser humano vai adquirindo durante o seu percurso de vida hábitos que vão, de certo modo, fixar sua personalidade. Para o autor (idem, p. 88), "a endoculturação é muito importante para tornar o indivíduo um membro ajustado à sociedade." Assim, guiado por essa afirmativa, quero registrar que muito das nossas atitudes cotidianas vêm de longa tradição ou herança cultural. Toda a nossa movimentação no mundo circundante carece de aprendizados que, internalizados, vêm a ser representadas nos estoques particulares de conhecimento. Isto se dá graças ao acúmulo de conhecimentos não apenas de uma pessoa numa geração, mas de toda uma geração e mais, de modo muito particular, numa dada nação, desse modo: hábitos e costumes, tradições e comportamentos são passados de geração em geração e muito disso se tornou um padrão de comportamento social, como, por exemplo, a saudação matinal, o aperto de mão, ou a reverência com a cabeça, etc.

Dentro desses padrões, o que pode ser explicado pela endoculturação ou aquilo que, em última análise chamo de senso comum, o tom da voz ou a entonação pode ser inserida neles. Como se trata de um padrão cultural, ou quando menos de um padrão social, o que redundaria no mesmo conceito, tonalidades graves da voz teriam maior respaldo no seio de determinado grupo social, a partir do seio familiar, se fossem aplicadas a comunicados de seriedade, numa primeira leitura. A voz do pai, do avô e de uma pessoa com autoridade se faz mais crível na sua admoestação ou notícia séria se o tom da voz estiver rebaixado,

portanto, grave. Isso vem a se tornar um padrão no estoque particular de conhecimentos de uma pessoa e, assim, de geração em geração esse padrão não é modificado.

A sociedade, muitas vezes, mesmo desenvolvendo ou encontrando um substituto para determinado padrão, ainda vai buscar naquele mais difundido, portanto, o de sólida tradição, o meio para balizar suas ações. Como frisei antes, um "bom dia" é padrão de comportamento polido assim como um aperto de mão selaria uma saudação respeitosa. Aprendemos, assim, que esse gesto e aquelas duas palavrinhas são sinônimos de boa convivência. O que um grupo social criaria para substituir esses gestos pode ser interessante, ou mesmo provocativo para os mais afeitos a esses costumes tradicionais, mas estes ainda serão padrões de comportamento. Seguindo esse raciocínio, vejo que o mesmo se verifica no caso do uso da voz e suas entonações. Um tom mais agudo denotaria, num primeiro momento, alegria, reboliço e agitação descompromissada. Num outro momento, como acredito no duplo padrão vocal, desespero, raiva e emoções descontroladas. Como sempre somos guiados pelo senso do bem, valem as primeiras e positivas impressões do tom da voz e isso fica provado graças as respostas às questões iniciais da pesquisa quali-qualitativa que comentarei no Ato V.

Endoculturação trata da continuidade de padrões culturais, em última análise. Desse modo, embora não deva mergulhar em demasia em conceitos sócio-antropológicos – e não é o foco deste trabalho –, não poderia deixar de me valer do contributo das duas ciências, sociologia e antropologia cultural, para amparar os comentários sobre a importância do tipo vocal e do timbre, via tradição cultural, como encarnações da personalidade das personagens a ópera na segunda metade do Oitocentos. O que os compositores fizeram desde a criação da ópera, mormente nas obras a partir da primeira década do século XVII foi, de fato, seguir um padrão cultural de que os tipos vocais estavam associados a determinadas personagens, como aqui muitas vezes discorri. Senso comum ou endoculturação: eles estavam, na sua maioria, certos.

Entre outros sentimentos ou afetos possíveis, por exemplo, o timbre grave poderia suscitar uma das seis paixões primitivas propostas por Descartes (2012), como a admiração. O timbre agudo, a alegria. Aprendemos também através de padrões, sejam eles os comportamentais e os de outra natureza, que os vocais estão inseridos nos comportamentais, haja vista que a modulação da voz é um comportamento social aceito para que as palavras se adequem à exata situação pela qual passam o orador e o ouvinte. Quando me refiro aqui a orador quero dizer da pessoa que fala, sem necessariamente esse substantivo estar ligado ao *retor* e a fenômenos retóricos. E esse orador é também a pessoa

comum, o ser humano cotidiano que sente emoções e as transmite através da voz e de suas entonações.

Damos à voz, ou seja, aos seus matizes sonoros, enorme importância na comunicação de afetos, sobretudo. Sobre os padrões vocais, isso é muito ativo na nossa vida e o timbre ou a entonação tem tanto valor na voz de comando como naquela da voz de súplica, por exemplo. Apreendidos os padrões e os seus significados para cada ocasião, eles passam a ser, assim, elementos de um modelo cultural que em última análise serão levados à elucubração nas artes. Ou seja, gestos, palavras, olhares, entonações e outras formas de comportamento são "traduzidos" em cores, formas, passos de dança e música. Na ópera, caso muito próprio a este trabalho, a palavra e a música se amalgamam e aí, então, o ouvinte procura encontrar as similaridades entre o que se diz (as palavras) e como se o diz (o tipo e o timbre vocal, além da entonação).

Como a música é linguagem de mensagem dúbia, dúbios se tornam os seus elementos, inclusos o timbre e os tons, desse modo: ampliando o sentido do tom grave da voz e ainda calcado nos trinta e oito tipos de afetos propostos por Descartes (2012), ele seria identificado ora com a baixeza, o temor, a tristeza, ora com a humildade, a esperança e a coragem. O tipo vocal agudo com o ódio, a cólera e a zombaria ou, de modo oposto, com o contentamento, a alegria e a estima. Naturalmente isto não é cláusula pétrea de conexão timbre/tipo vocal/entonação/afeto, mas percebo que são encontradas conexões entre a natureza e a arte, como acima afirmei, sendo isso respaldado no palco da ópera para a construção de centenas de personagem.

Existe na música aquilo que classifico de duplo padrão do som que, de modo mais pertinente, se dá como duplo padrão vocal. Como isso se dá, pois, esse duplo padrão vocal? Como exemplo, recorro à voz do baixo como a do solene e nobre Sarastro em *A Flauta Mágica* (1791) de Mozart em contraste com outra personagem mozartiana, o baixo de *O Rapto no Serralho* (1782), Osmim. Referindo-se a esta personagem, Kobbé (1991, p. 83) diz que "nunca um personagem de ópera tripudiou tão convincentemente sobre a desgraça dos outros, ascendendo ao mi agudo [mi 3] e sustentando um ré grave [ré 1] para bem expressar seu furor vingativo" na ária "*Ach, wie wil ich triumphieren*" [Ah, como quero triunfar]Por esta descrição podemos sentir quem é Osmin em contraste com Sarastro! Interpretadas essas personagens pelo mesmo cantor, o que as distinguirá será o uso das entonações e intenções vocais do artista.

Ainda dentro do tema do duplo padrão do som, Kobbé nos auxilia na compreensão desse aspecto técnico indicando que as notas agudas nem sempre são o sinal de alegria e

que as graves nem sempre são sinal de tristeza. Isso veremos de modo bem detalhado na pesquisa quali-quantitativa no Ato V. Devemos ter consciência de que existe um duplo padrão do som, mas que o senso comum interpretativo para os padrões sonoros, como para os padrões culturais, varia em determinadas situações, de pessoa para pessoa.

Os tipos, os subtipos vocais e o timbre

O que a voz possui de tão extraordinário que os instrumentos não possuem, por mais tecnicamente perfeitos que sejam? Diria sem nenhuma dúvida: a capacidade de emitir as palavras! É com ela que o tipo vocal e o timbre se pronunciam, e mais, como eles a cantam e as interpretam.

Um fenômeno fisiológico se impõe ao tipo vocal e que o torna indissociável este do timbre vocal. Embora sejam interdependentes numa dada pessoa, o tipo vocal possui, sim, um timbre determinado, muito próprio da pessoa e, portanto, diferente em outro tipo vocal igual e demais tipos. Estes vêm antes do timbre, haja vista que o tipo vocal só é reconhecido se a pessoa, por exemplo, for um soprano (mulher) ou um barítono (homem). Nesse soprano existem milhares de sopranos com timbres diversos, uns mais cálidos, outros mais luminosos e essas diferenças eu tratei em *A Voz Humana: um pequeno guia prático* (2020). O mesmo se aplica ao barítono, assim como aos demais tipos vocais.

O tipo vocal, por mais tipos vocais existam assemelhados no mundo, por exemplo, milhares de sopranos, tenores, mezzosopranos e os demais outros, cada um deles é único.[87] Antes, o tipo vocal é uma predeterminação natural que dotou a humanidade de seis espécies muito específicas e pelo menos duas outras menos naturais, como o oitavista – tipo de baixo que canta uma oitava mais grave que os baixos profundos, além do contratenor. Além da posse de um tipo vocal determinado, o ser humano o possui em conjunção com um timbre, vindo daí a distinção que o faz único e que sempre chamo a atenção para esse fato: nunca um soprano será igual a outro, nem um mezzosporano, barítono, etc. Cada tipo vocal se comporta acusticamente de modo muito particular e, mais do que isso, expressivamente diferente.

[87] Assim entendo esses sopranos, tenores, etc., como aqueles que passaram pelo treinamento e estudo sistemático do Canto.

O tipo vocal e o timbre são determinantes como características que corroboram numa acurada escolha para certas personagens na ópera. Eles passam a ser elementos indissociáveis da personalidade e caráter dessas e atuam de tal modo em sintonia com a *mise-en-scène*, ao ponto de que alguém sinta na plateia que este cantor ou aquela cantora é esta ou aquela personagem. Como afirmei em *A Voz Humana: pequeno guia prático* (2020, p. 110), "o tipo vocal está intimamente ligado com a personagem": a sua caracterização passa obrigatoriamente pela escolha do tipo vocal ideal melhormente indicado para ela. O compositor já havia pensado nisso e cabe à produção do espetáculo, incluindo diretor de cena, diretor de elenco e, claro, o regente, escolher com parcimônia o cantor ideal àquela personagem.

O que poderia causar esses tipos vocais em expressão emocional? Podemos retirar a um som grave um símbolo de admoestação, imposição ou de contenção de nossas atitudes; de modo inverso, o som agudo teria ligação com a brincadeira, o descompromisso, a alegria e a jovialidade, etc. Cícero (2010) assim entende essa reação como parte de uma tradição cultural dos povos e, por isso, nos lembra do timbre grave ou agudo ligado num determinado comportamento. Para ele (idem, p. 52), "é admirável, por efeito, a natureza da voz, que tem ao todo três tons [tonalidades]: o flexionado, o agudo e o grave. Com eles se obtêm essa tão importante e tão doce variedade nos cantos."[88] Cícero ainda comenta sobre o canto dissimulado ou encoberto que existe na oratória e que o orador deverá modular a voz do tom grave ao agudo e vice-versa, recorrendo a tons de uma escala para se fazer crível na sua peroração. Ou seja, agudizar ou dar mais graves à voz torna crível aquilo que se diz de espantoso ou dramático em respeitando as tonalidades da voz.

Cícero sempre será uma bússola a guiar os estudiosos da retórica e da Teoria dos Afetos quando se trata de falar sobre a entonação, mais particularmente sobre os timbres postos a serviço do discurso. Tais arrazoados são como um alicerce para as discussões que virão a seguir a respeito do papel dos tipos vocais e dos timbres na construção das personagens operísticas na segunda metade do século XIX. Embora sem o amparo total da Teoria dos Afetos, especular sobre os tipos, os timbres e as emoções encontram nalgumas observações do orador e jurista romano o justo merecimento e consideração dos estudiosos dessa teoria.

---

[88] "Es admirable, en efecto, la naturaleza de la voz, que tiene en total tres tonos: el flexionado, el agudo y el grave; com ellos se obtiene esa tan importante y tan dulce variedade en los cantos." Tradução livre no corpo do texto. Essa classificação diz diretamente dos três acentos gregos, o circunflexo, o agudo e o grave (crase); o tom flexionado seria uma mistura do agudo com o grave, ou seja, uma flexão do agudo ao grave.

Quando separamos o tipo vocal soprano em vários subtipos, encontramos pelo menos sete destes, os mais importantes: soprano lírico, *spinto*, lírico-*spinto*, *leggero* ou coloratura ou de agilidade, lírico-ligeiro, *spinto*-coloratura e dramático. Deste último surgem ainda outras subdenominações, *Hoch-Dramatischer*, próprio aos papeis wagnerianos e o Falcon[89], este designado em homenagem à cantora Marie Cornélie-Falcon (1814 – 1897), voz de grande amplitude dramática. Temos, então, nove subtipos apenas designados ao soprano servindo às várias personagens femininas das mais variadas óperas, dando forma, personalidade e caráter às personagens representadas. Aos sopranos são geralmente entregues os papeis da mocinha da trama, observando que existem papeis principais que não são entregues a esse tipo vocal, como a Rosina em *Il Barbiere di Sivigla* [O Barbeiro de Sevilha] (1816), de Giaocchino Rossini (1792-1868), papel para mezzosoprano coloratura.

Os mezzosopranos, de voz mais grave que o soprano, podem ser classificados como lírico, de agilidade, de meio caráter, dugazon e dramático, este de tintas muito escuras próximas às de um alto. Este tipo vocal feminino mais grave é muito raro e atualmente praticamente o encontramos como lírico. Muitos dos papeis escritos para o alto são substituídos nos dias atuais por um mezzosoprano dramático. Aos mezzosopranos são entregues os papeis de mãe, amas, sacerdotisas e também feiticeiras.

Como a voz mais aguda dos homens, os tenores têm quase o mesmo número de subdenominações que o soprano, sendo o lírico, lírico-*spinto*, *spinto*, coloratura ou *leggero*, lírico-*leggero*, dramático e o Heldentenor. Para os tenores são escritos os papeis de mocinhos apaixonados e viris, são os heróis galantes. Já o barítono, voz intermediária entre o tenor e o baixo, possui menos subclassificações sendo as mais comuns o lírico, Martin, *Spielbariton*, *spinto*, de caráter e dramático. Para os barítonos são escritos os papeis de pais, reis, sacerdotes, personagens malvadas ou cômicas. O baixo pode ser lírico ou cantante, *buffo* ou cômico e o profundo. Ao baixo cabem os papeis de sacerdotes, pais, reis, magos, etc.

Esses tipos vocais e suas subclassificações são importantes para a composição das mais diferentes personagens, adequando-se uns às mais jovens, outros às mais velhas, graves e sérias, etc. De modo geral, tantas personagens tenham sido escritas ou venham a ser escritas, tantos subtipos vocais existem para melhor lhes caracterizarem personalidade e

[89] O *Hoch-Dramatischer* exige muita densidade vocal e, assim como o Falcon ambos os subtipos se assemelham ao mezzosoprano lírico como os apresento em *Apreciação Musical: apontamentos e discussões* (2017) e *A Voz Humana: pequeno guia ilustrado* (2020).

caráter, pelo menos dentro de um nível de razoabilidade que nos impuseram os gregos com os quatro tipos de temperamentos e suas mesclas. Trata-se, em última análise, de minudências próprias às coisas da música cênica ou ópera.

O timbre se mostra como uma particularidade única para cada pessoa, sua "impressão digital sonora". As teorias apontam alguns porquês fisiológicos da diferença de timbre de uma pessoa para outra, como as teorias mioelástica e a morfológica que veem nas dimensões e espessuras das pregas vocais, nas reentrâncias e saliências das cavidades faríngeas e laríngeas e na textura (ou espessura) das mucosas alguns dos aspectos morfológicos que "moldam" ou "fabricam" os mais determinados timbres. Afora isso, trata-se de um efeito físico/acústico-biológico dos mais complexos e sutis.

Os subtipos vocais se amoldam dento dos tipos com timbres muito específicos e isso é realmente extraordinário do ponto de vista acústico. Cada timbre é próprio de cada cantor ou cantora. Ou seja, o tipo soprano se divide em vários, como, por exemplo, o subtipo coloratura ou *leggero*. Ponto! Mas o timbre de coloratura de Dame Joan Sutherland (1926-2010) em nada parece com o de Natalie Dessay (1965).

Sobre a "personalidade" do timbre, cada um desperta uma emoção diferenciada, para mais ou para menos se se tratar da mesma emoção. "*Vissi d'arte*" [Vivi da arte] cantada por Tosca na ópera homônima (1900), de Giacomo Puccini nunca será a mesma "*Vissi d'arte*" com Maria Callas, Montserrat Caballé (1933-2018), Raina Kabaivanska (1934) ou Renata Scotto (1934): entram nesse jogo não apenas a interpretação – intenções tonais, fraseado, ênfases, respiração, dramatismo pessoal – mas também e principalmente o timbre de cada uma dessas cantoras. Por força dessa explanação, faço nova referência àquilo asseverado por Cícero (2010) a respeito dos tons baixos ou voz grave e tons agudos em os ligando a determinados afetos. Assim atuam os cantores líricos, como também os bons cantores populares, na utilização do tom da voz para bem fazer sua modulação.

Na fala, de modo mais específico, como exemplo, imaginemos um baixo se comunicando. Ele terá nos tons médios e graves de sua voz o ponto de inflexão mais poderoso, graças à fisiologia que assim o permite se expressar vocalmente. Dito de outro modo, um baixo quase nunca estará se expressando na região mais aguda da voz. O tom de seriedade e da gravidade, desse modo, apostos ao discurso, será quase indiscutível. Abbate e Parker (2015, p. 43) apontam com muita clareza afirmando que "algumas associações (a do baixo como figura de autoritária) podem ser tidas como naturais." As pessoas tendem a rebaixar a voz para comunicar algo sério ou mesmo quando querem se fazer dignas de respeito. A propósito, esses autores apontam que a partir de certa altura da história da

ópera, os tipos vocais já estavam sendo dispostos a determinadas personagens, a elas se adequando pela idade, personalidade, caráter ou outra qualidade. Assim, a protagonista feminina, a mocinha da trama seria soprano; uma feiticeira ou ama, o mezzosoprano ou alto; o mocinho apaixonado da trama, o tenor; o vilão ou o pai, um barítono e um sacerdote ou símbolo de autoridade patriarcal, o baixo. Infere-se que essa escolha não foi aleatória, mas baseada em observações a partir da tradição cultural.

Quando me volto, mesmo que *en passant*, a expor os tipos e os subtipos vocais, não pretendo fazê-lo à guisa de uma aula de música, mas para expor que, sem a compreensão da existência deles é inócua qualquer tentativa de associar personagem operística aos tipos e timbres vocais e vice-versa. A teoria que Maho A. Ishiguro comenta em *The affective properties of keys in instrumental music from the late nineteenth and early centuries* (2012) pareceria estapafúrdia se não tivessem sido desenvolvidos tantos estudos que intentaram ligar as cores aos sons e mais, é como se fosse esquecida a tradição popular de que cor e sentimento não estivessem conjugados. Não é demais lembrar que há apenas algumas décadas, flores específicas eram postas ou na lapela ou nos cabelos das donzelas para passarem determinados "recados" aos pretendentes, ou às rivais. Também não é demais lembrar que certas tonalidades musicais parecem mais solares ou mais sombrias que outras, provando de certo modo a relação cor-som, ou seja, cor-som (tipo e timbre)-sentimento. Assim pensando, não é possível também desvincular essa tríade da representação operística como veremos nos Atos a seguir.

O que a tradição fez em determinar os tipos vocais para certas personagens está ligada a observação cotidiana, como tantas vezes aqui me referi. Usamos da voz e de suas modulações para os mais variados fins e, assim criamos um padrão de comportamento vocal ou "gestos vocais" que, senão aplicados no tom exato e corretamente pela personagem da ópera, parecerão inverossímeis. No palco, a personagem deve se apresentar o mais próximo possível da verdade cotidiana para que pareça versossímil. Fugir disso é criar uma nova realidade na qual ainda não estamos inseridos, o que causa transtornos de compreensão. Uma personagem que não está escrita adequadamente a um determinado tipo vocal que a ela não se coadune causa estranheza. O mais próprio é adequar a arte à realidade. Isso discutirei a seguir.

ATO IV: QUARTO MOVIMENTO

Considerações sobre a Música e a Arte

Uma das maiores dificuldades por parte de alguns teóricos como Hanslick (1957; 1986) e Langer (1971;1980) foi compreender que a música, seja instrumental ou vocal ou em ambas as formações, embute e traz conteúdos muitas vezes pejados de "mensagens" emocionais. Dito de outro modo, tais "mensagens" nada mais são aquilo que certos e uma grande parcela de ouvintes entendem ser um chamamento à alegria, ao choro, à contemplação, ao estupor, etc., ou aquelas enumeradas de forma minuciosa por Aristóteles na *Retórica* (2012) e Descartes, em *As Paixões da Alma* (2012).

O ouvinte, à primeira vista, por seu descompromisso com a teoria, dá de ombros a tudo o que vá de encontro aos seus impulsos afetivos. Para ele, a música conduz a um estado de ânimo determinado àquilo que ela induz, sem se incomodar se tal estado foi ou venha a ser motivo de estudos. Interessa ao ouvinte que seu estado de ânimo vá ao encontro de determinada peça musical que lhe satisfaça a alma e o leve a uma catarse. Ele ouve a música, emociona-se e isso é o bastante! Afirmando de modo mais veemente, é verdade que o afeto brota do ouvinte, não da música em si, como assegura Hanslick (1986), mas também é verdade que ela funciona como uma chave que abre as comportas dos sentimentos. Como esse autor fala dos movimentos da música, é através deles que ela se manifesta para provocar os afetos do ouvinte.

Entendo que os afetos parecem ter movimentos: o amor é calmo, a alegria, agitada, e assim se movimentam os afetos com seus ritmos e andamentos próprios. E não é que a música também se apropria disso? É possível que os movimentos da música vibrando na mesma onda daquelas do ouvinte se encontrem e por empatia produzam, pois, uma explosão de emoções.

Marcações de andamento como *Allegro con brio, andante con moto* ou *adagio*, entre outras, são indicações de andamento padronizadas em italiano que refletem muito daquilo que um movimento (parte) de uma sinfonia ou concerto deve refletir em emoção. Não deixam as indicações de andamento de espelharem algo do ânimo do compositor e muitas das palavras de marcação de andamento refletem-no com precisão.

A música pode, através de suas formas de expressão, provocar, despertar, propor e até mesmo anular determinados sentimentos. Ela, de forma especialíssima, tem um poder que parece mais contundente que o das outras expressões artísticas. Ela é pura acústica, mas, ao mesmo tempo, traz no seu conteúdo "mensagens" codificadas em movimentos, ou vibrações acústicas, que cada um os entende de acordo com o seu grau de discernimento. Nunca é demais observar o êxtase de certas pessoas ao ouvirem num concerto ao vivo uma sinfonia de Mozart, Joahannes Brahms (1833 - 1897) ou de Gustav Mahler (1860 – 1911). Cada compositor no seu tempo e com uma expressão própria é portador de "mensagens musicais", ou "códigos musicais" muito pessoais e que são ora bem recebidos por uns, ora rejeitados por outros: são as simpatias (ou não) próprias de cada ouvinte. Em suma, o compositor compõe trilhando dois caminhos, o da emoção e o da razão, não exatamente nesta ordem. Aquela é a expressão dos sentimentos universais ou mesmo dos seus próprios sentimentos; esta, da técnica de escrita musical que porá a obra como um discurso sonoro lógico e mais, coibindo os excessos da emoção, equilibrando-os, enfim.

Assim como Roubine (2003), Guyau (2009, p. 173) afirma que "o objeto da arte, com efeito, é produzir emoções simpáticas e, para isso, não nos representar puros objetos de sensações ou de pensamentos, por intermédio de fatos significativos, mas evocar objetos de afeição, sujeitos *vivos* com os quais nós possamos entrar em sociedade." O que para Guyau (2009) é o prazer decorrente da representação que produz "emoções simpáticas", para Roubine (2003) é o "prazer de natureza estética." Na música, e no caso específico da ópera, as "emoções simpáticas" e o "prazer de natureza estética" redundam no fato verossimilhante apresentado na cena, tudo o que se movimenta no palco e tudo o que contribui para a "ambientação" de uma história contada através da música, ou seja, todo o aparato cênico da ópera.

Ora, se por evocação de "objetos de afeição" posso entender que os "objetos vivos" são os da arte, entendo que esses são os cantores que viriam a causar "emoções agradáveis." Vou um pouco além da expressão "objetos de arte", como são quadros e esculturas, por exemplo, e incluo neles o próprio cantor ou cantora de ópera. Objetos vivos que transmitem beleza, eis a função primeva da arte. O bailarino também é um vivo objeto de arte. Como a pintura é também um objeto de arte, ela está apartada do artista, mas na dança, no teatro e no canto a expressão artística está no próprio dançarino, no ator e no cantor. Eis que eles levam sua arte, aqueles a da dança e estes a

do teatro e a do canto aonde quer que forem, entenda-se esse percurso e a forma especialíssima de atuação de cada um deles.

Para Guyau (2009), “evocar objetos de afeição” na arte possui um significado muito próprio àquilo que se aprecia, por exemplo, numa escultura, poema, gravura, canção ou sinfonia. De modo mais específico, diria que quando nos deparamos com um objeto de arte, portanto um ente estético, em nós são despertados sentimentos que nos afetam desde antes, ou desde sempre. Eles estão em nós e, por motivos até alheios ao nosso conhecimento ou vontade consciente, fogem do nosso controle e assomam para o nosso lado externo quando, finalmente, nos deixamos emocionar: aqui o momento catártico”! A “afeição” que trata Guyau diz dos afetos, não do sentimento de pura simpatia. Ampliando essa evocação dos objetos de afeição, vejo no temor, na raiva, no amor e em tantos outros afetos por nós percebidos e sentidos a *raison d’être* de uma obra de arte. Sem o seu impacto, ela perderia simplesmente sua função, inexistiria, enfim.

Cenários, figurinos, maquiagem, iluminação e toda a carpintaria teatral são esses os elementos que contribuem para criar o clima de verossimilhança àquilo que é pretendido a partir do argumento da ópera. Aliando-se a isso, a literatura, a música e a voz, eis o espetáculo no seu todo que leva ao enternecimento. Mas retire-se a voz e algo de extraordinário acontecerá: ou será um espetáculo de balé ou qualquer outro tipo de arte de palco, menos ópera. Infere-se, pois, que é a voz o elemento essencial que comanda o espetáculo e é *para* ela e *por* ela que milhões acorrem aos teatros todos os anos, quando lá se emocionam, riem ou choram.

Mais do que a tipologia física dos cantores, o tipo e o timbre vocal são certamente os meios de comunicação mais convincentes, por isso mais persuasivos para imprimirem uma verdade que é ínsita, enquanto uma qualidade interna do artista que está a representar determinada personagem no palco. Por isso, por se tratar de uma projeção de conteúdo, ou seja, aquilo que brota da interpretação do artista, cabe-me citar uma frase atribuída ao pintor francês Édouard Manet (1832-1883), “a verdade acima de tudo”. Desse modo, se a verossimilhança é algo que se aparenta à verdade, embora seja aquela ilusória, ela passa por ser verdadeira quando esta lhe sobrepuja a transitoriedade e se assume senhora da situação: ela quer representar ou expressar aquilo que se quer como próprio de um objeto da arte.

O cantor, ao imprimir de tal modo sua verdade enquanto artista, faz parecer verdadeiro aquilo que encena. Diria que na cena teatral, verossimilitude e verdade

trocam de lugar constantemente num jogo de confusão que atinge o espectador, mas isso é também uma das características das artes do palco e assim deve ser entendida.

Aristóteles, de certo modo, já argumentava sobre a ilusão na *Arte retórica e arte poética* (1993) externando seu receio de que as pessoas pudessem seguir parte daquilo que era representado no palco. No caso específico da ópera, um gesto bem desenhado no ar, um passo a mais ou a menos, um olhar calculado e a entonação adequada conferirão verdade à personagem que, de real e verdadeira, existe apenas na verdade que aceitamos dela e que ela, enquanto personagem, existe no contexto da ilusão. Ou seja, o ouvinte em estado de "normalidade" psicológica e emocional, mesmo assim, flutua entre um estado de "convicção verossimilhante" ao de "convicção da verdade" numa espécie de delírio sob controle: é o êxtase diante do palco! Afora disso, seria mesmo para preocupar se se chegasse a construir uma personagem real a partir dessa teatral, o que Aristóteles teria razão em relação à *mimesis*, antes Platão, muito receoso do poder que a imitação na arte teria mormente nos jovens. Em suma, o artista imprime tanta verdade à sua interpretação que, visto da plateia, a personagem que representa passa a ser a própria encarnação da partitura vocal.

Na ópera, a personagem existe graças aos seus veículos mais importantes, o cantor e a sua voz, dependendo aquela desse meio de expressão para que possa ganhar vida. A interpretação será uma terceira coisa, mas não de somenos importância. Digamos que o cantor é o boneco de barro, a voz o sopro divino e a interpretação a vida que nasce. Sem esses dois elementos e o cantor não existiria a personagem.

Como arte da expressão dos afetos, os teóricos se debruçaram sobre a dinâmica da música na tentativa de que fossem encontrados pontos de convergência que ligassem as suas estruturas sonoras com determinados afetos. Como já me detive anteriormente a explicar, a Teoria dos Afetos esteve, principalmente deste o Quinhentos, imbuída na missão de decodificar nos movimentos rítmicos, melódicos e harmônicos as suas intersecções com as emoções. Ao promover o debate sobre como uma *appoggiatura*, um trinado, um grupo de notas longas ou curtas (os tempos musicais) e uma série de acordes poderiam provocar certas emoções no ouvinte, os teóricos abriram espaço para que a música fosse observada como *a* patrocinadora das expressões dos sentimentos. Nem sempre é assim e a música não está apenas a serviço desse desvelamento, por óbvio que não, haja vista que muitas das passagens musicais nada sugerem além daquilo que Hanslick dizia do todo da música: uma estrutura de sons ou de movimentos acústicos.

Podemos sentir que outras passagens são carregadas de determinada emoção e são tais passagens que, quando interessam aos teóricos como Burmeister (1993), Descartes (2012) e Mattheson (1739), bem mais interessam aos ouvintes que, no geral, querem sentir a música como uma arte emocional. Aliás, é o ouvinte aquele que decodifica a música e lhe dá algum sentido, ou significado. Mas, um alerta: cada ouvinte sentirá a música como própria ao seu afeto. Por exemplo, se dois ou mais ouvintes sentirem uma certa passagem musical como alegre – eis o temperamento sanguíneo presente –, o nível de alegria será diferenciado entre eles. Desse modo é bastante provável que dois ou mais ouvintes discordem quanto ao grau da alegria que se mostra proposta no primeiro movimento *Allegro molto*, da *Sinfonia N. 40, em sol menor, K 550*, (1788) de Mozart. Entre alegre e esfuziante, poderão senti-lo "melancolicamente agitado", vibrante ou mesmo apaixonante. Cada um terá a sua interpretação, mas é preciso que algo de concordância se dê entre os que ouvem este movimento: ele absolutamente não é triste! Pois, bem, isto já é um bom começo!

Muito se discute se o que nos apraz na música é se ela é possuidora de algum significado ou então, à parte os possíveis significados por ela emitidos, não somos nós que nela os buscamos para a nossa própria catarse? Pode se tratar da empatia do ouvinte para com a obra musical, portanto, ele se torna um tipo muito específico de ouvinte que entende nela conteúdos que porventura não existem, mas que ele a ela os imputa, denominando-os dentre os vários afetos de que tem conhecimento. Mas o que menos importa nisso é a nomeação do sentimento, mas o sentimento que lhe tocou. Ou seja, a música lhe abriu uma porta da qual saiu algum sentimento.

É quase impossível a um ouvinte não se sentir atingido por uma obra musical, qualquer que seja ela, de qualquer período e autor. Afetos como simpatia, desprezo, raiva, amor e ainda outros assemelhados e seus contrários sempre serão expressados por um ouvinte. Assim sendo, é improvável que ele não venha a se expressar através de alguma reação durante ou após ser exposto a uma obra musical.

Por sua natureza amorfa, entendo que a música, por isso, é especial por conta da sua temporalidade (melodia) e espacialidade (ritmo), não possuindo, a princípio, como as outras formas de expressão artística nenhum suporte físico à sua propagação, já que ela vibra e se espalha no espaço. Esse modo especialíssimo de se mostrar faz da música uma forma de expressão artística única. E tão especial é a música composta de quatro elementos constitutivos que depende de um deles para se fazer ouvir, ou se expressar: o timbre. Diferente da pintura, por exemplo, que pode prescindir da cor e se mostrar sob

formas variadas, ou prescindindo da forma, apresentar-se sob cores variadas como na pintura abstrata, na música o timbre termina por ser o elemento de maior relevância. Sem ele não acontece a música. Embora sejam reconhecidos o valor imenso do ritmo, da melodia e da harmonia – esta que é a veste de luxo à melodia –, é pelo timbre que a música se faz ouvir.

Os elementos musicais contribuem em larga medida para provocar o despertar de determinadas reações emocionais. É possível, de outro modo, separar esses elementos uns dos outros, mas, de certa maneira, eles continuarão a despertar reações, desse modo: a música pode ser apenas rítmica, expressada por instrumentos percussivos de afinação imprecisa, como tambores, por exemplo; pode ser apenas melódica e menos rítmica, expressada, como no canto gregoriano, pela voz; pode ser apenas uma sequência harmônica, embora alguma linha melódica nela esteja embutida; pode ser tanto rítmica quanto melódica, ou melódica, com acompanhamento de acordes, portanto harmônica, etc. No entanto, insisto, se existe um elemento do qual a música não pode prescindir é o timbre: sem ele identificando os tambores na música rítmica, a flauta e a voz humana numa melodia ou o som de acordes num órgão de tubos, simplesmente a música inexistiria. Estaria apenas na cabeça do compositor ou do instrumentista e cantor, ou jazeria inerte numa partitura, como afirmei em *Apreciação Musical: apontamentos e discussões* (2017). Desse modo, todas as honras ao timbre que é, certamente, um dos promotores do despertar dos afetos.

A emoção artística "que nos faz experimentar uma vida análoga à nossa e aproximada da nossa pelo artista.", segundo Guyau (2009, p. 100), parece acontecer por um conjunto de fatores e pelas mais variadas formas de expressão artística, especialmente a música, a partir de suas partes que são tão emocionais assim como o seu todo. A música, como de resto todas as artes, nos será agradável ou não sob a complacência de um jogo de simpatias que nos dirão mais desse ritmo menos sincopado, daquela melodia mais *cantabile*, do timbre mais "morno", etc. São nossas experiências vivenciais − quando entram em cena os estoques particulares de conhecimento − que vão ao encontro de algo da arte que a elas se assemelha, provocando emoções agradáveis, ou caso oposto, provocando rejeição, até certa antipatia. Além disso, e em concordância com Guyau, ao prazer que temos no contato com as formas agradáveis, os sons, as formas, as cores, etc., soma-se o prazer das relações simpáticas da nossa vida com as obras criadas pelos artistas e, das obras,

restam-nos as imagens, seres, paisagens, rememorações, etc., as vistas numa pintura ou as elucubradas graças ao poder sugestivo e expressivo da música.

As artes visuais apresentam suas expressões definidas em cores, luzes e formas, etc. Por outro lado, a música, arte por si mesmo abstrata, possui tal poder de persuasão que pode vir a sugerir formas, luzes e cores, entre outras coisas. O ouvinte passa a ter "visões" que fatalmente o emocionam a ponto de se expressarem com determinados afetos a partir de representações de fenômenos e coisas da natureza, como na série de poemas sinfônicos de *Ma Vlast* [Minha Pátria] (1874-1879), de Bedřich Smetana ou do *Prélude à l'après-midi d'un faune* [Prelúdio à sesta do fauno] (1894) e de *La Mer* [O Mar] (1905), de Claude Debussy (1862-1918). A música pode ser apenas música, como a *Sinfonia N. 7 em lá maior, op 92* (1811), de Beethoven ou a já citada *Sinfonia N. 40* mozartiana. Contudo, de um modo ou de outro, algum afeto será desvelado pelo ouvinte nessas obras! Tal autoexpressão é inescapável quando existe, por parte dele uma afinidade ou empatia com alguma obra: o ouvinte se deixa levar pela emoção e isso basta, pois a música cumpriu o seu papel que, de modo algum, é o de nada dizer, mas fazê-lo em profusão!

As emoções estéticas são resultantes da fruição da obra de arte. Morta a arte, com quais novos meios o ser humano disporia para expressar seus afetos a partir da contemplação de algo? Em se tratando de uma pergunta à guisa de conjectura, diria mesmo que esses novos meios de expressão dos afetos teriam que demonstrar verossimilitude àquilo contemplado pelo ser humano e isso só se consegue pela arte. Como ela se comporta como um filtro ou uma lupa, aquilo que ela representa ou expressa possui todas as "tintas fortes" para causar tanto ou mais impacto que a própria realidade. Uma coisa é ver o mar ao vivo; outra é ver a mesma paisagem pintada, como o "*Mar agitado em Étretat*" (1883), marinha de Claude Monet (1840-1926). Mais impactante será "ouvir" esse mar ou qualquer outro na obra de Debussy acima citada, *La Mer*.

A arte é um meio que pela verossimilhança apresenta novas visões daquilo que é mostrado apenas pela verdade, que é certamente a mais "sólida" das realidades. Mas a arte, não prescindindo da realidade ou da verdade, não quer nos apresentá-la sem que esteja recoberta pelo véu de uma meia-verdade, a verossimilhança. E para que isso aconteça, lança-se a nos envolver com suas formas de expressão e seus elementos, tão ou muitas vezes mais sutis quanto o seu todo. Diria até que o veículo de comunicação da arte é a verossimilhança!

Aristóteles pedia dos amantes da música apenas o prazer da fruição desinteressada, o ócio criativo. Não estaria ele indicando que a nós basta a aproximação da obra de arte, sem lhe analisar seus aspectos formais, para que ela nos pareça simpática? Não seria esse o fim último da arte, causar prazer? Mas não! Não satisfeitos em apenas apreciá-la, criamos teorias que ajudam não apenas a explicar sua existência como formas de expressão artística em si, mas como elas nos afetam. Vem daí a tradição de mostrar a arte como não sendo apenas prazer e fruição, mas também matéria passível de discussões a partir da teoria, motivo de estudos e postulações.

O tipo e o timbre vocal a serviço da construção da personagem da ópera: um adendo à Teoria dos Afetos

A voz é talvez o meio de expressão disposto pelo ser humano para a sua comunicação que se apresenta, dentre todos os seus meios de expressão, como aquele com o maior número de nuances. Não apenas através destas, mas a voz se expressa também através dos três tipos vocais – agudo, médio e grave –, além dos mais distintos timbres – claro, escuro, metálico, opaco, luminoso, etc. Todos esses tipos que se subdividem nos subtipos vocais, como os que enumero em *A Voz Humana: pequeno guia prático* (2020) –, vêm a suscitar os mais diversos significados, e mais do que isso, as mais diversas emoções. Dito de outro modo, cada tipo vocal, como os próprios dos seres humanos, possui um timbre específico que o identifica, seja ele tenor, soprano, alto, baixo, etc.

Por ser um meio biológico-acústico especialíssimo, um mesmo tipo vocal possui também regiões onde a voz se expressa mais aguda, média ou grave, a depender da intenção daquilo que se pretende comunicar, o que pode se chamar o tom da voz. A modulação, como o tom da voz, é a variação do tom da voz que se torna cambiante, ora indo para o agudo, ora para o grave, fazendo um desenho de curvas de subida e descida que muito agrada aos ouvidos. Embora a tonalidade da voz (a "cor" ou a "textura" da voz) independa do tipo e do timbre vocal, ela serve, entre outras coisas, para reforçar a comunicação, como também provocar sentimentos e emoções. A tonalidade ou a modulação da voz pode ser espontânea, de acordo com o sentimento do momento da fala, ou forçada por determinação de uma imposição circunstancial. No canto vale mais

essa segunda opção, pois muitas vezes ela é recomendada na partitura pelo próprio compositor como *cupo* (escuro, cavernoso), *con slancio* (com ímpeto), *smorzando la voce* (extinguindo a voz), *sottovoce* (em voz baixa), *parlante a mezzavoce* (falando à meia voz), entre outras marcações de intenção disponíveis. Todas intentam conferir verossimilhança àquilo que é dito na canção – a ária –, ou em outros momentos da ópera, como nos recitativos[90], duetos e em outras formações vocais.

Ao longo dos séculos, os tipos vocais foram incorporados à música como forma tanto de agradar o ouvinte, como para conferir veracidade àquilo que se ouvia de uma personagem: foi o início da era da ópera, ou *dramma musicale* – que veio a se tornar, talvez, a forma vocal mais complexa e completa quando se trata de espetáculo teatral musical. Como junto do tipo vocal vem naturalmente o timbre específico de cada cantor ou cantora, este, de certo modo, ajudou a determinar as personagens em ação. Como se dá isso, então? Ora, maior verossimilhança é conferida à personagem se ela estiver ligada, primeiro, a um tipo vocal específico para ela e, segundo e muito importante, a timbre que melhor a ajude na sua caracterização. Por exemplo, um tipo viril como Manrico, em *Il Trovatore* (1853), de Giuseppe Verdi, carece de um timbre tanto doce, porque é uma personagem apaixonada, mas também que seja metálico e morno, pois se trata, por outro lado, de um tipo aguerrido. Entregar o Manrico a um tenor lírico-*spinto* ou lírico-dramático ou mesmo a um dramático que produza belos sons ligados e doces seria de muito bom tom. Esses subtipos de tenor possuem redondeza e calor na voz que se amoldam com perfeição ao impetuoso Manrico. Fora disso, a personagem enfraquece vocalmente, por melhor que seja um puro tenor lírico. É uma sutileza, mas como faz a diferença!

Nos seus mais de quatrocentos anos de existência, a ópera serviu a vários propósitos dramáticos e foi denominada de acordo com o seu gênero: a ópera séria, a cômica, a dramática ou a mistura de ambos os dois últimos gêneros, como a *Don Giovanni* (1787), de Mozart. Este compositor foi de grandíssima importância para a distinção entre os tipos vocais que, à sua época, ainda não estavam devidamente classificados, como comentei à nota 65. A ênfase no timbre aposto à personagem foi delineando, pouco a pouco, a perfeita correlação junto ao quarteto argumento-libreto-drama musical-encenação. É no Romantismo, principalmente por volta da segunda

[90] Forma vocal que flutua entre certa melodia e a voz quase falada. São conhecidos dois tipos: o *secco*, ou seja, acompanhado de um cravo ou violoncelo (ou viola da gamba) ou por ambos os instrumentos, e o *accompagnato*, no qual a orquestra faz comentários sob o que declama a voz. O recitativo geralmente introduz uma ária (a canção melodiosa) ou então acontece em diálogos rápidos entre personagens.

metade do século XIX, que as vozes viriam a ganhar novo impulso técnico. Mais do que isso, cada tipo vocal aliado a um determinado subtipo, com seu timbre específico, foi utilizado com mais objetividade pelos compositores à criação de suas personagens. Os grandes marcos referenciais dessa delicada relevância dos tipos, subtipos e timbres com as personagens são os dois maiores compositores de ópera do século XIX, quiçá de todos os tempos, Giuseppe Verdi e Richard Wagner (1813-1883).

O timbre é uma marca própria da voz de uma pessoa. Enquanto sonoridade única que distingue a voz de uma para outra pessoa, o timbre, quando usado na música lírica, vem a se amalgamar a uma determinada personagem no aspecto seguinte: dentre os mais variados timbres, alguns são mais apropriados para as personagens da ópera, como timbres aveludados, cálidos, luminosos, escuros, etc. Se na fala cotidiana muitas vezes não damos a devida atenção ao timbre da voz da pessoa que fala, na ópera ele é de extremada importância (a arte não é, então, um filtro ou lupa posta sobre a realidade?). Por exemplo, um soprano lírico será sempre um lírico! A não ser que, com o passar dos anos e por naturais mudanças fisiológicas, o timbre se modifique. Em todo o caso, enquanto soprano lírico, o soprano A possuirá sempre diferenças bastante acentuadas em relação ao soprano B, caso de Monsterrat Caballé (1933-2018), cujo timbre não era semelhante em nada ao de Dame Kiri Te Kanawa (1944), a não ser na luminosidade. Outros matizes sonoros são muito específicos em cada uma dessas cantoras, assim como acontece com outros cantores e seus subtipos: luminosidade, *larghezza* da voz, metal, etc. Nessas divas do século XX existe uma particularidade acústica que as distingue sob o ponto de vista (ouvidos) do melômano: de olhos fechados, conseguem dizer “esta é Caballé” e “aquela é Te Kanawa”!

Infere-se, portanto, que as várias denominações apostas aos timbres quando usadas para subtipos semelhantes como no caso das divas acima citadas, se tornam distintas pelo que sonoridade ou *squillo*[91], potência, cor, brilho, leveza, doçura e metal possuem. Desse modo, pela particularidade do timbre, chegamos até mesmo a afirmar e confirmar que em cena que *tal* cantor é *tal* personagem. Como na Arte a verdade do objeto não passa de um simulacro, dá-se à verossimilhança a primazia de comandar a emoção. Ou seja, a verdade não diz do próprio objeto em sim, mas o que ele expressa.

O tipo vocal e timbre vêm a servir à representação na ópera com grande ligação à determinada personagem. Existe um casamento entre o timbre e a personagem de modo

[91] *Squillo* significa, em italiano, o som ressoante. A sua potência, em suma.

que, sem "aquele timbre" a personagem parece menos verossímil, ou menos convincente? A partir de uma postulação de Cícero em *De Oratore ad Q. fratrem* (s.d) e aqui já comentada quanto ao tom de voz, entendo que seus arrazoados possuem grande relevância na determinação da caracterização de uma personagem operística. Posso prever, pois, que a relação timbre-personagem contribuiu enormemente na segunda metade do Oitocentos para a justa caracterização, por exemplo, de uma Leonora, em *Il Trovatore*, de Verdi ou de um Pery em *Il Guarany* (1870), de Carlos Gomes (1836-1896).

Alguns autores aliados da Teoria dos Afetos dão pequenas pistas que corroboram o meu pensamento sobre a intrínseca ligação entre o tipo/timbre vocal e a construção de uma determinada personagem operística. Além disso, ao comentar no próximo Ato uma pesquisa quali-quantitativa de opinião (ANEXO 1) realizada com o intuito de demonstrar a ligação tipo/timbre vocal-personagem de ópera, acredito que poderei confirmar a minha tese sobre a estreita proximidade do tipo/timbre vocal com a personagem operística na segunda metade do século XIX, ao passo em que contribuo com mais um arrazoado à causa da Teoria dos Afetos.

Na *Retórica* (2012, p. 174), Aristóteles assevera que a pronunciação – por pronunciação também entendo a entonação – no discurso deve ser empregada "de acordo com cada emoção (por vezes forte, por vezes débil ou média) e como devem ser empregados os tons, ora agudos, ora graves ou médios." Ora, se cantar é um discurso em forma de sons musicais, que se aplique, pois, esse parâmetro para a persuasão no sentido aristotélico do discurso oral ao discurso músico-vocal. Persuade-se não apenas pela palavra poética da ária, mas pela *mise-en-scène* como um todo e também pelo exato timbre. Quando me refiro a "exato timbre" trato daquilo que afirmo para as personagens como Otello, do qual farei considerações adiante. Seguindo esse princípio, que os tons da voz possam também fazer reconhecer que determinado cantor ou cantora *é* no palco, de fato, *aquela* personagem que eles representam.

Vejo, então, que o conjunto de expressões acústicas de certo tipo vocal conduzido pelo seu timbre e pelas tonalidades da voz, ou seja, as intenções da fala/canto, podem vir a produzir o esperado resultado da verossimilhança: tal tipo/timbre vocal *é* ou *representa* tal personagem! Que o ouvinte diga: "realmente ela é uma bruxa e ele um rei, aquele outro um jovem muito enamorado e aquela uma jovem esperta que se passa

por tímida!”[92] Mais do que *ser* ou *representar*, o timbre e suas tonalidades devem *expressar* sentimentos ou afetos, e indo mais à frente, expressar os sentimentos da personagem. Cantar apenas não diz muito, além da voz ser reconhecida como bela. Faz-se necessário que a voz expresse os sentimentos de dentro para fora do intérprete, como afirmava o grande soprano italiano Magda Olivero (1910-2014). Esse movimento poderá ser expressado da seguinte forma: a verdade do intérprete, aquilo que ele transforma em verossimilhança no palco e, finalmente, a verdade que o ouvinte na plateia encontra na voz do cantor ou cantora. Isto é um movimento de persuasão aristotélica aplicada ao discurso musical! Primeiro vem o tipo vocal, segundo, seu subtipo, terceiro, o timbre e, por fim, as modulações da voz.

Segundo Roubine (2003, p. 18) “para Aristóteles a obra de arte tem como função provocar um prazer de natureza estética através da representação do real. Ora, tal prazer, como ele observa, decorre da própria representação, não do objeto representado”. O prazer está naquilo que vem a ser entendido como verossimilhante a partir do que brota da representação do objeto artístico. Encantam e emocionam personagens como a Gioconda, em *La Gioconda* (1876), de Amilcare Ponchielli (1834-1886) ou Cavaradossi, na *Tosca* ou ainda a já citada Leonora em *Il Trovatore.*

O que a personagem vive na cena é do óbvio interesse do melômano-espectador, e mais, é do seu total interesse a vida que o cantor doa à personagem em expressão vocal com seu timbre próprio: se a personagem pede um soprano, que seja um soprano; se um barítono, que o seja, etc. Interessa, em segundo, mas não menos importante plano, que o timbre e as intenções vocais (modulações) provocadas e expressadas pelo cantor ajudem na construção da personagem. Vou mais além asseverando que uma personagem é construída 50% pela caracterização e encenação e os outros 50% pelo tipo vocal e timbre. É neste último percentual que as personagens operísticas passam a ser tão verossimilhantes quanto àquilo próprio da *mise-en-scène* do artista. São tão ou mais verossímeis, tão “vivos” quanto o são antes na letra de um poema, conto ou romance donde geralmente são oriundos os argumentos das óperas e, naturalmente, as suas personagens. Ganhando forma no libreto, insufladas com alma, corpo e vida pela música e o canto na ação dramática, serão reconhecidos como Gioconda, Cavaradossi, Pery ou Leonora, entre centenas e centenas de personagens.

[92] A bruxa ou maga é Ulrica, personagem de *Un Ballo in Maschera* [Um Baile de Máscara] (1859), de Verdi e deste autor, o Faraó na *Aida*. O jovem enamorado e a jovem esperta que se passa tímida são referências a Nemorino e Adina *em L’Elisir d’Amore* [O Elixir do Amor] (1832), de Gaetano Donizetti (1797-1848).

Ao longo da história da ópera, mormente aquela que nos está próxima, muitas avaliações críticas a respeito de determinados intérpretes nos chegam aos borbotões. Saltam-nos aos olhos o entusiasmo crítico quanto ao fato de algum cantor ou cantora ser identificado com determinada personagem. Os percentuais aos quais me reportei no parágrafo acima acentuam ainda mais a minha certeza de que, na ópera, a conexão tipo/timbre vocal-personagem é de fundamental importância para conferir a um intérprete determinada identificação com o "ente dramático", caso do tenor Mario del Monaco (1915-1982) identificado com o Otello da ópera homônima (1887) verdiana, como também do barítono Renato Bruson (1936) identificado com o Giorgio Germont de *La Traviata*. Del Monaco representou o Otello por exatas quatrocentas e vinte sete récitas e, por isso, pode ser considerado *o* Otello do século XX! Bruson representou o Germont por quase seiscentas vezes, por isso é considerado *o* Germont do século XX. A atuação brava de del Monaco, sua voz possante, o timbre morno, cálido e metálico o identificaram à personagem de Verdi assim como o timbre possante e viril de Bruson o identificou ao Germont. A isto eu chamo de pura identificação timbrística do cantor com a personagem. No entanto, Mario del Monaco não foi cantor de uma só personagem, nem tampouco Bruson: ambos emprestaram seu talento vocal-cênico a outras personagens com as quais também muito se identificaram, talvez em menor escala. É de salientar em del Monaco o Manrico em *Il Trovatore* e Radamés, na *Aida*. Quais ligações, pois, com mais essas duas outras personagens? Seu timbre se adequava como uma luva à personalidade altiva, apaixonada e guerreira de Radamés assim como a de Manrico.

Existe uma alegria incontida que não se dispensa ao amante da ópera: o momento em que ao ouvir determinado cantor interpretando certa personagem, ele, de imediato, liga o intérprete à personagem, unindo-os quase que indissoluvelmente. Maria Callas é, da ópera homônima (1831) de Vicenzo Bellini (1801-1835) uma inigualável Norma até os dias que correm. Isso não quer dizer, por outro lado, que outras Normas (e se reportando também a del Monaco e Bruson nas personagens masculinas) não tenham existido antes de Callas e também depois dela. Claro que existiram, existem e existirão outras Normas, Otellos, Manricos e Radamés, mas que são muito poucos os que realmente são identificados com tanta clareza a uma dessas personagens. É preciso *mise-en-scène*, identificação do cantor com a personagem e sobretudo o timbre que também a ela se identificará!

Neste ponto da discussão, reporto-me mais uma vez ao "prazer estético" do qual fala Roubine e das "emoções simpáticas", segundo Guyau, como reais causas de sensações agradáveis. O que é belo implica naquilo que, numa obra de arte, parecendo ser verdade vem desta se aproximar pelas vias da verossimilhança. Na ópera, isto se aplica a toda às encenações.

E quanto ao inverossímil? Este se verifica quando um tipo/timbre vocal é utilizado de forma experimental para uma determinada personagem cuja personalidade e caráter não condizem com a "personalidade do timbre". Assim, muito da verdade e beleza da personagem ruirão pelo que de frágil ela virá-a-ser na cena. Por outro lado, é mais verossímil que para o papel de uma jovenzinha cheia de vida o timbre da cantora seja mais agudo e de voz ágil porque assim concebemos – e nos parece desde nossos estoques particulares de conhecimento –, que meninas possuam vozes penetrantes e, além disso, por serem quase sempre de personalidade buliçosa. Não interessa para o amante de ópera se a cantora terá 30, 40 ou 50 anos e representa uma garota esperta e cheia de vida como Cecy, em *Il Guarany* (1870), de Antonio Carlos Gomes (1836-1896). Interessam, na verdade, a *mise-en-scène* e sobretudo a voz! Em sentido oposto aos tons agudos da voz de uma jovem vivaz, o timbre de um sábio, pela própria idade mais provecta, tenderia para a voz de um baixo, quando muito a de um barítono grave. Isso nos asseveram Abbate e Parker (2015) e, de um modo bem incisivo, Cícero (2010), dois mil e duzentos anos atrás, naturalmente não à ópera!

Corroborado pela avaliação de Abbate e Parker (2015) de que personagens mais velhas venham a ter a voz mais grave, na vida real não parece verossímil que uma pessoa nessa idade, mesmo que na juventude e início da maturidade tivesse uma voz aguda, venha a ter a mesma voz aguda de antes. Em condições naturais, já não existiriam o mesmo frescor e brilho vocais. Sujeita às mudanças dos níveis hormonais que acometem a todos e, em consequência, suas implicações no tônus muscular, a voz, produto de um conjunto de músculos e cartilagens que atuam ordenadamente, se ressente, como de resto todo o corpo. Acontece com o corpo aquilo que na medicina se chama presbifonia, ou um natural processo de envelhecimento da voz, como informa a médica endocrinologista Adriana Pacheco em entrevista escrita (ANEXO 2), corroborando as afirmações de Cassol (2006) e Silva (2012). A flacidez muscular e a maior retenção de líquidos levam, portanto, à alteração muscular e, por isso, as pregas vocais se tornam mais densas e mais lentas, perdendo a agilidade de outrora. Portanto, a idade avançada impõe nova postura vocal e novo timbre, que se torna mais escuro, mais

opaco e mais denso. Desse modo, retirando da natural decorrência física algum parâmetro, personagens idosas na ópera seriam melhormente representadas por cantores de vozes médias ou graves, sendo o contrário verdadeiro, quando menos verossimilhante: para personagens jovens, vozes mais agudas, não apenas por questões de conexões fisiológicas, mas por questões ligadas ao "psicologismo da personagem": os jovens são mais irrequietos, portanto expressam alegria de viver.

Segundo a Teoria dos Afetos, além da alegria ser representada por maiores saltos entre as notas musicais, ela se identifica com sons mais agudos, os dos instrumentos como o das vozes. Mas, um alerta: os sons possuem duplicidade de sentido como afirmei antes. Se o soprano coloratura, voz muito aguda e ágil, vale para a Marie, jovem personagem de *La Fille du Régiment* [A Filha do Regimento] (1840), de Gaetano Donizetti, esse tipo vocal serve também para a malévola, ciumenta e vingativa Rainha da Noite, personagem de *A Flauta Mágica*, de Mozart. Na arte do palco pedir apenas um wentido lógico como se a obra de arte fosse a "vida vivida" é assumir uma postura de contraposição às coisas da própria arte! A Arte é, repito, filtro ou lupa da realidade!

Mattheson (1739) assegura que a música, não salientando o autor se música instrumental ou vocal, mesmo que venha a produzir dissonâncias, tem como função principal causar prazer. E qual seria esse prazer? Na arte, dá-se através do objeto estético o prazer que advém sobretudo daquilo que a nós parece "dizer" o objeto artístico e aquilo que sentimos ser verossímil na sua "afirmação". Ora, parece-nos ser verdadeiro que o tipo vocal, se agudo, médio ou grave, venha a ser adequado a determinadas faixas etárias das personagens como bem exposto antes. O timbre e a pronunciação, ou entonação das palavras cantadas, possuem certo grau de identificação com a personalidade da personagem, de modo que a um timbre de uma personagem doce seja indicado a um cantor e cantora de timbre também doce, redondo e cálido; que um timbre metálico, a uma personagem vibrante. Essa associação parece inevitável, embora com justa razão encontremos na vida cotidiana padrões de comportamento vocal que destoam daquilo que esperamos da junção timbre-personalidade. Muitas vezes um timbre doce esconde uma pessoa violenta, ou um timbre áspero uma pessoa doce. Isto é fato na vida real e que é também exportado para a ópera. Algo fofo nos parecerá inofensivo e algo espinhento, ofensivo. Mas pode não ser assim nem na vida real, muito menos na arte.

De modo bastante lúcido, Aristóteles, como anotei antes, denomina a entonação de pronunciação, ou a maneira como é dita (ou cantada) alguma coisa que passe por

verossímil ao ouvinte. Vejamos como isso se dá nos exemplos que exporei a seguir sobre Amneris, da ópera *Aida*, de Verdi e Mimi, em *La Bohème*, de Puccini. Muitas vezes observamos pessoas – como os políticos – que dizem algo de determinada forma, mas que não corresponde àquilo que pensam. Elas poderão se utilizar de um padrão de comportamento vocal para propositalmente mascarar sua verdadeira *persona*. Poderá não ser sua verdade, mas a verdade que gostaria que parecesse ser. E o ouvinte aceita sua fala porque acredita que aquelas deveriam ser as palavras exatas àquele momento, inda mais ditas com a intenção deliberada de que se façam críveis! Ou seja, a pessoa que fala se aproxima do modelo da verdade para parecer verdadeira. A Psicologia pode, em parte, através das teorias da personalidade e a da aprendizagem social responder sobre esse traço de comportamento mascarado e cínico. Encontramos em Lindgren e Byrne (1982), Rappaport (1984) e Rosa e Lapointe (2004) excelentes comentários a esse respeito.

O jogo de tonalidades e entonações vocais servem muito bem para o palco. Na *Scena e Duetto* do Segundo Ato da *Aida*, Amneris, a filha do faraó e enamorada de Radamés, o comandante das forças militares do Egito, na tentativa de arrancar o segredo se Aida o ama, utiliza-se de palavras e entonações doces. O início da cena está bem marcado na partitura com as palavras de indicação interpretativa, "*ad Aida, con simulata amorevolezza*" [para Aida, com dissimulada amabilidade]. Indica o compositor ao mezzosoprano que interpretará a princesa como deverá se portar vocalmente em cena. Como personagem plena de poderes e apaixonada, Amneris não é má, mas assim parece ser, em parte pelo ciúme e pelo próprio domínio da situação. Possuída de fúria para ter seu intento satisfeito, ela não usa da violência das palavras nem mesmo física para obter as respostas de Aida, mas da coação psicológica. Antes, porém, vai se utilizar do artifício de palavras e entonações gentis. Entram nessas passagens para que pareçam verdadeiras suas palavras o tom exato da voz para bem acompanhá-las. Naturalmente que a música expressará muito da atitude dissimulada de Amneris, mas vem da pronunciação das palavras muito daquilo que se verificará no fato verossimilhante de toda a cena. Frases como "*povera Aida*", [pobre Aida], "*io son l'amica sua...tutto da me tu avrai*" [eu sou a tua amiga...tudo terás de mim] ou ainda "*ben ti compiango! Pure hanno un confine i mali di quaggiù...sanerà il tempo le angoscie del tuo core...e più che il tempo, un Dio possente...amore*." [bem me compadeço de ti! Então têm um fim os males de cá embaixo [na terra]...o tempo sanará as angústias do teu coração...e com mais um tempo um deus poderoso...amor]. Tão sibilina é a sua intenção que o

compositor atende aos rogos da personagem e marca na partitura a palavra *amor* com um pianíssimo, símbolo de expressividade e representação da doçura daquilo que significa o amor.

Recordo mais uma vez Aristóteles (2012) quanto à sua fala para a exata pronunciação relativa à emoção do momento. Eis no exemplo da *Scena e Duetto* acima descrita que prevalecem o papel da voz e de modo bastante saliente o do timbre e daquilo que ele pode conceber em maleabilidade para expressar, mais do que na *ars bene dicendi*, não apenas *as palavras exatas*, mas *como* dizê-las, ou melhor, como entoá-las no canto. A *Scena e Duetto* de Amneris e Aida é muito rica em conteúdo psicológico e dramático. De um lado, a escrava etíope relutante, mas cedendo às investidas inquisitoriais da princesa, filha do faraó; de outro lado, e antes de tudo, Amneris, a sua rival no amor, poderosa e ciumenta, que age ao contrário do que demandaria sua fúria, exatamente se expondo através do tom (entonação) da voz. Como descreve certas particularidades do indivíduo uma das teorias da Psicologia sobre traços da personalidade, a dissimulação, as marcações na partitura condizem com a reação de Amneris a uma situação muito específica, revelando, talvez, até mesmo alguma patologia de comportamento. Contudo, em primeiro plano, a atuação de Amneris pode estar situada na hipótese do puro ciúme e na defesa dos seus interesses pessoais, daí a dissimulação que é também muito característica dos seres políticos.

Ainda sobre a tonalidade da voz, ou a entonação em favor da expressão, outra personagem chama a atenção pela doçura e pela entonação cálida apresentada durante toda a ópera: Mimi, em *La Bohème*, de Puccini. Escrito para soprano lírico, o papel da heroína se coloca entre os mais ternos da história de todo o século XIX. A frase na qual ela melhor se apresenta, ou melhor, se autoexpressa é "*sono tranquilla e lieta*" [sou tranquila e alegre], frase marcada *pianissimo*[93]. Na *Aida*, diferentemente do *amor*, também marcado *pianissimo* emitido por Amneris, desta feita a marcação *pianissimo* na partitura de Mimi é expressão de sincera doçura. Mais adiante, para falar dos gostos da heroína, a partitura marca *Andante calmo: dolcemente* para as palavras "*mi piaccion quelle cose che han sì dolce malia, che parlano d'amor, di primavere, di sogni e di chimere*" [agradam-me as coisas que têm doce encantamento, que falam de amor, de primaveras, de sonhos e de quimeras].

[93] *Pianissimo*, marcado *pp*, termo técnico italiano de marcação de dinâmica, aportuguesado em pianíssimo com o significado original de "docemente".

Podemos observar nos dois exemplos, nas breves descrições das partes de cenas da *Aida* como da *La Bohème*, que as palavras primam por se distinguirem em sentido àquilo que elas indicam, embora que deverão ser cantadas sob a mais correta pronunciação a partir de uma marcação de dinâmica exatamente igual, *pianissimo*. As palavras de Amneris são de encorajamento a Aida, mas elas não dizem de sua verdadeira intenção. Importa na cena lírica, mais que tudo, o grau de verossimilhança com que elas são entoadas para que o ouvinte, o melômano com o gosto pelo canto lírico, venha a se convencer, mesmo que por um átimo de tempo da sinceridade delas (as palavras), não a da personagem. Amneris será desmascarada na frente do ouvinte nos momentos posteriores quando, ao descobrir o amor de Aida por Radamés, volta-se furiosa contra a sua escrava. Quanto a Mimi, não existe razão para que o ouvinte não creia em suas palavras e mais, na sua pronunciação, e mesmo em Amneris não teríamos motivo para desacreditar de suas palavras, mas a própria ação cênica e a música ajudam a desmascará-la. Quanto à entonação de Mimi, esta é sincera, pois a personagem assim parece ser, e de fato é! Mais: não existirá em todo o decorrer da ópera algo que contradiga suas palavras sinceras! Sua primeira *intrata*, a primeira aparição de uma personagem na cena, é bastante delicada e tímida e sua primeira palavra é "*scusi*" [desculpe] ao buscar fogo para acender uma vela que estava apagada em sua mão. A cena que se segue é um misto de apreensão e afabilidade e todas as suas "falas" são de extremada delicadeza.

Isso posto, acredito na personalidade do timbre tanto quanto na personalidade da entonação, ou pronunciação como uma das garantias que dão sentido de verossimilhança às frases musicais cantadas. Depois delas, tudo será a personagem! Roubine (2003, p. 15) afirma que "a dimensão psicológica do *verossímil* introduz um outro parâmetro: o da *persuasão*", se não fora esta a demonstrar o que de verdade está acima do verossímil. No caso da voz, a entonação ou pronunciação é uma parte significativa na condução da verossimilhança da personagem para a nossa aprovação. Ou desaprovação! Basta o tipo vocal não ser o ideal para a personagem e é possível que as vaias, apupos e pateadas tão comuns desde o século XVII, perpassando os XVIII, XIX e XX, voltem com força na plateia.

Afirmei, em *D'O Guarani a Il Guarany, a trajetória da mimesis da representação* (SILVA, 2007, p. 25), que "lidamos [...] com um mundo palpável, real ou cotidiano e outro mundo, o das ideias, expresso pelo mundo da arte". É do mundo palpável que retiramos nossas correlações para revê-lo na prática da experiência estética, mesmo que

em partes isso seja determinado pelo nosso gosto, atenção ou desejo. De modo bastante específico em reação ao canto, seria possível o compositor reverter a possibilidade da verossimilhança em relação ao timbre de uma dada personagem? Sim, como no caso típico de Rosina, na ópera *Il Barbiere di Sivigla*, de Rossini, originalmente escrito para um mezzosoprano, voz de tintas mais escuras que, a princípio, não se relacionaria à personalidade de uma jovem buliçosa, esperta e atrevida como é personagem rossiniana. Pode-se, no entanto, notar certa verossimilhança com o caráter e a personalidade da "heroína" de *Il Barbiere di Siviglia*. Voluntariosa, deliciosamente ardilosa e esperta, possuidora de fogo de vida meridional, cujo *profile* é o de uma sevilhana caprichosa, determinada, impetuosa e indomável. Para conseguir seu objetivo que é o amor do Conde Almaviva, mostra-se, por vezes, dissimulada e dengosa. Para Rossini, a verossimilhança não se atrela à idade ou até a prováveis características físicas da personagem, mas o compositor liga o tipo vocal à sua personalidade obstinada e solar, quase à temperatura e ao clima da cidade de Sevilha, que foi assim entendida por Rossini. É interessante observar, pois, que os compositores muitas vezes extrapolam o que parece ser o senso comum de entregar os papéis-título às vozes mais agudas, portanto as que requerem maior visibilidade pelas notas sobre-humanas que vocalizam. Afinal, como já me referi, nada é cartesiano na arte no sentido de que um número somado a si mesmo signifique o seu duplo e mais, trata-se de uma predileção que tem certos compositores por um tipo específico de voz e que está presente nos papéis-títulos em muitas das suas óperas. Se Rossini tinha predileção pelo mezzosoprano, Puccini não mostrou muito apreço pelo barítono, com raras exceções, como na *Tosca* o papel de Scarpia e Marcello, na *La Bohème*.

Quando a verossimilhança é posta em xeque a partir de uma atitude que parece não se conformar com a experiência cotidiana do ser humano, por exemplo, no caso do tipo vocal, timbre ou ainda a entonação da voz, ou se produz um estupor negativo no melômano-espectador ou aquilo proposto pelo compositor cai no descrédito. Caso emblemático é o papel do Imperador, na ópera *Turandot*, indicado para a voz de tenor. A escolha do seu tipo vocal faz contraste com o Rei Timur, baixo, na mesma ópera. Não se trata o Imperador, pois, de uma personagem jovem, mas o pai da própria personagem Turandot. Nele, portanto, se vê uma personagem que aparentaria no mínimo meia-idade a caminho da velhice. Faz parte, por outro lado, certas discrepâncias na criação de alguns papeis operísticos que vão de encontro ao nosso estoque de conhecimento. Não concebemos muito bem um jovem de voz muito grave ou um velho de voz muito aguda,

embora a vida cotidiana nos mostre essas possibilidades. Quanto aos grandes papeis puccinianos, estes são os das vozes agudas, tenor e soprano. Às vozes graves são reservados os segundos e terceiros papeis. Puccini teria sido, quanto à escolha dos tipos vocais, um Rossini às avessas?

É compreensível a liberdade criativa de cada compositor como regra, no entanto não podemos concordar com tudo o que ele produz, principalmente quando sua música escapa da "palpabilidade" da realidade cotidiana, ou seja, não existe um ajuste crível entre o que é a personagem e como foi ela composta, caso do Imperador. Isso produz estranhamento, portanto uma certa incompreensão ao menos em partes da obra de arte. Como nos ensina Guyau (2009, p. 97), a arte "é um meio de pôr o estado sensível em comunicação e em sociedade com uma vida mais ou menos semelhante à sua; ela é, portanto, essencialmente representativa da vida." Vê-se, portanto, que o que pareceria uma regra, torna-se pó graças ao capricho do artista criador e este, ainda para Guyau, não está livre de críticas por parte do admirador.

Tudo isso poderia ser tomado como meras suposições, tanto os timbres que parecem mais adequados a certas personagens, como a quebra dessa (possível) regra, caso não levássemos em consideração o que temos no estoque de conhecimentos – volto a insistir na expressão –, estes adquiridos e construídos ao longo da vida por meio de hábitos, práticas e influência *do* e *no* mundo circundante. Isso é algo, afinal, que determinará a condução de vida de cada pessoa. Tal acumulação de conhecimentos diz que nossas experiências coletivas, sejam familiares ou vicinais, que são padronizadoras da compreensão do mundo tal como ele nos foi apresentado, balizaria sobremaneira nosso comportamento.

Como alerta Mello (2015, p. 126), estamos como que esmagados pelo julgo da cultura, pois "ao nascermos já encontramos toda a cultura pronta e a nosso dispor." Desse modo, por todo o arsenal de conhecimentos adquiridos, posso inferir que no caso da personagem Imperador da *Turandot*, dada a seriedade da posição de um chefe político, o tipo de voz grave média ou grave se adequaria mais e melhor que o de tenor. Interessante foi a liberdade criativa de Puccini, no entanto desconcertante e bastante inverossímil. Ele não seguiu o padrão cultural de que o tom grave da voz conferiria mais verossimilhança à personagem do Imperador, personagem que possui autoridade.

Como afirma Senséve (2013), as "expressões fazem parte de uma herança primitiva da espécie humana" e são partes de um acúmulo de experiências que vêm a se tornar um padrão para a condução na vida cotidiana, além do que as experiências e tais

movimentos nos conduzem, nela, a determinadas posições e situações. Existe, mesmo assim, quem desse padrão tergiverse. Assim o fez Puccini! Certos tipos vocais se adequam melhormente a certas personagens, observando que à época do compositor, já por trezentos anos a ópera muito contava com determinado tipo vocal para conferir verossimilhança a certas personagens. Na Teoria dos Afetos não anotou isso, embora já existisse uma regra não escrita e não discutida a fundo, mas em pleno efeito.

A arte, afinal, mesmo produto de uma dada realidade, passa no papel, na tela, na pedra, no barro, no mármore ou na partitura a ser uma outra realidade, com vida própria. Manter relações entre a realidade do mundo circundante com uma própria obra de arte pode ser um padrão norteador de alguns artistas e correntes estéticas, mas existem aqueles que se apartam disso de forma veemente. A música dissonante, a poesia concreta e a pintura abstrata, por exemplo, são expressões que, para uns, muito mais podem desnortear que causar prazer. Para outros, trata-se, talvez, de um prazer dissimulado em liberdade criativa! Sentem, no fundo, prazer intelectivo, porventura não tanto o *delectatio animae* na apreciação da beleza como foi concebida como o equilíbrio das formas, mas por outro lado do prazer estético que está na desconstrução das formas.

Duas das principais funções da arte são, segundo Guyau (2009), a produção de sensações agradáveis (nas formas, cores, sons, etc.) e sentimentos de indução psicológica que levem a sentimentos de natureza mais complexa que fazem com que nos apaixonemos, odiemos ou desprezemos as personagens representadas – isso redunda na expressão da vida –, talvez a finalidade primeira da arte. De acordo com Guyau (2009, p. 167), Lucrécio diz em *De rerum natura* que "*eadem sunt omnis semper*", ou "todas as coisas são sempre as mesmas." Quando aplicado esse princípio à imitação da natureza pela arte, há de se ter em mente que ela vai além da simples representação de objetos e sentimentos e, como ainda afirma Guyau (idem, p. 173), como condensadora da realidade, a arte procura representar "ainda mais vida do que aquela que existe na vida vivida por nós." A "vida mais vivida", na arte, é a capacidade de colocar "tintas fortes" nos fatos, eventos, coisas e fenômenos da natureza por ela representados que, em última instância, se tornam expressões de sentimentos.

Isso é parte do processo interno da arte que põe sobre a natureza uma lupa de grande aumento, disse-o antes, transformando-a e recriando-a por mais que os fatos, eventos e coisas da natureza pareçam permanecer os mesmos quando transpostos às obras de arte. A "vida mais vivida" na arte se caracteriza, pois, pelo exagero que é o detalhe de algo que é retirado à natureza, como um corpo rotundo nu deitado num sofá,

um homem pensativo curvado com a mão amparando o queixo ou o mergulho no vazio que dá uma personagem operística após se ver sem perspectivas de futuro[94]. No entanto, existem nas duas primeiras obras os chamados "modelos naturais", segundo Langer (1971), que são próprios às artes visuais. Assim, se as artes visuais possuem modelos retirados à natureza, como então a música, por ser arte amorfa, vai buscar seus modelos? Por mais que se esforce em se inspirar em fatos, eventos, coisas e fenômenos da natureza, é nos seus próprios movimentos internos que a música vem a ser a expressão de sentimentos.

Se não é função da arte exprimir sentimentos, como assim propaga Hanslick (1957)[95] e mesmo Langer (1971), o que a música pretende, então, senão o ócio criativo aristotélico? A música, acredito, mais do que agradar os sentidos e, assim, provocar as emoções, diz muito mesmo sem o luxuoso auxílio da palavra: ela é a expressão de uma linguagem muitas vezes incompreensível, às vezes dúbia, mas que sempre diz algo a alguém, bastando para isso que o ouvinte esteja aberto ao seu comunicado.

A palavra adequada à música ou a música adequada à palavra na canção ou ária de ópera, como comentei em *Distúrbios da comunicação oral em adultos e idosos: manual prático* (2019, p. 162), no capítulo *Disodias*, tanto a da canção como a da ária de ópera, "precisa de artifícios técnicos enquanto escrita para que a palavra e a música sejam mantidas em perfeita união." Significa que a escrita musical deve ser um reflexo daquilo que a palavra poética suscita, de modo que, por meio de marcações de andamento – *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, etc. –, de dinâmica: *pianissimo*, *mezzo piano*, *piano*, *mezzo forte*, etc. e artifícios de efeito como *trinado*, *appoggiatura*, etc., a voz venha a se conduzir com todas as suas nuances de entonação até provocar o estado de verossimilhança através da catarse.

A arte é parte de um todo no mundo das criações humanas. Embora matizada de novas cores, formas sons, palavras e luzes, ela é, nisso, mundo transmutado. Retirar os momentos desse todo é, como me reportei antes, colocá-lo sob uma lupa de grande aumento, o que causa, por isso, grande estupor e aviva os fatos, eventos, coisas e fenômenos da natureza, porque provoca os afetos. A música faz isso com grande dignidade, como aliás a pintura, a escultura, a poesia, o desenho, etc., mas ela o faz de

[94]A isso quero me reportar a uma obra de Lucian Freud (1922-2011), outra de François-Auguste-René Rodin (1840-1917) e a terceira à personagem Tosca na ópera homônima de Puccini.

[95] "Music has no prototype in nature and express no concetual content." (HANSLICK, 1986, p. 30). "A música não tem protótipo na natureza nem expressa conteúdo conceitual." Tradução livre. Isso é verdade, no entanto esse conteúdo é da criação do ouvinte que, se não fora a insinuação da música, não o criaria, pois!

modo mais dinâmico, haja vista que ela é movimento e como afirmei em *Apreciação musical: apontamentos e discussões* (2017), a música possui um movimento que vai ao encontro dos movimentos internos do ouvinte. O que acontece depois se dá por conta da sua sensibilidade e em relação ao que ele depreende e sente, interpreta ou decompõe da música ouvida.

O timbre, seja o da voz, seja o do instrumento, é uma das expressões de comunicação que fazem parte do imaginário das pessoas. Elas modulam a voz de acordo com as circunstâncias. E quando me refiro às pessoas, quero dizer que todas o fazem por necessidade para a melhor comunicação dos seus sentimentos. Por exemplo, alguém que nos é hierarquicamente superior, como o pai, ao passar uma descompostura que tenha um ar de séria reprimenda, provoca uma mudança colorística no timbre, tornando-o mais grave. Essa experiência é, então, acumulada. Desse modo, quando nos deparamos com uma experiência artística de palco, no caso mais específico do nosso estudo, uma ópera, o que nos diz uma voz grave masculina, a princípio? Muitas coisas, inclusive o primado da autoridade, pois ela já é parte do nosso imaginário, como preconiza Guyau (2009). O timbre será reconhecido por conta da memória e esta é a afetiva. Ou seja, não apenas a voz grave, mas a entonação grave de qualquer tipo vocal, seja ele agudo ou médio, vem a recordar "aquele" momento determinante da vida no qual a entonação grave serviu de um aprendizado relevante. Ela revela muito das intenções de comunicar algo mais sério. De modo inverso, acredito, a voz aguda ou as entonações agudas revelam algo distinto da voz e entonações graves. A algaravia dos jovens é aguda e, desse modo, a personagem jovem na ópera está ligada às vozes agudas. A equação é (aparentemente) simples: a vida inspira a arte.

A música vocal carece dos artifícios técnicos para se fazer compreensível quanto à perfeita união da palavra com a música. Dentre algumas das marcações de expressão, na música, muitos artifícios existem próprios à voz humana e disso tratei anteriormente citando algumas expressões técnicas em italiano para que o cantor module a voz em determinadas passagens. São artifícios que privilegiam a entonação ou a pronunciação correta das palavras. Desse modo, não bastam apenas as palavras poéticas estarem postas sobre as notas musicais, mas as indicações de como pronunciá-las, ou melhor, entoá-las. Esse certamente é dos mais importantes momentos numa partitura que provocará o cantor ou a cantora a mostrar como a personagem ganhará vida verossimilhante a algo posto na natureza.

Poyatos (1993, p. 177), citando Laver, diz que parece haver uma correlação entre o tamanho de uma pessoa e sua voz quando a ouvimos ao telefone. Para o autor, "parece existir uma correlação geral entre o tamanho da pessoa e a fisiologia e o tamanho da laringe e do trato vocal"[96], ou seja, o aspecto físico modelaria o timbre do indivíduo. Essa afirmação parece estar refletida em Sena e Borges[97] no artigo "*A voz revela algo da identidade de uma pessoa?*", onde as autoras comungam da ideia de Laver citada por Poyatos (1993) de que "conseguimos ao ouvir uma voz, sugerir se é uma criança, um adulto ou um idoso, bem como seu sexo." Para Poyatos (id., p. 177), entretanto, isso "muitas vezes mostra-se ser uma insinuação ambígua para o tamanho [da pessoa] e mesmo o sexo e a idade."[98]

Uma voz de timbre metálico, portanto com potência de um instrumento de metal[99] pode sugerir uma pessoa alta e vigorosa. Tendo a considerar que pode existir uma correlação entre o tamanho da pessoa e sua voz. A partir dos sons que a pessoa emite, os seus efeitos, a altura na qual pronuncia as palavras, a segurança ou tibieza como o faz seria possível identificar algum traço de personalidade? Quando me referi há pouco sobre Amneris e Aida, certamente era disso que comentava, pois embasava-me nas ações vocais cotidianas para assegurar aquilo que comentei sobre um tom de voz doce determinar ou desvelar algo da personalidade doce de alguém. Em suma, acredito que o modo como são enunciados os tons e os meios tons da fala, os efeitos da voz, a região onde se fala e como o faz (região aguda, média ou grave da voz), a sua dinâmica (se fala forte, em tonalidade mediana ou leve), as nuances melífluas e a determinação assertiva das palavras, entre outras características, podem desnudar algo da personalidade ou caráter de uma pessoa. O tom da voz ou a pronunciação cumpre, ao final e ao cabo, esse papel.

Carregando essas informações e levando-as ao mundo da música, não à toa Richard Wagner caracterizou os gigantes em *Das Rheingold* (1869) como sendo Fasolt um baixo-barítono e Fafner um baixo. Intrigante é se o compositor os tivesse caracterizado como tenor, pois iria frontalmente de encontro àquilo que Laver (*apud* Poyatos, id.) assevera e, de modo indireto, assegurado por Sena e Borges (2018). Gigantes não

[96] "There seems to be general correlation between a person's size and physique and the size of the larynx na vocal tract". Tradução livre no corpo do texto.
[97] https://ibralc.com.br/a-voz-revela-uma-pessoa, acessado em 2018.
[98] "it often proves to be an ambiguous cue as to size, and even sex and age." Tradução livre no corpo do texto.
[99] Assim são conhecidos numa orquestra a trompa, o trompete, o trombone e a tuba.

“combinam” com a voz aguda, débil ou delicada. Eis aqui em funcionamento o particular estoque de conhecimento.

Vale ainda lembrar que o timbre de cada pessoa, pela própria maleabilidade da laringe, amolda-se em regiões que lhe são convenientes para comunicar determinadas emoções. Mesmo a voz grave tende a ficar mais aguda quando alegre e, modo inverso, a voz aguda tende a ficar mais grave quando trata de assunto grave, denso. São dezenas e dezenas de modulações internas que acontecem no trato fonatório para que a voz, através do seu timbre, comunique ideias, sentimentos, pensamentos e emoções: essa é sua forma de expressão. Isso não é desprezado de modo algum pelo compositor que almeja sua personagem verossimilhante ao ponto de provocar os melômanos a crerem nela como uma verdade. Mas isso se dá, de outro lado, graças ao artista do palco que com técnica e sensibilidade, mas sobretudo com um timbre apropriado, saberá comunicar tudo o que o caráter e a personalidade da personagem dele exige: a verdade acima de tudo mesmo que por vias da verossimilhança!

No teatro, de maneira geral, nem sempre uma personagem que suscita sisudez tem a voz grave, embora possa o ator ou a atriz forçar o timbre para que este pareça mais grave, pelo menos em determinadas falas. Nele não existe a sonoridade musical que reside na ópera. Os meios explorados pelos atores para conferirem verdade à sua personagem vêm muito da expressão corporal que, no palco do teatro, permite com mais liberdade os gestos rápidos, carreiras, pulos, giros, esforço físico do corpo como um todo. Isto não se permite na ópera, pois o canto tem como base a respiração controlada, o que no teatro, a respiração descontrolada vem a ser um elemento de dramaticidade a mais à cena. E mais, o ator pode mudar a voz constantemente, engendrando novas nuances que, na ópera, deve ser realizada com parcimônia e em pontos bastante cruciais, com marcação dos compositores, principalmente na ópera cômica.

Quintero (1989, p. 72), ao tratar da voz para o ator, afirma que ele deve fazer uso de sua voz real, mas “isto não quer dizer que o ator está proibido de brincar com a voz, encontrando sons e maneiras de falar diferentes para suas personagens.” Mas a autora alerta que apenas é a partir da sua voz real que ele pode fazer determinadas pesquisas vocais. Já na ópera, o teatro cantado como o conhecemos desde finais do século XVI, prevalece tipos únicos para cada personagem, ou seja, utiliza-se da voz grave, média ou aguda para a composição de caracteres específicos de deuses e deusas, reis e rainhas, sábios, bruxos e bruxas, seres angelicais, vilões e vilãs, criaturas enamoradas, heróis galantes, etc. O timbre é que faz a diferença.

A voz nasce a partir de sons basilares, os chamados formantes. A partir daí surge a palavra e com a maturação não apenas dos órgãos de fonação e pela formação da personalidade da pessoa, tomará várias “formas” acústicas sendo, pois, usada de diferentes maneiras para cada situação. Uma mesma palavra, como “amor”, surtirá o melhor efeito se pronunciada de acordo com a situação, até mesmo se for usada como meio de dissimulação, como o faz Amneris. O uso da palavra aliado ao tom da voz é uma das etapas posteriores da formação da personalidade do indivíduo. Ele ganhará novos sentidos quando, a partir da realidade palpável, assomar ao palco do teatro musical, ou seja, palavra e música a serviço de uma forma de expressão artística inigualável, a ópera. A partir do tripé palavra, música e tipo-timbre vocal, graças a uma entonação adequada, eis que surge uma personagem que, à vista do público, tornar-se-á verossimilhante àquilo que representa.

Se a arte imita a vida, ou pelo menos nela se inspira, a isto o ouvinte-espectador se apega, retirando e sobretudo correlacionando, mesmo que inconscientemente e a depender da cena, os elementos do conjunto do drama-em-ação que o farão se emocionar. Desses elementos, certamente a voz, com seus coloridos e nuances, fará vir à tona – pelo reconhecimento aristotélico – determinados afetos, antes experimentados na vida cotidiana, que estavam represados, mas graças ao poder da música serão mostrados às claras. Afirmo, pois, em contribuindo com a Teoria dos Afetos, que não apenas uma sequência melódica ou harmônica ou um grupo de valores rítmicos, ou a conjunção desses três elementos musicais, sejam o mais impactante do fenômeno ou fato musical, mas o timbre, mormente o vocal, como quarto elemento, é dos mais poderosos despertadores de afetos ou emoções. Ele ajuda a identificar a personagem na trama e mostrá-la como um ser vivo passível de acertos e erros, possuidor de paixões, qualidades e defeitos. Mas mais do que isso, o tipo vocal devidamente ajustado à personagem torna-se elemento ínsito de sua personalidade, com um adendo que qualificaria, ouso afirmar, como o charme da personagem.

ATO V: QUINTO MOVIMENTO

Proêmio à Pesquisa Quali-Quantitativa de Opinião

Ao longo dos séculos, desde a criação da ópera, o tipo vocal foi usado com sabedoria pelos compositores. Na lembrança de dezenas de personagens que marcaram a história da cena lírica, entre tantos, não se pode olvidar Caronte, na ópera *La Favola d'Orfeo*, de Monteverdi ou Iago, na ópera *Otello*, de Verdi. O primeiro, interpretado por um baixo; o segundo, por um barítono, tipos vocais que "caíram como uma luva" às suas personalidades até mesmo em algumas características físicas, como idade, etc.

No desenrolar da história da ópera, os compositores observaram que certas personagens estariam melhormente representadas por determinados tipos vocais. O timbre, mais do que o tipo vocal, ainda não era levada em consideração, haja vista que as subclassificações não tinham sido levadas a bom termo àquela época. Estou me referindo ao começo do século XVII! Valiam, grosso modo, os quatro tipos fundamentais, o soprano, o alto, o tenor e o baixo. Afora o exotismo do castrato, homens emasculados que cantavam no registro agudo feminino, apenas no século XVIII, com Mozart, os tipos vocais foram sendo subdivididos com mais atenção como anotei antes. Ambos os "novos" tipos de vozes médias ou intermediárias, o barítono e o mezzosoprano, como as apresento em *A voz humana: pequeno guia ilustrado* (2020), ganharam relevância bem mais tarde. Assim, passaram a constar nas partituras já como tipos próprios a certas personagens, como aos mezzosopranos as aias, bruxas e fadas; reis, pais, malvados ou personagens cômicas, aos barítonos.

A ópera, na sua história, deparou-se com uma infinidade de situações, tanto as de impulso como de descrédito, até mesmo por parte de compositores, mas que lhe favoreceram o seu desenvolvimento. Muitas situações que cercavam o espetáculo operístico beiravam o ridículo, como os acontecidos principalmente no Seiscentos quando as estrelas do palco mais se exibiam do que davam vida às personagens ou quando duas ou três vozes de um mesmo tipo, geralmente agudo, cantando uma mesma ária. Isto tinha uma função: suplantar a terrível algazarra que se formava no recinto do teatro. Enquanto se desenrolava a ação e quando as cenas baixavam de temperatura por conta de clichês mantidos graças às convenções da ópera de então, não interessava ao

púbico a entonação de um *recitativo secco* – entonação entre o canto e a fala acompanhada por um cravo ou uma viola da gamba. Entrementes, plateia se distraía a conversar, a jogar cartas, a comer, beber, etc., e só voltavam seus ouvidos e olhos ao palco quando de uma ária. Mesmo assim, ainda com barulho, os compositores/encenadores usavam do artifício de dois ou três cantores cantando a mesma ária em uníssono para chamar a atenção do público. Tratava-se de uma questão acústica! Caso a plateia se acalmasse, a *prima donna* e o *primo uomo* reinariam solitários e absolutos em cena. Ou bastava a *intrata* de um deles em cena, caso fosse famoso, para a plateia imediatamente parar seus "afazeres" e lhes dar atenção plena! Vem daí a tradição de, caso o artista não se saísse bem, adviriam os urros, apupos, assovios e pateadas. Momento esdrúxulo em ambiente tão sublime!

Destarte esse exotismo, a ópera ganhou idade e corpo e abandonou sua infância, caindo na adolescência já proximamente ao final do século XVII e, nas primeiras décadas do XVIII, começou a se tornar adulta. Mesmo assim, o exotismo das pateadas e apupos ainda acontecia, mormente em solo italiano. Mozart, como já afirmado, colocou um marco na subclassificação vocal e daí em diante as personagens serão melhormente distribuídas seguindo aquilo que o senso comum indica aos compositores. Velhos, reis, pais e personagens com autoridade, amas, aios e outras sombrias eram consignadas às vozes graves e médias; jovens enamorados ou serelepes, heróis e heroínas, às vozes agudas. Se o padrão já era uma regra, com a melhor subclassificação vocal, o leque de vozes e personagens se ampliou. Na segunda metade do Oitocentos, os tipos vocais já estavam bem definidos como em seis, como os apresentados no Ato III.

Hei, no entanto, que retornar ao tema muitas vezes aqui abordado ao me referir ao apanhado de arrazoados que se convencionaram chamar Teoria dos Afetos. Vimos que as conexões entre os tipos vocais e as personagens não foram levadas em consideração a não ser pela tradição da história da ópera, mas não por um estudo sistematizado como foram os dessa teoria com relação ao ritmo, à melodia e à harmonia. Mas mais do que isso, os timbres não foram estudados à luz de uma possível "psicologia dos afetos", ou seja: assim como certas tonalidades tenderiam a causar emoção ou certos ritmos causarem contentamento, agitação ou mesmo apatia, os timbres não tiveram o olhar mais acurados dos teóricos. O timbre foi subutilizado, senão de todo relegado a um plano menor quando trataram de discutir os elementos musicais como despertadores, e mais, como elementos de ligação com os afetos.

A retórica e seus postulados voltados ao discurso oral foi de fundamental importância à construção de uma teoria que valorizou a importância dos elementos musicais em os equivalendo aos próprios elementos retóricos, isso já vimos. No entanto, mesmo sob o alerta de autores como Aristóteles (1993; 2004; 2012), que falou da entonação, e de Cícero (1706; 1954; 2010) que também se interessou por este tema, não houve uma compreensão, na "redescoberta" da retórica como *ars bene dicendi* na Renascença. Somente através do som da fala é que pode haver a melhor persuasão pela palavra e, em consequência, a crença do que se está sendo dito. Transpondo o discurso oral ao discurso musical, dar-se-á a mesma coisa: apenas o som musical bem organizado poderá levar à persuasão de que algo se passa no interior dessa linguagem sonora: são os afetos que, pela empatia do ouvinte, lhe vem cortejar os sentimentos.

A música precisou ser "organizada" em seções. Também os ritmos e as tonalidades foram ordenados de modo a que produzissem um todo orgânico na peça que viesse a produzir o seu efeito: causar emoção! E assim foi feito com a Teoria dos Afetos, tendo por espelho a retórica. No entanto, deu-se ao timbre como provocador de emoções um papel de pouca relevância que, aqui neste trabalho, procuro resgatar ao incorporá-lo ao rol de postulados da Teoria dos Afetos. Quando me refiro ao timbre, naturalmente o tipo vocal vem adrede a ele, pois deste pronuncia-se aquele.

Uma pesquisa propositiva: dos tipos vocais, do timbre e das personagens operísticas

Para que apenas não ficasse na discussão da possibilidade de qual tipo de voz grave estivesse relacionado a uma personagem mais velha, ou um tipo agudo a uma personagem jovem e outras variantes, como muitas vezes aludi nos Atos anteriores à guisa de exemplo entre tipo vocal e personagem, elaborei uma pesquisa quali-quantitativa juntamente com estudos observados com os alunos inscritos no meu Grupo de Pesquisa "História, Memória e Documentação da Música em Alagoas"[100] do então 3º

[100] A disciplina é Projetos Integradores 2 MUSL 017 (2018.1). O tema apresentado foi "Retórica e Teoria dos Afetos". Os alunos pesquisadores, à época no 3º período do Curso de Música da Universidade Federal de Alagoas, são Ayrton Freitas Barbosa Moura, Caio César Lima dos Santos, Érica Morais da Silva, Ester do Nascimento Mota, João Gracindo da Silva Neto, Jonathan David dos Santos, Julio Cezar Regis dos Nascimento, Marcos Antônio da Silva, Maycon Ferreira da Silva, Valéria Monteiro da Silva, Ricardo Barnabé dos Santos, Roger Ricardo Oliveira dos Santos e Valéria Monteiro da Silva.

período do Curso de Música (2018.1) da Universidade Federal de Alagoas. Assim, reestudamos, reelaboramos e revisamos todas as questões, ampliando o questionário de iniciais 33 perguntas para as atuais 38 (ANEXO 1), foi este enviado a 100 entrevistados com experiência musical, instrumentistas ou cantores, entre populares e eruditos. Após um período de 30 dias, entre a entrega do questionário e o recolhimento dos dados, os alunos ficaram responsáveis em analisá-los sob a minha supervisão. Dei-lhes suporte bibliográfico e teórico dentro do tema do conteúdo da disciplina ora ministrada, sobretudo para o apoio da dissertação de cada uma das questões. Para tal, foram formados quatro grupos, dois responsáveis por ler e redigir, cada um, sobre 9 questões e dois outros responsáveis, cada um, por ler e redigir sobre 10 questões. Ao final das leituras e conclusões, um breve seminário foi apresentado e a correção final do relatório da pesquisa coube a este escritor. Mantive, então, a linha mestra resultante das discussões e as considerações finais em sala de aula.

A pesquisa principal, seguida por uma curta pesquisa sobre o perfil dos entrevistados, consta de uma introdução explicativa ao tema, esclarecendo o que são, em breves palavras, a ópera e os tipos vocais, com o intuito de localizar o pesquisado no tema, contudo sem direcioná-lo para qualquer uma das respostas que virão a seguir. Todas as trinta e oito questões apresentam entre três a quatro opções de resposta em cada uma delas, marcadas em *a*, *b*, *c* e eventualmente *d*, sendo a última das opções – sejam as respostas em três opções ou em quatro –, marcada como NSD, ou "não sei dizer", deixando ao pesquisado a possiblidade de não se manifestar em favor de algum dos itens da questão, caso assim se sentisse mais confortável.

A pesquisa consta de 38 questões e está dividida em seis partes, a saber:

1 . As questões que vão da 1ª à 22ª tratam dos tipos vocais, sem aparente ligação com uma ópera em especial. A partir da 23ª questão, mostrar-se-á essencial seu contexto para a compreensão do pesquisado quanto às personagens das óperas apresentadas em curtas sinopses.

2 . As questões 23 a 26 estão ligadas a um primeiro texto nomeado como Texto 1, baseado no Livro do Gênesis, pois até aonde vai o texto sacro citado, são quatro personagens que poderiam sugerir quatro personagens de uma ópera, ou oratório: Deus, Adão, Eva e a Serpente. A intenção ao colocar esse texto e fazer quatro questões a respeito dele é avaliar a compreensão do pesquisado em relação aos possíveis tipos vocais para cada uma dessas personagens, caso o texto fosse musicado.

3 . As questões 27 a 29 estão ligadas ao Texto 2 com um breve argumento da ópera *La Gioconda*, de Ponchielli, para avaliar a compreensão do pesquisado a respeito do tipo vocal para cada uma das três personagens citadas. Aliás, as sinopses que se seguirão à de *La Gioconda* constarão sempre de um trio de personagens nomeadas como A, B e C, às quais lhes aponho alguns traços de personalidade/caráter e até físicos com o intuito de ilustrar o leitor com suas "presenças". O ideal dessas descrições é provocar a imaginação dos pesquisados e também observar as respostas a respeito das personagens A, B e C, cujos nomes não são citados, como em *La Gioconda* e nas demais sinopses. Nesta ópera, Laura (A) é "apaixonada pelo homem B. Ela tem bom coração e é piedosa. É casada! No passado, tinha namorado B e a ele prometida em casamento. Por questões políticas, ela terminou por casar com um homem (D) – que não será alvo da pesquisa – bem mais velho, mas continuou a amar o homem (B)"; Enzo (B), "nobre e valente, tenta reconquistá-la, tirá-la das mãos do marido que é violento"; e Barnaba (C), espião do marido da mulher (A), tenta destruir essa tentativa de nova união. Ele (C) é ciumento, ardiloso, vingativo e chantagista. Com esta sinopse, espero que os entrevistados mostrem coerência com algumas das questões que vão da 1ª à 22ª. Para melhor segurança às respostas, não nomeamos o nome da ópera nem das personagens.

4 . Assim como a sinopse de *La Gioconda*, o Texto 3 (questões 30 a 32) faz referência a outra ópera, *Il Guarany*, de Carlos Gomes, cujas personagens também não são nomeadas, mas citadas como A, B e C, que são respectivamente Cecy (A), "jovenzinha de aproximadamente 16 ou 17 anos, bela, meiga, inocente e vivaz como as mocinhas de sua idade"; Pery (B), "jovem, corajoso e apaixonado, fiel à jovem (A) e à sua família, não mede esforços para protegê-la"; e Gozalez (C), "homem mais velho, de meia-idade. Ciumento, ardiloso, possuidor de baixa sensualidade, avarento e sequioso de poder."

Como em *La Gioconda* e em *Il Guarany*, as breves sinopses seguintes são de óperas da segunda metade do século XIX, um dos objetos deste estudo. Nesta época, muitas das convenções operísticas já estavam delimitadas, como a definição dos tipos vocais para determinadas personagens, como salientam Abbatte e Parker (2015).

5 . O Texto 4, seguido das questões 33 a 35, tem como base o argumento da ópera *Tosca*, de Puccini. As personagens não são nomeadas. Tosca é "uma jovem atriz, voluntariosa, ciumenta do seu namorado, valente: (A). O "jovem artista, apaixonado por

sua namorada, corajoso: (B) é Cavaradossi e a personagem (C), “um homem de meia-idade, violento, ciumento, cruel, de baixos instintos sensuais” é Scarpia.

6 . O Texto 5, seguido das questões 36 a 38, tem como base o argumento da ópera *Il Trovatore*, de Verdi. A intenção proposital de não identificar as óperas se deu pelo fato de que, ao identificá-las, poderia este pesquisador incorrer no erro de influenciar as respostas, por mínimas que fossem no contexto geral da pesquisa, caso alguns dos pesquisados conhecessem uma ou algumas das óperas aqui apresentadas. Em *Il Trovatore*, (A) é Leonora, “jovem dama de honra de uma nobre; de bom coração, nobreza de alma, piedosa; apaixonada pelo jovem seresteiro”; (B), Manrico, “jovem seresteiro, valente, apaixonado pela jovem dama.” e (C) o Conde di Luna “ jovem nobre enamorado da jovem dama de companhia (A). Deseja-a e quer se livrar do jovem seresteiro (B), conseguindo seu intento ao final do drama.”

As sinopses foram aqui narradas seguindo o modelo original das óperas, de modo que o pesquisado entenda que as personagens A e B se unem afetivamente e C interfere nessa união. Nas questões propostas da 23ª à 38ª, as questões específicas sobre as personagens de ópera, a intenção foi, além de provocar o entrevistado a partir da descrição de traços de personalidade, de caráter e até aspectos físicos das personagens, despertar algum afeto por cada uma delas e, desse modo, que a resposta seja também coerente em relação aos afetos despertados.

A base da música é o som e, por isto, muito de interpretações e teorias ligadas à possibilidade representacional e expressiva da música foram criadas. Teóricos como Hanslick (1957; 1980), Langer (1971; 1980) e Cooke (2001) se debruçaram a examinar os elementos e as formas musicais para, aí, detectarem quais as possibilidades internas ou externas à música influiriam nas discussões sobre os conteúdos e desenvolvimento de tais teorias. Como assevera Descartes (2001, p. 55), a música tem como finalidade “agradar e provocar em nós várias emoções.”[101] Esta declaração fornece um quadro geral à interpretação e compreensão da música como um todo, seja ela de qual período histórico tenha sido alvo de estudos e que, além disso, tenha sido interpretada dentro dos padrões ocidentais de notação, pois é desta música que aqui trato neste trabalho: a música acadêmica vocal.

Durante o período barroco os compositores começaram a dar maior ênfase e encetaram longos estudos e análises para a compreensão do poder expressivo da música.

[101] “deleitar y provocar en nosotros pasiones diversas.” Tradução livre no corpo do texto.

Platão, em *A República* (2001), já tinha se referido às implicações emocionais das várias harmonias, ou seja, os modos gregos como motivadores de determinadas paixões. Aristóteles, em *Acerca del alma* (2004) tratou da harmonia como uma voz e, ao tratar dos sentidos, distinguiu claramente o que são e o que podem significar para a audição o som grave e o som agudo. Em termos gerais, trata-se da música e, de um modo mais próprio, da musicalidade da voz humana. Cicero, em *El Orador* (2010), dissertou sobre os tons da voz, mais uma vez se aproximando de Aristóteles, não apenas no que toca às seções do discurso retórico, mas da musicalidade da voz. Assim, desde esses autores, chegamos a Burmeister (1993), culminando na exposição dos princípios teóricos de Mattheson (1739) sobre a música que serviria para expressar diferentes paixões e suscitar respostas emocionais do público.

À medida que a Teoria dos Afetos começou a ganhar mais adeptos, tanto entre teóricos como entre compositores, ela assumiu o posto de também desveladora das emoções na música como o foco principal de seu escopo. Para tal, Descartes, em *As Paixões da Alma* (2012) e *Conpendio de música* (2001), principalmente aquela obra, enumerou dezenas de paixões que, segundo teóricos e compositores, estariam relacionadas com melodias, sequências harmônicas ou grupo de células rítmicas. Amor, tristeza, alegria, raiva, compunção e piedade, entre tantos afetos, tornaram-se os alvos que deveriam ser atingidos pelos compositores desde o Renascimento até declaradamente o ocaso do Barroco, como em Johann Sebastian Bach. Aliás, esse período se esbaldou na criação de novas formas musicais, mas também as utilizou com a finalidade de exprimir os afetos. Como assevera Schütze (2017, p. 45), "a representação das emoções era um dos temas centrais da arte do início da Idade Média", intensificada na Renascença, cujo auge se deu no Seiscentos e, a partir daí, tal representação passou por modificações próprias para cada época: mais dissimulada no Classicismo e muito às claras no Romantismo.

A Teoria dos Afetos não só influenciou o uso de intervalos na música vocal, mas também orientou na composição de uma textura instrumental que viesse a produzir os melhores resultados expressivos na condução de uma resposta emocional dada pelo público. Ou seja, uma obra com começo, desenvolvimento, meio e fim, além de arranjos rítmicos, melódicos e harmônicos poderiam causar maiores impactos emocionais no público. Esse objetivo foi atingido, pelo menos à época barroca, como se pode notar nos exemplos dados pelo próprio Mattheson em *Der Vollkommene Capellmeister*.

Assim, a pesquisa a seguir comentada pretende demonstrar que as questões são subsídios ou arrazoados à Teoria dos Afetos em determinado, ou pelo menos indicando, se certos tipos e timbres vocais se relacionam com o caráter e personalidade de personagens da ópera da segunda metade do século XIX, mas mais do que isso: se os tipos/timbres vocais despertam afetos nos ouvintes.

Por que, então, o foco nas personagens da segunda metade do século XIX? Bem, se já no começo do desenvolvimento da ópera determinadas caracterizações tinham relação com o tipo vocal, ou vice-versa, mais ainda na segunda metade do Oitocentos, haja vista que a ópera, à essa época, estava totalmente consolidada como forma musical. E mais, passava por drásticas modificações formais a partir de Wagner, como antes identifiquei, contudo mantinha alguns padrões estabelecidos há séculos, como o tipo vocal associado a alguns tipos de personagens. Abbate e Parker (2015) tratam de modo minucioso das convenções operísticas em sua obra, como as dos tipos de árias e os tipos vocais– masculino e feminino – que se tornaram padrões para os papeis principais desde então.

Abbate e Parker (2012) afirmam a convencionalidade da ópera no tocante ao tipo/timbre vocal em relação a certas personagens como um fato já consumado no século XVII. Alertam os autores que os padrões da idade avançada ligada ao tipo vocal grave e os do jovem ligado ao tipo vocal agudo variaram ao longo do tempo, mas de modo muito discreto. Poucos foram os compositores que ousaram quebrar essa regra ou convenção quase sacrossanta da atribuição de determinado tipo vocal *àquela* personagem, às quais me voltarei amiúde ao final do Ato V. Para Abbate e Parker, essa espécie de "vitupério timbrístico" se trata mais de uma forma de criar mais drama à trama operística que, ao final e ao cabo, causaria mais estupor que a simples convenção. Não acredito tanto nessa afirmação, haja vista que uma personagem que causa menos credibilidade na história da ópera é o Otello, da ópera homônima (1816) de Rossini. O compositor deu não apenas à personagem-título o timbre de tenor, mas também a Iago. E para piorar a situação e tornar tais personagens menos críveis vocalmente, impôs à sua ópera dois tenores líricos-ligeiros, mesmo sendo Otello um pouco mais grave! São subtipos vocais que menos esperamos para o viril, ciumento e corajoso Otello, muito menos para o ardiloso e malvado Iago! Volto a minha observação tanto aos tenores que são o Otello como o Iago rossinianos, pois, não sendo anjos de candura, mereceriam vozes mais escuras, ou seja, aquele uma voz aguda, mas com "tintas" menos claras e este uma voz médio-grave. Mereceria, no mínimo, um tenor dramático para Otello e um barítono para Iago. Sem falar que a música de Rossini, para esse drama, é menos

verossímil ainda porque escrita no seu rebuscado estilo, quase sempre com um tom de alegria, não adequa a música ao drama, ou vice-versa.

Embora exista uma convecção entre os compositores quanto ao tipo/timbre vocal e a personagem da ópera, proponho neste trabalho que seja também verificado o porquê dessa tradição. A pesquisa a seguir descortina dados que corroboram essa tradição, por vias do senso comum ou aquilo que as pessoas entendem da conexão da arte com a vida real. Os dados colhidos, embora de um universo muito pequeno – cem entrevistados – nos dá uma ideia muito aproximada daquilo que, como convenção, passa aqui a ser um veredicto, embora sujeito a futuras revisões. Sim, é possível ampliar esta pesquisa, mas advirto que o que temos aqui, de fato, aclara e põe cientificidade àquilo que se tornou uma norma no mundo da ópera: as personagens adequadas a um determinado tipo vocal, quando não a um timbre, este mais por gosto dos ouvintes, sejamos prudentes, pois.

Sendo assim, diante de tudo o que foi exposto anteriormente, passarei a analisar a pesquisa que trata esse Ato no sentido de melhor conduzir a leitura a um bom termo. Os tipos e os timbres vocais, de fato, possuem uma intrínseca relação entre personalidade e caráter de uma dada personagem operística, o que vem a despertar determinados afetos ou emoções no ouvinte, como veremos demonstrado a seguir.

Análise das questões

A 1ª questão indaga se há uma relação entre uma determinada região da fala com o sentimento de alegria. “Quando alguém está alegre, sua voz na *região da fala* fica”: (1.a) mais grave; (1.b) mais aguda; (1.c) neutra, média e (1.d) nsd. A maioria concordou em 84,6% que a região aguda (1.b) da voz apresenta um vínculo mais próximo com o sentimento de alegria, demonstrando existir um forte indicador de elo da alegria com o tom agudo da voz. O estoque de conhecimentos e o senso comum conduzem à crença de que, de fato, a alegria se relaciona, a princípio, com a região (ou tom) de voz aguda. Este é o impacto inicial da voz aguda: buliço, alegria e vivacidade. Interpretações opostas a isso são um segundo momento. Crianças que por si já possuem a voz aguda, além de adultos, num momento de alegria tendem a agudizar mais ainda a voz, o que denota que esse sentimento é alto ou se projeta para o alto, o que parece a tristeza ser o inverso, como veremos mais adiante. Abbate e Parker (2015, p. 43)

expõem a existência da relação entre afetos e tipos/timbres e regiões ou tons da voz na ópera. Os autores afirmam que "os tipos característicos de ópera evoluíram gradualmente para tipos de voz, sendo o registro e o peso da voz atribuída a um determinado personagem". Neste sentido, atribuir a uma determinada personagem um tipo e timbre específicos seria, além de uma forma de ligá-la a determinado afeto, uma maneira de torná-la pelo menos verossímil graças a essa correlação. As emoções exacerbadas, sejam as de alegria, até mesmo as de tristeza ou "emoções mais densas", pedem tons mais agudos, sejam os da região mais aguda dos instrumentos de uma orquestra, sejam mesmo os tons da voz. Em suma, a primeira identificação do tom de voz agudo com o afeto da alegria parece ser consensual.

A 2ª questão pergunta se "um som vocálico, um muxoxo ou um simples "ah" [enquanto interjeição] quando emitido de forma mais aguda" (1.a) suscita alegria ou emoções mais descompromissadas; (1.b) suscita seriedade ou emoções mais densas; (2.c) suscita pouca emoção ou (2.d) nsd. 67,6% (1.a) responderam que esse som mais agudo "suscita alegria ou emoções mais descompromissadas". Sendo assim, pode-se considerar a existência de uma possível forte relação entre o registro vocal agudo com a natureza da interjeição emitida na região aguda. Isto torna principalmente o tom da voz como importante demonstrador de afeto a se considerar pela resposta majoritária. Vê-se que esta segunda questão tem relação com a anterior e que os entrevistados já concordam que o tom da voz e mesmo o timbre tem ligação com certos afetos. Devo, no entanto, alertar para o fato de que os tons agudos também têm suas contraposições ao senso comum de que eles estariam ligados à alegria. Já tratei da dubiedade do tom da voz e reitero aquilo que, duma regra, torna-se não uma exceção, mas o seu contrário. Desse modo, de uma mesma altura, ocorre encontrarmos pelo menos a dubiedade de interpretação, contudo existe um senso comum, a endoculturação, que prevalece e é a isso ao qual nos apegamos e ao qual, por isso, mantenho como resposta definitiva de acordo com as respostas dos entrevistados.

A 3ª questão perguntou se "na cena lírica, seja qualquer *timbre* ou *tipo vocal* que esteja a cantar, num momento de alegria, a personagem se expressaria melhor na" (3.a) região central da voz; (3.b) na região grave da voz; na (3.c) região aguda da voz ou (3.d) nsd. O resultado, 80,45% (3.c), demonstrou uma forte tendência em presumir que a personagem se expresse melhor usando a região aguda da voz quando num momento alegre. É possível notar a congruência com os resultados já obtidos nas questões anteriores. Em casos análogos os entrevistados deram respostas condizentes com uma

lógica interna de interpretação imediata: “tons agudos remeteriam ao afeto da alegria”. Existe na correlação do discurso oral com o discurso músico-vocal algo da correlação entre a vida cotidiana e a arte do canto lírico: isso tem se mostrado patente e coerente nessas respostas.

A 4ª questão quer saber como se comportaria o som vocálico “ah” – como utilizado na questão 2 para a região aguda da voz –, na região mais grave da voz. Como possibilidades de resposta, tal exclamação (4.a) suscitaria alegria ou emoções mais descompromissadas; (4.b) a seriedade ou emoções mais densas; (4.c) pouca emoção ou (4.d) nsd. 71,4% (4.b) das respostas indicaram que, quando emitido no registro grave da voz, o som vocálico suscitaria seriedade ou emoções mais densas. Esta relação também é comentada por Abbate e Parker (2015, p. 43) que afirmam que “algumas associações (a do baixo como uma figura autoritária) podem ser tidas como naturais – tanto homens quanto mulheres são tentados a baixar suas vozes quando querem que se os considere especialmente dignos de atenção e respeito.” O resultado contribui para o entendimento de que é possível haver influência do timbre na veracidade da oralidade musical similar à oralidade do discurso cotidiano.

Na 5ª questão os pesquisados foram inquiridos quanto à possibilidade de uma determinada personagem, de qualquer tipo vocal que num momento de tristeza vier a se expressar na (5.a) região central da voz; (5.b) na região grave; (5.d) na região aguda ou (5.d) nsd. A maioria, 67% (5.b), respondeu que o uso da região grave (5.b) da voz seria o melhor local para expressar o sentimento da tristeza. O resultado obtido nessa questão torna possível notar a assimilação, por parte do público pesquisado, do afeto proposto no enunciado da questão com as frequências mais baixas da voz humana, ou seja, o grave da voz. Existe nesta resposta uma correlação entre os gestos físicos com o gesto musical dos quais teci comentários anteriormente. A música parece seguir os movimentos do nosso entorno, na natureza e na vida. Representa-os, mas fez melhor, expressa-os sonoramente! Acredito que a correlação entre a experiência vivencial influencia a obra de arte e o quanto Cícero (2010) ampara esta minha assertiva ao se referir aos tons da voz no discurso retórico, o qual transporto para o discurso em voz cantada.

Assim como nas questões 2 e 4, a 6ª questão busca dar uma resposta para o possível sentido de um som vocálico “ah” estar sendo emitido na região mediana da voz, tendo como opções de resposta (6.a) suscitar alegria ou emoções mais descompromissadas; (6.b) suscita seriedade ou emoções mais densas; (6.c) suscita emoções tranquilas, ou

mesmo emoções contidas e (6. d), nsd. Procurando identificar a existência de diferentes interpretações a respeito do mesmo som vocálico, como em questões anteriores, a conclusão a partir dos altos percentuais quanto à temática proposta nas questões 2, 4 e 6 apontam para uma coerência entre o som emitido, a região no qual é emitido por conta de um dado estado emocional e aquilo que entende o entrevistado ser um determinado afeto descrito acusticamente. Quanto ao percentual de 81,2% à resposta 6.c, parece ser o som vocálico emitido na região mediana da voz suscitar emoções tranquilas, ou mesmo emoções contidas. Fechando o ciclo de questões sobre um determinado som vocálico, a interjeição "ah", as respostas demonstraram a possibilidade de que existem diversas interpretações acerca de uma simples interjeição, mas que o senso comum, dentro da endoculturação, prevaleceu em todas as respostas, garantindo que no mundo da arte lírica o som e o seu "local" são também os principais meios de caracterização de um afeto. O som na região no qual é emitido contém expressões muito convincentes na demonstração de afetos, como também, e antes de tudo, vem a ser o meio eficaz para a caracterização de uma dada personagem de ópera.

A 7ª questão propõe a compreensão de qual é a principal característica do timbre vocal de uma personagem operística em um "momento de concentração ou reflexão sobre si mesma." Como opções de resposta, tal momento (7.a) suscitaria alegria ou emoções mais descompromissadas; (7.b) seriedade ou emoções mais densas; (7.c) emoções tranquilas, ou mesmo emoções contidas ou (7.d) nsd. Os resultados mostram que a maior parte dos entrevistados acredita que a região central da voz seria a ideal neste caso, de acordo com 61,5% (7.a) das respostas. Esta resposta tem uma lógica de ser, a partir mesmo do local aonde vai a voz: o centro. O centro é, pois, o local de equilíbrio. O resultado mantém correlação com aqueles obtidos nas questões acima, demonstrando que a depender dos tons da voz, se agudo, médio ou grave, é possível caracterizar determinadas emoções.

A 8ª questão identificou a correlação do tipo/timbre vocal de um personagem com a sua idade. Esta questão reforça algo daquilo exposto antes aos entrevistados, principalmente nas questões 1, 2 e 3 que reforçam a ideia de que a alegria está associada à região mais aguda da fala (questão 1), à exclamação ou interjeição "ah" na região mais aguda da voz (questão 2) e que quaisquer dos tipos vocais expressam alegria na região aguda da voz (questão 3). O enunciado da 8ª questão prega que "a *região de fala ou canto* mais aguda lembra" (8.a) velhice; (8.b) juventude; (8.c) meia idade ou (8.d) nsd. 92,4% (8.b) dos entrevistados concordaram que a região aguda está associada à

juventude. Nas óperas, nota-se a diferenciação de personagens de idades distintas também por meio de seu tipo vocal. Abbate & Parker (2012. p.43) afirmam que "a mulher de idade avançada, ou de pouca virtude, ou vítima de uma feitiçaria (meio-soprano ou contralto), [...] o avô, o sacerdote ou outro símbolo de autoridade patriarcal (baixo)". Vê-se que o público entrevistado, portanto, concorre para reafirmar um padrão culturalmente consumado – a endoculturação ou o senso comum, como assim a denomino – que veio a se tornar uma convenção operística desde os primórdios do século XVII.

Na 9ª questão buscou-se identificar qual timbre vocal poderia proporcionar maior credibilidade a uma personagem operística tida como heroína, com opções de timbre (9.a) médio (9.b); agudo (9.c); grave ou (9.d) nsd. A maioria dos entrevistados, 47,3% (9.b) entendeu que a voz aguda seria o tipo vocal o mais apropriado para o jovem herói ou a jovem heroína. Esse resultado vai ao encontro do que é exposto por Abbate & Parker (2015, p. 43) a respeito da notável caracterização das personagens com seus timbres em peças operísticas, pois "a protagonista feminina [seria o] (soprano), [... e] o heroico protagonista masculino (no século XVII, em geral, um castrato, depois um tenor)" são, desde os tempos iniciais da ópera, padrões que foram quase comumente seguidos por todos do compositores de ópera, com poucas exceções, como o caso das heroínas rossinianas das quais teci comentários no Ato anterior.

A 10ª questão trata do timbre mais apropriado para uma mocinha/heroína em uma trama operística, se mais crível com uma das opções de timbre: (10.a) médio; (10.b) agudo; (10.c) grave ou (10.d) nsd. Das respostas obtidas, 63,63% (10.b) indicaram o timbre agudo como a melhor forma de caracterizar a personagem com este perfil. O resultado demonstraria uma aproximação da concepção geral adotada pelos compositores de ópera para personagens com essa característica, da qual temos o respaldo em Abbate & Parker (2015), como relatado na questão acima a respeito do mesmo tema.

A questão 11ª indagou qual timbre estaria melhor relacionado com o jovem herói da trama operística nos seguintes termos: "a personalidade de um jovem destemido e viril – o herói da trama operística – seria melhor representada no palco possuindo um", tendo a seguir as opções de resposta: (11.a) timbre médio; (11.b) timbre agudo; (11.c) timbre grave ou (11.d) nsd. Acredito que nesta questão houve uma incoerência entre o que foi proclamado na 9ª questão – "um herói ou heroína jovem se torna mais crível..."–, cuja resposta foi dada ao timbre agudo com 47,3% (9.b) e 32,4% (9.a) ao timbre médio.

Diferentemente da 9ª questão, nesta 11ª a maioria (41,4%) escolheu o timbre médio (11.a) como sendo o mais adequado para a representação de um herói jovem na ópera, o "jovem destemido e viril" e 36,8% (11.b) para o timbre agudo. Existem três possibilidades de explicação à resposta majoritária a esta questão em discussão. Primeira: é possível encontrar essa resposta no fato de que o herói quase sempre ser retratado como um homem viril e de voz mais grave. Esta conexão se dá, talvez, por modelos pré-determinados, a começar pela figura paterna ou o avô, figuras com autoridade. Segunda: vejamos no cinema os intérpretes de heróis que procuram pelo menos manter a entonação de voz média tendente à mais grave. Nunca é demais lembrar que o herói da ficção mantém padrões comportamentais próprios à sedução, como a voz mais grave, o que lhe confere virilidade. Outros tipos de heróis, se assim posso nomeá-los, são os atletas – os do futebol, por exemplo –, geralmente de postura viril nos gestos, no porte físico e no uso da voz. Trata-se de um processo de padronização de comportamentos humano através da transmissão de valores culturais específicos, ou processo que garante a continuidade da cultura. Chama também a atenção outra possibilidade de terceira justificativa à resposta de maior percentual para esta 11ª questão, o fato de que locutores e apresentadores de telejornais possuam a voz mediana ou grave e mantenham uma postura de seriedade, que pode vir a ser confirmada como virilidade. Saliento que pela primeira vez o termo "virilidade" entra como elemento da pesquisa e, talvez por isso, a resposta difira daquela dada à 9ª questão. Vale, no entanto, citar a proximidade da resposta mais bem pontuada, os 41,3% do timbre médio (11.a) com a segunda, 36,8% do timbre agudo (11.b) e, no fundo, haver uma coerência parcial com aquilo que os entrevistados entendem ser "a personalidade de um jovem destemido e viril – o herói da trama operística." Apenas uma pequena diferença, 4,5%, separam as respostas, sendo crível, portanto, aceitarmos como possibilidade de que na ópera tanto o timbre médio como até mesmo o timbre agudo venham a ser reservados ao jovem herói destemido e viril.

Na 12ª, quando indagados sobre o que lembraria a região média da fala ou do canto, tendo por opções juventude (12.a) velhice; (12.b) velhice; (12.c) meia idade ou (12.d) nsd. Para 79% dos entrevistados, a meia idade (12.c) seria bem melhor representada por um timbre de voz média. Isto vai ao encontro dos comentários feitos no Ato anterior sobre presbifonia.

A 13ª questão pergunta se "um vilão ou vilã, que nos parece de meia idade, seria melhor representado possuindo uma" (13.a) voz aguda; (13.b) média; (13.c) grave ou

(13.d) nsd. 55,6% das respostas assinalaram que o vilão ou vilã de meia idade seria melhor representado possuindo uma voz grave (13.c). Percebe-se que os entrevistados não atentaram nesta 13ª questão àquilo que responderam à 12ª. Houve certa contradição de raciocínio externo entre uma e outra resposta às duas questões, mas bastante compreensível no raciocínio interno. Quanto à escolha desse tipo vocal feita pelos participantes, Abatte e Parker (2015) anotam que certos registros e o peso da voz na ópera eram atribuídos a uma personagem definida, a um padrão estabelecido desde os primórdios da ópera e segundo o qual apresentei argumentos ao longo deste trabalho, mormente a partir do Ato III e ainda no início deste. Segundo esses autores, o vilão, o pai, ou o companheiro leal até a morte seriam melhormente caracterizados pela voz de timbre médio do barítono. A questão da meia idade do vilão pode ter sido considerada pelos entrevistados em relação ao caráter da personagem, chamando mais a atenção a sua característica maldosa e trevosa. Assim, concluo que, por isso, a "escuridão do caráter" da personagem estaria associada ao tipo grave numa clara correlação luz/agudo e escuridão/grave. Na ligação da bondade que parece ascender, o inverso pode ser caracterizado como verdadeiro: eis os movimentos da vida influindo na correlação vida cotidiana/arte. Mais uma vez a endoculturação ou a padronização cultural seria uma teoria determinante para considerar a meia idade como própria para um tipo de voz mais grave. Parece ser mais verdadeiro, como fundo da questão, que a maldade tenha sobressaído como base para a resposta majoritária à questão ora comentada. Entende-se, pois, que a vilania corresponderia melhormente ao tipo mais grave de voz.

A 14ª questão tem relação com a anterior no que toca ao tipo de voz grave. Perguntados se a região da fala ou canto grave lembra (14.a) meia idade; (14.b) juventude; (14.c) velhice ou (14.d) nsd, de modo bastante acentuado, 81,2% das respostas apontaram que a região da fala ou canto grave lembra a velhice (14.c). Segundo Abatte e Parker (2015) a voz natural ou timbre vocal podem ser considerados como um elemento que suscita um tipo de personagem com personalidade definida, assim a voz grave equivaleria a uma pessoa mais velha, sábia ou até mesmo malévola. Do ponto de vista da voz natural e da diferenciação social que os seres humanos costumam fazer, segundo Mello (1982), os animais, por possuírem sexo, sofrem mudanças com a ação do tempo e isso é socialmente considerável ou mesmo aceito culturalmente, pois certos padrões socioculturais podem ser encontrados com frequência em diferentes culturas, dentre elas a ocidental. A velhice está em quase todas elas associada à sabedoria. Um dos padrões sociais e biológicos aceitos para o avanço da

gravidade da voz diz mesmo das modificações físicas do corpo, como expus anteriormente em relação às mudanças das taxas hormonais que, derribadas com o passador dos anos, tendem a essa natural alteração no timbre vocal.

A 15ª questão pergunta se o entrevistado "acredita que alguém, usando de fala compassada e sem se exaltar viria a alterar (15.a) "o *tom de voz*, tornando-o agudo-o"; (15.b) "mantenha o *tom de voz* mediano"; (15.c) "altere o tom de voz, rebaixando-o" ou (15.d) nsd. Para 66,1% dos entrevistados, manter o tom de voz mediano (15.b) teria ligação com a fala compassada, sem alteração. Essa escolha dos pesquisados pela permanência na região média da voz teria respaldo com um dos quatro temperamentos propostos pelos gregos e que Dissmore (2017) detalha aliando-os aos afetos. Nesse caso específico, trata-se do temperamento fleumático, que se caracteriza pela tranquilidade e alegria moderada. A música, segundo Dissmore, teria potencial para fazer com que os afetos fossem despertados no indivíduo para produzir certa resposta emocional. A tranquilidade lembra estabilidade, algo constante. Usar da voz compassada ou regular e não exaltada seria uma característica que teria ligação com um tom mediano, sendo ele constante e equilibrado. Observo que os tons medianos nos instrumentos musicais apresentam essa mesma característica de calma e tranquilidade, provocando determinada sensação de equilíbrio.

A 16ª questão pergunta se "uma pessoa idosa, personagem de uma ópera, seria melhor representada possuindo um timbre de voz" (16.a) agudo; (16.b) médio; (16.c) grave ou (16.d) nsd. Para 74,4% dos entrevistados, o timbre grave teria mais ligação com uma pessoa idosa. Tal resposta encontra respaldo naquela dada à 14ª questão, também associando velhice à região grave da fala ou canto. Entende-se, então, que de acordo com a voz natural, seguindo o senso comum, tradicionalmente a voz grave estaria ligada à idade provecta – recordo da presbifonia – ou com significado de nobreza e seriedade, por exemplo.

A 17ª questão pergunta ao entrevistado se "um sábio, um rei, Deus ou um deus, um sacerdote, um xamã (pajé) e seus equivalentes femininos seriam melhor representados possuindo uma": (17.a) voz média; (17.b) voz aguda; (17.c) voz grave ou (17.d) nsd. A maioria, 75,2%, optou pela voz grave (17.c). Sobre as personagens de ópera e o tipo vocal, é possível justificar a resposta majoritária dos entrevistados por meio de dois vieses, o da convenção operística e o da voz natural. Com a evolução gradativa da ópera, as vozes, como tantas vezes expus, começaram a ser atribuídas a determinadas personagens. Na convenção operística, porque embasada na observação da realidade,

tanto os homens como as mulheres com idade provecta ou personagens com dignidade pertencem à categoria das vozes médias ou graves. Na vida cotidiana, as pessoas tendem a rebaixar a voz quando querem atenção, respeito ou quando desejam expressar seriedade. Na sua afirmação, Abbate e Parker (2015) são precisos ao afirmarem a atitude vocal daqueles que querem se afirmar dignos. Desse modo a resposta da maioria dos entrevistados à voz grave vem a corroborar não apenas o que se entende como voz natural e suas inflexões, assim como a sua conexão com a convenção operística.

A 18ª questão pergunta se o entrevistado "acredita que a região de fala ou canto, em determinados momentos (oportunos), expresse algo da personalidade de uma pessoa." Apenas três opções foram disponibilizadas para a escolha de apenas uma delas: (18.a) sim; (18.b) não ou (18.c) nsd. A maioria, 83,4%, respondeu que sim (18.a). A questão em pauta se prende à entonação, embora não se a determine explicitamente ao entrevistado. Dá-se, pois, com a entonação, a possibilidade de transmitir as emoções através das modulações da voz. Vou além do enunciado proposto pela questão e amplio o sentido de "momentos oportunos", como os da vida real para os do palco da ópera e aos papeis que são nele representados. De Digaetani (1988, p. 69) se refere à entonação como coloração vocal afirmando que "fazer Lady Macbeth (*Macbeth*)[102] soar como Violetta Valery (*La Traviata*) ou Desdemona (*Ottelo*) é fazer tremenda injustiça aos três papeis de soprano de Verdi." O autor está se referindo justamente ao timbre vocal aliado do tipo vocal. Essa é umas das principais estratégias da ópera ao fazer com que o cantor e a cantora sejam, antes de tudo, um ator e uma atriz adequados ao papel que representam, modulando a voz em qualquer região em que esteja a se expressar, mas mais do que isso, que o timbre corresponda, dentro do tipo vocal, àquilo que pede a personagem. Não seria interessante para uma Desdêmona verdiana um timbre escuro, como não seria interessante para a Gioconda, em *La Gioconda*, um timbre claro. Essa é, talvez, um dos grandes trunfos do artista de palco: o timbre que, com a modulação, faz o discurso ganhar o interesse do público e mais, ganhar a credibilidade quanto à verossimilhança da personagem. Uma bela voz com as devidas modulações dará crédito à frase musical e, em consequência, prende o intérprete à personagem, ou vice-versa.

A 19ª questão pergunta ao entrevistado se ele "acredita que na vida real o timbre ou tipo vocal expressa algo da personalidade de uma pessoa". As alternativas de resposta foram: (19.a) sim; (19.b) não ou (19.c) nsd. 63.8% responderam que sim (19.a),

[102] *Macbeth* (1847) é uma das óperas de Verdi das mais afamadas e exige um soprano que saiba modular a voz com justeza para denotar a sua personalidade e caráter medonhos.

podendo essa escolha lembrar algo dos ensinamentos dos gregos quanto aos temperamentos que, em primeira instância, estão relacionados aos afetos. Segundo Dissmore (2017, p. 2) "os quatro temperamentos, incluindo o sanguíneo, o colérico, o melancólico e o fleumático, foram cada um associado aos afetos em separado." Para o autor, continuando seu raciocínio, "em particular, os afetos de amor e alegria caracterizaram um temperamento sanguíneo, a raiva e a fúria colérica, a tristeza e a dor melancólica, a tranquilidade e a alegria moderada e fleumática."[103] Cotidianamente lidamos com pessoas e seus tipos e timbres específicos de voz e algo nos ensina sobre a personalidade delas com base nesse aprendizado que, por ora, é empírico, embora observado com agudeza pelos entrevistados. Cada timbre específico de voz pode lembrar, enfim, algo de um traço da personalidade do indivíduo, se não permanente, pelo menos passageiro. Um agastamento súbito pode fazer com que alguém, de aparência sanguínea, de timbre doce, module sua voz, esganiçando-a, tornando-se momentaneamente colérico. Não significa, no entanto, que esse indivíduo sanguíneo seja colérico, sendo o contrário verdadeiro: nem sempre adocicar a voz significa ser a pessoa sanguínea, podendo ser ela melancólica ou mesmo colérica. A visão dos entrevistados quanto à questão passa, no geral, por conhecimento adquirido, embora algo mais próximo ao empirismo, o que não desmerece suas respostas.

A 20ª questão inquiriu o entrevistado se ele "acredita que na cena operística ou teatral, o timbre ajuda a determinar características de personalidade ou caráter duma personagem?" As alternativas apresentadas foram (20.a) sim; (20.b) não ou (20.c) nsd. 87,1% optaram pela primeira alternativa, sim (20.a). Considero que esta resposta tenha ligação mesmo com as nossas experiências vivenciais discutidas anteriormente quanto ao timbre, em especial sobre os temperamentos e a modulação da voz, como comentei na questão acima. Não é verdade que um tipo ou timbre vocal venha a determinar a personalidade de alguém, mas, por observar o mundo circundante, aprendemos que uma voz mais grave será tida como mais confiável, quando não paternal. Por outro lado, a entonação mediana da voz pode remeter à calma, como até apatia. Ligamos não apenas os tipos e timbres vocais às pessoas, como também o modo como elas os modulam para expressar seus desejos e sentimentos. Uma entonação mais aguda lembraria alguém alegre, mas pode também parecer colérico. Eis os timbres e as entonações em seus

[103] "The four temperaments, including sanguine, choleric, melancholic, and phlegmatic, were each associated with separate affections. In particular, the affections of love and joy characterized a sanguine temperament, anger and fury choleric, sorrow and pain melancholic, and peacefulness and moderate joy phlegmatic." Tradução livre no corpo do texto.

momentos oportunos. Eles, assim, podem ser modulados de acordo com a personalidade de cada pessoa ou de acordo com os seus interesses. Observo que no palco algo da regra geral sobre a observação do comportamento humano, visto pelo senso comum, prevalece: aquilo que é cultural permanece, mesmo com íntima relação ao inconsciente coletivo, ou como tantas vezes reportei aqui, o estoque particular de conhecimentos do ouvinte.

A 21ª questão propõe ao entrevistado que ele se manifeste a respeito do seguinte enunciado: "Num dueto entre personagens, pai e filha, sendo eles os heróis (personagens principais) quais seriam os timbres mais representativos?" As alternativas à disposição eram: (21.a) tenor e alto; (21.b) barítono e mezzosoprano; (21.c) baixo e soprano e (21.d) nsd. Para 42.1 % dos entrevistados, pai e filha seriam reservados aos tipos vocais baixo e soprano (21.c). A resposta parece seguir uma lógica apresentada por Abatte e Parker (2015) segundo a qual a protagonista feminina teria o timbre de voz do soprano. De acordo com Mello (1982) a voz natural e a diferenciação social que os seres humanos costumam fazer remeteria à personagem do pai como sendo uma pessoa mais velha e autoritária (no sentido de possuir autoridade). Adequa-se, pois ao tipo vocal de um baixo, posição também corroborada por Abbate e Parker.

Na questão de número 22 a pergunta "num quarteto vocal, qual a melhor divisão das vozes?" Como opções de resposta em apenas uma delas: (22.a) soprano-alto-barítono-baixo; (22.b) soprano-alto-tenor-baixo; (22.c) soprano-mezzosoprano-barítono-baixo ou (22.d) nsd. 67.6 % das respostas foram direcionadas para o item 22.b, soprano-alto-tenor-baixo. Nesse caso, entende-se o percentual maior àquela divisão de naipes que é comumente verificada nos coros. Essa formação, de longa tradição que remonta à Idade Média, tem bom resultado acústico e é tida como uma formação padrão de divisão de vozes mistas, vista como o quarteto "clássico" ou padrão na música vocal.

Logo após a questão 22 faço o seguinte aviso aos pesquisados, de modo que eles sigam as instruções.

> A segunda parte da Pesquisa de Informação Qualitativa está relacionada ao texto poético e como ele pode influenciar a imaginação do leitor na possibilidade de determinar o timbre vocal mais adequado às personagens descritas. LEIA COM CALMA CADA TEXTO e responda:

É apresentado, então, um texto indicado como "TEXTO 1 – Gênesis", extraído da Bíblica por um motivo muito singular: provocar o pesquisado se suas respostas às

questões relativas a ele teriam relação com a questão de número 22. Mais ainda, a intenção é perceber se os entrevistados consideram as personagens citadas no texto do Gênesis, Deus, Adão, Eva e a Serpente como personagens próprias a uma ópera ou oratório, este um gênero musical tido como uma ópera na qual não se exigem cenários, figurinos e maquiagem.[104] Ademais os textos seculares, assim como os sacros, foram (e ainda são) motivos inspiradores para a composição de música vocal há mais de um milênio e mais do que isto, música eterna como comprovam o canto gregoriano e os motetos da Baixa Idade Média e assim pelos tempos que se seguiram.

"1 . As origens do mundo e da humanidade
1No princípio, Deus criou o céu e a terra.2Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um sopro de Deus agitava a superfície das águas. 3Deus disse: "Haja luz", e houve luz. 4Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz das trevas.(...)24Deus disse: "Que a terra produza seres vivos segundo sua espécie: animais domésticos, répteis e feras segundo sua espécie", e assim se fez...26Deus disse: "Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança, (...)"27Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher ele os criou.
2 ...8Iahweh Deus plantou um jardim em Éden, no oriente, e aí colocou o homem que modelara...16E Iahweh Deus deu ao homem este mandamento: "podes comer de todas as árvores do jardim. 17Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque no dia em que dela comeres terás de morrer".
3 O relato do paraíso – 1A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos, que Iahweh Deus tinha feito. Ela disse à mulher: "Então Deus disse: Vós não podeis comer de todas as árvores do jardim?"2A mulher respondeu à serpente: "Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. 3Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Dele não comereis, nele não tocareis, sob pena de morte."4 A serpente disse então à mulher: "Não, não morereis"5Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal."...6A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista (...)Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também a seu marido (...)9 Iahweh Deus chamou o homem: "Onde estás? Disse ele. 10 "Ouvi teus passos no jardim", respondeu o homem; "tive medo porque estou nu, e me escondi." 11Ele retomou: "E quem te fez saber que estavas nu? Comeste, então, da árvore que te proibi de comer!"12 O homem respondeu: "A mulher que puseste junto de mim me deu da árvore, e eu comi!"13 Iahweh Deus disse à mulher: "Que fizeste?" E a mulher respondeu: "A serpente me seduziu e eu comi." 14 Então Iahweh Deus disse à serpente: "porque fizeste isso és maldita entre todos os animais domésticos e todas as feras selvagens."

[104] Assim me refiro ao oratório em *Apreciação Musical: apontamentos e discussões* (2017, p. 251) "Trata-se de uma ópera sem figurino, cenário, maquiagem, nem tampouco encenação, tendo em *Rappresentazione di Anima e Corpo* um antecedente apenas histórico, não formal. De início, possuía um texto evangelizador utilizado a serviço da Contrarreforma, passando a ser uma *performance* artística em duas partes, com um sermão no meio. Oratório foi uma palavra inspirada nos espaços de oração ligados à Igreja Católica em Roma, como San Girolamo della Carità ou do Crocefisso. As obras neles inspiradas ganharam, posteriormente, mais visibilidade junto aos membros da hierarquia da Igreja e aos palácios da aristocracia."

Na 23ª questão, as opções para uma resposta única quanto ao "timbre mais apropriado para Deus, enquanto personagem" foram: (23.a) voz aguda; (23.b) voz média; (23.c) voz grave ou (23.d) nsd. Para 89,4 % das pessoas o timbre mais apropriado para Deus seria o da voz grave (23.c). Entende-se, pois, a coerência dos entrevistados com as respostas dadas às questões 14, 16 e 17 que versaram exatamente sobre a ligação do tipo vocal grave com a velhice (questões 14 e 16) e sobre um tipo muito específico de personagem, rei, Deus, sábio, etc., na questão 17. De modo muito especial, a questão 21 trata da autoridade paterna, sendo a resposta adequada às anteriores. Existe, portanto, uma lógica de resposta entre as questões acima citadas com a questão 23. A voz grave transmite seriedade e serenidade e em uma trama operística tais qualidade estão atreladas a esse tipo vocal, o mais apropriado a personagens densas, sérias, graves, enfim.

A 24ª questão pergunta qual o timbre mais apropriado para a mulher, Eva, com as opções (24.a) voz aguda; (24.b) voz média; (24.c) voz grave ou (24.d) nsd. Para 66,2% dos entrevistados, o papel da primeira mulher seria mais adequado se representado por uma voz aguda (24.a). A resposta tem ligação coerente com as questões 8, 9 e 10 que versaram sobre o timbre agudo em relação, respectivamente, à juventude, à heroína jovem e a uma mocinha, heroína da ópera. Os pesquisados selecionaram como mais correto a indicação de que para o papel da personagem Eva estaria melhor retratada com uma voz de timbre agudo, pois se trata da personagem feminina principal, em se observando a tradição da ópera quanto às vozes agudas aos papeis principais. Mas não apenas isso: Eva é uma jovem! É possível que a resposta também esteja respaldada no formalismo musical de um quarteto vocal tradicional inquirido na 22ª questão.

Na 25ª questão foi perguntado qual o timbre vocal apropriado para a personagem que interpretaria a Serpente do livro de Gênesis com as opções (25.a) voz aguda; (25.b) voz média; (25.c) voz grave ou (25.d) nsd. 50,3% (25.b) responderam que a região vocal adequada seria a da voz média. Não houve incoerência na resposta, pois a voz média possui também "tintas" escuras que podem se adequar teatralmente à nebulosidade e qualidades negativas da personagem.

A 26ª questão perguntou sobre o timbre adequado ao homem, Adão com as opções (26.a) voz aguda; (26.b) voz média; (26.c) voz grave ou (26.d) nsd. Para 56,4% dos entrevistados a voz média (26.b) seria a mais adequada à essa personagem. Parece ter havido uma contradição da resposta em relação às questões 8 e 9 que tratam da juventude ligada à voz aguda. Adão, assim como Eva, são jovens! É possível que os

entrevistados não tenham ligado a figura de Adão à juventude, o recém-criado do Senhor. No entanto, parece haver uma coerência com a resposta à questão de número 11 quando 41,4% ligaram o jovem destemido e viril à voz média. É possível, pois, que Adão tenha sido visto como possuidor desses atributos. A intenção do pesquisador em elaborar as questões 23 à 26ª foi provocar o entrevistado no tocante à 22ª questão quanto ao quarteto vocal enquanto melhor formação vocal. Concordaram os entrevistados com o quarteto soprano-alto-tenor e baixo para 67,6% dos entrevistados. Saliento, porém, que a ideia de virilidade ou força, coragem ou até o primitivismo do primeiro homem, Adão, tenha sobrepujado a formação do quarteto vocal tradicional (22ª questão). Assim, Adão passou a ser entendido não como uma personagem de um quarteto vocal padrão num oratório ou mesmo ópera e ganhou ares de virilidade ou força que teria, pois, ligação com um timbre de voz média, mais cálido, e que pode ser encontrado no barítono, ou mesmo num tenor dramático.

A terceira parte da pesquisa apresenta o TEXTO 2, com a seguinte narração:

TEXTO 2 - São três personagens:
- uma mulher (A)
- e um homem (B), jovens
- e outro homem (C), meia-idade.

A mulher é apaixonada pelo homem B. Ela tem bom coração e é piedosa. É casada! No passado, tinha namorado com B e a ele prometida em casamento. Por questões políticas, ela terminou por casar com um homem (D) bem mais velho, mas continuou a amar o homem B. Este, nobre e valente, tenta reconquistá-la, tirá-la das mãos do marido que é violento. No entanto, o homem C, espião do marido (D) da mulher, tenta destruir essa tentativa de reunião. Ele (C) é ciumento, ardiloso, vingativo e chantagista.

Tendo por base as características de personalidade, caráter, idade (imaginária) e papel de cada personagem no conteúdo do texto acima, responda:

O texto acima é uma sinopse em diminuto formato da ópera *La Gioconda*, de Ponchielli. Não foram disponibilizados aos entrevistados o nome das personagens em *La Gioconda*, que são: a mulher A, Laura; o homem B, Enzo Grimaldo e o homem C, Barnaba. Por uma questão estratégica não citei a personagem-título, Gioconda, soprano.

A 27ª questão quis saber dos entrevistados qual o timbre/tipo vocal mais adequado à personagem A, Laura, mulher de Alvise Badoero, a segunda personagem feminina da ópera cujo resumo se pôs em destaque[105]. Como opções: (27.a) voz aguda; (27.b) voz

[105] As quatro personagens principais formam um quarteto solista "clássico": Gioconda, soprano; Laura, mezzosoprano (mulher A); Enzo Grimaldo, (homem B) tenor e Barnaba (homem C), barítono.

média; (27.c) voz grave ou (24.d) nsd. Para 74,4% (27.a) dos entrevistados o timbre apropriado para a personagem A é o agudo (27.a), portanto um soprano. Como não existem maiores dados dispostos no texto indicativo sobre as personagens da sinopse da ópera, quer sobre a mulher A, o homem B e o C, de fato a reposta dos entrevistados parece coerente com a ideia da mocinha heroína que anteriormente foi tratada nas questões 9 e 10, embora Laura não é a "mocinha" da trama, mas Gioconda, por isso não a citei, substituindo-a por Laura. Eis aqui a "questão estratégica" à qual me referi no parágrafo anterior: substituí a "mocinha", Gioconda, pelo papel feminino imediatamente mais importante depois dela, Laura. É possível que os entrevistados tenham entendido esta personagem como a *prima donna*, ou primeira mulher, no sentido de papel principal. Muito embora seu papel relevante na trama operística, Laura, como afirmei, é a personagem secundária feminina depois da protagonista. Estaria no inconsciente dos entrevistados algo que permaneceu na história da ópera e que tantas vezes aqui foi comentado de que o papel principal sempre era reservado às vozes agudas? Embora também não exista na partitura uma descrição mais sólida a respeito de outros caracteres, como a idade, que possam identificar as personagens A, B, e C, o papel de Laura não representa exatamente o de uma jovem – "no passado, tinha namorado com B e a ele prometida em casamento" – e seu papel foi escrito para um mezzosoprano, ao contrário do que responderam maciçamente os entrevistados. De outro modo, um soprano de "tintas vocais mais escuras" poderá interpretá-la, principalmente um soprano dramático, um *Hoch-Dramatischer* ou o raro Falcon, mas isso quase nunca acontece e o papel é sempre entregue ao mezzosoprano. Sendo Laura interpretada por esse tipo vocal e Gioconda pelo soprano (Enzo, tenor e Barnaba, barítono), o compositor quis antagonizar nos timbres para criar tensão dramática, o que de fato acontece na trama operística.

A 28ª questão apresenta uma incoerência de resposta a respeito da personagem B e que tem relação com a 9ª questão, senão vejamos. Como opções, a resposta recairia sobre (28.a) voz aguda; (28.b) voz média; (28.c) voz grave ou (28.d) nsd. A resposta o apontou como de um timbre médio para 50,3% (27.b) dos entrevistados. O "homem B" é Enzo Grimaldo. Os entrevistados sentiram-no possivelmente como viril ou talvez um homem mais maduro sendo, portanto, possuidor de um timbre mais escuro, ou médio, embora o papel de Enzo esteja destinado a um tenor. Como afirmei na questão acima, aos papéis do quarteto solista em *La Gioconda* não são especificadas as idades, mas subtende-se que não são personagens tão jovens, embora não próximos da meia-idade, e

o próprio argumento corrobora essa afirmativa. Como prova dessa minha afirmativa sobre a idade das personagens, Laura, num tempo passado, tinha conhecido Enzo, mas o destino a levou a casar com Alvise Badoero, chefe da Inquisição em Veneza. Vê-se, pois, que as idades das personagens não apontam maior juventude, mas algo em torno dos 30 anos, aproximadamente. São suposições retiradas a partir do próprio argumento. As vozes, portanto, soariam melhormente se mais encorpadas, mais densas do que as exigidas em transparência e claridade para as personagens mais jovens (como veremos mais adiante em relação a Cecy, da ópera *Il Guarany*). Assim, ao responderem que um barítono seria o tipo vocal adequado ao "homem B', os entrevistados não erraram de todo, pois o barítono é uma voz que, a depender do subtipo, pode se aproximar do tenor, como o barítono Martin, subtipo de muita leveza e agudeza de timbre. Ou seria o caso de um tenor dramático ou mesmo de um lírico-*spinto* que possua doçura nos fraseados, mas que encorpe bem a voz nos tons médios e graves das suas "falas" em combinação perfeita ao tipo de Enzo Grimaldo.

A 29ª questão quis informações sobre o timbre vocal do "homem de meia-idade (C)". Como opções de resposta: (29.a) voz aguda; (29.b) voz média; (29.c) voz grave ou (29.d) nsd. Para 51.9% dos entrevistados, a voz grave (29.c) seria a mais adequada. Diante do que sabemos de Barnaba (C), ele é "ciumento, ardiloso, vingativo e chantagista". Ora, pelo que já foi visto em Abbate e Parker (2015), a voz grave se presta inclusive a papeis de bruxos e Barnaba, embora não seja um desses, tem comportamento trevoso, característica que na música se expressa nas regiões graves dos instrumentos e da voz ou mesmo em instrumentos graves e na própria voz grave. Como baixos e barítonos não tinham distinção até que Mozart os distinguiu, relatei em *A Voz Humana: pequeno guia prático* (2020, p. 178) que "embora o termo barítono derive do grego que significa "voz baixa" ou voz pesada (*barys*), é o barítono, como tantas vezes aqui exposto, a voz intermediária masculina localizada entre o tenor e o baixo, não sendo, pois, tão baixa ou grave quanto a acepção própria do termo." Continuo observando nesse livro, à mesma página, que as partes dos barítonos eram "escritas indistintamente para a voz de baixo no século XVII e a primeira metade do século XVIII, as partes do baixo foram depois "decodificadas" como mais pertinentes ou a um baixo verdadeiro ou a um barítono, haja vista a tessitura nelas empregadas." Embora *La Gioconda* seja uma ópera da segunda metade do século XIX, não existe maior contradição com o real tipo vocal de Barnaba (barítono) quando os entrevistados atribuíram-no como baixo. Assim como existem sopranos de "tintas mais escuras" e próximas ao mezzosoprano, existem

baixos de “tintas mais claras” aproximadas ao barítono que podem com muita correção interpretar papeis de tessitura mais aguda. Existe ainda o baixo-barítono, uma voz que intercambia entre o grave do baixo e o agudo do barítono. É um tipo vocal muito requerido para personagens densas, assim como aquelas dispostas a reis, bruxos, sábios, vilões, etc. Nada impede que um baixo-barítono interprete o malévolo Barnaba.

Apresentei a seguir, como a quarta parte da pesquisa, mais um texto, TEXTO 3, uma sinopse também resumida de outra ópera, desta feita retirada de *Il Guarany*, de Carlos Gomes. A “jovenzinha A, de aproximadamente 16 ou 17 anos, bela, meiga, inocente e vivaz” é Cecy, a protagonista feminina. O “jovem B, corajoso e apaixonado, fiel à jovem e à sua família [que] não mede esforços para protegê-la” é Pery, personagem que pelo nome de sua tribo, dá título à ópera. Finalmente, o “homem mais velho C, meia-idade. Ciumento, ardiloso, possuidor de baixa sensualidade, avarento e sequioso de poder” é Gonzalez, a personagem contrastante aos protagonistas.

TEXTO 3 - São três personagens:

- Uma jovenzinha A de aproximadamente 16 ou 17 anos, bela, meiga, inocente e vivaz como as mocinhas de sua idade;
- Um jovem B, corajoso e apaixonado, fiel à jovem e à sua família, não mede esforços para protegê-la;
- Um homem mais velho C, meia-idade. Ciumento, ardiloso, possuidor de baixa sensualidade, avarento e sequioso de poder.

Os jovens se amam sem que atentem para o amor um do outro. Vivem sempre próximos um do outro e o pai da jovem confia na integridade moral da filha e do jovem B, permitindo que eles vivam suas aventuras de jovens sem preocupações. A história se passa no século XVI, portanto, honra e palavra têm muito peso para as personagens envolvidas. Por outro lado, o homem C quer tomar a jovem A à força, mas ele tem desejos mais carnais que espirituais. É, portanto, uma criatura de desejos rasteiros e mesquinhos. Faz de tudo para atrapalhar a relação de amizade/amor dos dois jovens, mas não conseguirá.

Tendo por base as características de personalidade, caráter, idade (imaginária) e papel de cada personagem no conteúdo do texto acima, responda:

A 30ª questão pergunta pelo timbre mais apropriado para a personagem A, se (30.a) voz aguda; (30.b) voz média; (30.c) voz grave ou (30.d) nsd. Para 88,7% (30.a), a “jovenzinha de aproximadamente 16 ou 17 anos” teria a voz aguda, um soprano, portanto. Afora o motivo da voz de soprano ser indicada para uma protagonista jovem, sendo uma simples convenção, como afirmam Abbate e Parker (2015), há de se ter em mente que as convenções têm base em dados da realidade, como afirmei antes. No entanto, entendo que questões como o das convenções sociais favorecem tais padrões, como anoto a partir de Mello (1922) e Mauss (2005). Para Guyau (2009, p. 195), “o artista é uma testemunha da natureza, e a primeira obrigação de uma testemunha é a

veracidade.” Se é verdade, pois, que a jovialidade está expressa na voz aguda ou nos tons agudos da voz, como expressaram os entrevistados nas questões 8, 9 e 10, assim a “jovenzinha de aproximadamente 16 ou 17 anos” está bem adequada à voz aguda.

A 31ª questão quis saber dos entrevistados qual o tipo/timbre vocal mais adequado à personagem do “jovem B, corajoso e apaixonado”, se com (31.a) voz aguda; (31.b) voz média; (31.c) voz grave ou (31.d) nsd. Mais uma vez foi apresentada uma contradição àquilo respondido principalmente nas questões 8 e 9, cuja concordância mais expressiva se deu para a voz aguda concordante com a juventude e ao herói jovem. Para 64% (31.b) dos entrevistados, a voz média seria a mais adequada à personagem desse jovem corajoso e apaixonado, no caso, Pery. Para tais características e ainda de acordo com o respondido nas questões 8 e 9 e seguindo a curta narração na sinopse em destaque nesta questão 31, seria natural houvesse congruência em se ligando essas três questões. No entanto, parece que fatores sociais – de tradição que iguala o homem viril, portanto corajoso, ou o herói, à voz grave – venceram a lógica interna da obra de arte, como descritos neste relatório. O homem, sendo o herói (protagonista), parece ser retratado como tendo uma voz na região médio-grave ou grave. Discuti isso na leitura das questões 11, 26 e 28 quando os entrevistados sentiram que o herói viril estaria mais adequado a um tipo vocal médio, o barítono.

A 32ª questão, em resposta às características citadas da personagem masculina C, “ciumento, ardiloso, possuidor de baixa sensualidade, avarento e sequioso de poder”, com as possibilidades de (32.a) voz aguda; (32.b) voz média; (32.c) voz grave ou (32.d) nsd. Para 61,6 % (32.c) dos entrevistados, a voz grave seria a mais adequada a essa personagem. Por se tratar do vilão, embora a personagem de Gonzales tenha sido escrita para um barítono, a ambivalência de timbres entre o baixo e o barítono, a depender dos subtipos, torna plausível a compreensão daquilo que apontaram os entrevistados nesta questão ora examinada. Mas um alerta dado por Abbate e Parker (2015, p. 43) coloca em sinal de sossego aquilo que poderia ser tido como contradição entre algumas respostas dos entrevistados, pois “muitas vezes é importante saber o que era o convencional, em particular para apreciar como o ato de inverter totalmente uma convenção é em si mesmo uma forma de drama.” Espera-se do vilão um som trevoso, pois bem! Se não fora o barítono original de Carlos Gomes, os entrevistados entenderam possuir Gonzales uma voz mais grave ainda, portanto um baixo. Neste caso, acredito que a lógica da resposta majoritária foi atingida.

Como quinta parte da pesquisa, o TEXTO 4 contempla outra pequena sinopse de uma ópera com um trio de personagens principais: “uma jovem atriz, voluntariosa, ciumenta (...), valente, A”; “um jovem artista, apaixonado por sua namorada, corajoso, B; e “um homem de meia-idade, violento, ciumento, cruel, de baixos instintos sensuais, C. Trata-se da ópera *Tosca*. A jovem atriz é a personagem-título, Floria Tosca; o “jovem artista” é Cavaradossi e o “homem de meia-idade” é Scarpia. Tosca e Cavaradossi se ligam pelo afeto do amor; Scarpia se liga a Tosca pelo afeto do desejo, este bem descrito em *As Paixões da alma*, de Descartes (2012, p. 66) como “a conservação de um bem ou a ausência de um mal, que é tudo o que essa paixão [afeto] pode estender-se”, embora o desejo, mesmo não ensejando um mal, pode ser um mal em si, caso da relação doentia de Scarpia para com Tosca.

TEXTO 4 - São três personagens: 1. Uma jovem atriz, voluntariosa, ciumenta do seu namorado, valente;A 2. Um jovem artista, apaixonado por sua namorada, corajoso;B 3.Um homem de meia-idade, violento, ciumento, cruel, de baixos instintos sensuais; C Os dois jovens são enamorados. Ela é ciumenta, mas tem bons propósitos e bom coração. Vive para sua arte, assim como o seu namorado artista, corajoso e de bom coração. O homem C deseja a jovem atriz e num dado momento a chantageia para conseguir seus vis objetivos. Ela, desesperada por ele (C) ter prendido numa masmorra o seu namorado (B), pretende se entregar a ele (C), mas numa rara oportunidade em que estão juntos (A e C), ela quase cedendo à chantagem do homem brutal, apunhala-o mortalmente. No final, tanto B quanto C morrem e a jovem artista, desesperada, suicida-se! Dramas da ópera!

Tendo por base as características de personalidade, caráter, idade (imaginária) e papel de cada personagem no conteúdo do texto acima, responda:

A 33ª questão inquiriu os entrevistados sobre o real timbre da personagem A, se (33.a) voz aguda; (33.b) voz média; (33.c) voz grave ou (33.d) nsd. A voz aguda, soprano, seria ideal para 48,2% (33.a) dos entrevistados contra 43,5% (33.b) que desejaram a voz média, mezzosoprano. Vê-se, pois, que as duas alternativas marcadas quase se aproximam. Posso antever essa possibilidade de aproximação da resposta da 33.b com a 33.a talvez pelo uso de duas palavras que caracterizam a personagem, “voluntariosa” e “valente” que tenderiam, talvez a dar à voz da personagem um caráter mais “morno”, indo ao encontro de um tipo vocal como o mezzosoprano apontado nos 43,5 % do 33.b. Os entrevistados responderam a questão 33 ainda sob influência de suas respostas às questões 8, 9 e 10, coerentes que foram.

A 34ª questão repete algo da contradição dos entrevistados diante das respostas às questões 8 a 10. Como opção, a voz para a personagem B seria (34.a) voz aguda; (34.b)

voz média; (34.c) voz grave ou (34.d) nsd. Para a maioria, 54.1% (34.b) creditam à voz média como a ideal para o "jovem artista". Parece que os entrevistados acreditam no herói possuidor de timbre mais grave. Isso não parece ser reflexo para a resposta à 11ª questão. A personagem B, como já explanei adiante, Cavaradossi, tem como suas principais características a coragem do jovem artista apaixonado por sua namorada. Analisando as características do nosso herói e as observações feitas anteriormente a partir das pequenas sinopses das óperas, entendo que os entrevistados seguiram uma regra para escolher o "herói" como de voz média. Talvez no imaginário popular, ele seja o protótipo do homem másculo, forte, viril (como apontado na 11ª questão) e destemido e possuidor de um timbre mediano. Talvez a palavra "coragem" tenha estimulado a resposta a esta questão. Puccini escreveu Cavaradossi para um tenor que tanto pode ser lírico, de "tintas" mais claras, como para um lírico-*spinto*, de "cores" mais densas.

A 35ª questão teve como pergunta o timbre mais apropriado à personagem C com as opções de resposta: (35.a) voz aguda; (35.b) voz média; (35.c) voz grave e (35.d) nsd. Para 68.4% (35.c) dos entrevistados, a voz grave seria a mais apropriada. Embora o papel de Scarpia tenha sido escrito para o barítono, vejo que existe uma quase unanimidade de pensamento/respostas quanto às personagens "trevosas" apresentadas aqui quanto às personagens C das pequenas sinopses das óperas: todos com voz grave, com uma exceção abaixo, como veremos. A resposta à questão 35 reforça as notas tantas vezes aqui apresentadas de que personagens sérios, como pais, reis, bruxos e de natureza mais densa sejam reservados às vozes graves. Se como convenção ou contando com a tradição cultural que enxerga "nos tons escuros" personagens de caráter negativo, vem daí a resposta dos entrevistados ao papel do homem C, Scarpia. Violência, ciúme e crueldade estariam mais bem representados como emanadores de afetos abissais, como furor e tristeza, por exemplo. Na música, os sons mais graves são os que melhor representam, em parte, esses afetos, como preconizaram Burmeister (1993) e Mattheson (1739). Scarpia, o homem C, foi escrito por Puccini para um barítono de caráter, de timbre mais encorpado e de caráter dramático na voz.

A sexta parte da pesquisa vem acompanhada da última pequena sinopse da ópera *Il Trovatore*, de Verdi. São três as personagens principais, como de resto apresentei nas sinopses das óperas acima. A jovem dama é Leonora, personagem A; um jovem seresteiro, Manrico, personagem B e um jovem nobre enamorado da jovem dama, Conde di Luna, personagem C.

TEXTO 5 - São três personagens
1. Uma jovem dama de honra de uma nobre; de bom coração, nobreza de alma, piedosa; apaixonada pelo jovem seresteiro (A)
2. Um jovem cigano, valente, apaixonado pela jovem dama; (B)[106]
3. Um jovem nobre enamorado da jovem dama de companhia (A). Deseja-a e quer se livrar do jovem cigano (B), conseguindo seu intento ao final do drama.
A jovem dama aguarda seu amado que canta ao longe, e imaginando, na escuridão, abraçá-lo depois de algum que ele para de cantar, abraça na realidade o jovem nobre (C). Quando B chega ao local, vê a cena e ambos os homens duelam. Toda a história, então, é uma rememoração de cenas de assassínio e o jovem nobre (C) imagina que o seresteiro tem a ver com as tragédias do passado. Ao final da trama, ele não consegue o amor da jovem dama (A), que se envenena e morre em seus braços e tem ainda o seresteiro morto numa masmorra, a seu mando.

Tendo por base as características de personalidade, caráter, idade (imaginária) e papel de cada personagem no conteúdo do texto acima, responda:

A reposta à 36ª questão, em relação ao timbre da personagem A, se manteve coerente com aquelas relativas às pequenas sinopses das óperas desde o Texto 2. Apresentou como opções de resposta a (36.a) voz aguda; a (36.b) voz média; a (36.c) voz grave ou (36.d) nsd. Para os entrevistados, a personagem A (jovem dama) teria voz aguda em 58% (36.a) das repostas. Leonora foi escrita para um soprano. Não houve, por parte dos entrevistados, nenhuma contradição na resposta.

A 37ª questão perguntou sobre o melhor timbre para a personagem representada pelo "jovem seresteiro [cigano], valente, apaixonado pela jovem dama", com as opções de resposta: (37.a) voz aguda; (37.b) voz média; (37.c) voz grave ou (37.d) nsd. Mais uma vez os entrevistados, em 59,5% (27.b), como nas respostas anteriores sobre os protagonistas ou primeira personagem masculina, mantiveram-se coerentes com ideia de que essa personagem masculina teria voz média, embora não corresponda àquilo que o compositor determinou para Manrico. Como personagem valente, ao que me parece segundo a ótica dos entrevistados, remete à virilidade aventada na 11ª questão, à qual os entrevistados deram ao "jovem destemido e viril" o timbre médio, portanto barítono. Nesse sentido houve coerência de resposta, embora ela destoe da delimitação vocal dada por Verdi ao seresteiro de *Il Trovatore*. O papel de Manrico, o cigano, foi escrito para tenor, que tanto pode ser um tenor dramático ou lírico-*spinto*. Em última instância, entendo que a resposta dos entrevistados colocando Manrico como barítono possa encontrar respaldo no timbre morno do tenor dramático, o que não destoa de todo da

[106] Refiro-me a Manrico como "jovem seresteiro" haja vista que ele canta uma serenata no primeiro ato, a Prima Parte, "*Deserto sulla terra*" [Solitário sobre a terra]. Na realidade ele é chefe de tropas do príncipe de Biscaia. Nomeei-o seresteiro para simplificar a sua descrição.

compreensão geral. Se realmente a personagem tivesse sido escrita para um barítono, certamente seria para um barítono agudo, haja vista que como seresteiro, necessitaria de agudos reluzentes para expor a sua personalidade apaixonada e corajosa.

A 38ª questão perguntou sobre o timbre mais adequado à personagem C, "o jovem nobre enamorado da jovem dama de companhia que a deseja e quer se livrar do jovem seresteiro", com opções (38.a) voz aguda, (38.b) voz média, (38.c) voz grave ou (38.d) nsd. Talvez por não ter sido descrito como o Scarpia na *Tosca* ou o Gonzales em *Il Guarany*, o Conde di Luna de *Il Trovatore*, por ser descrito como possuidor de menos atributos negativos que seus pares acima citados, tenha sido percebido pelos entrevistados com um timbre de voz média, barítono, para 46,6% (38.b) deles. De fato, o Conde foi escrito para o papel de barítono e desta feita os entrevistados escolheram o justo tipo vocal estipulado pelo compositor. Observo que o Conde di Luna, assim como Scarpia na *Tosca* e Gonzalez em *Il Guarany* não se equiparam às "tintas mais fortes" do baixo. Ou seja, o Conde di Luna não lhes pareceu tão abissal.

Embora com um pequeno percentual de respostas (15,7%) que de certo modo contrariam o que foi determinado como tipo vocal ideal pelos compositores às suas personagens, da 26ª e a 37ª questão, as respostas não abalaram o consenso de que o tipo e o timbre vocal teriam ligação com determinados atributos de personalidade das personagens, produzindo, por isso, certas reações emocionais. Afora a tradição na história da ópera de que às personagens principais estava reservado o tipo vocal mais agudo, esta convenção não abalou ou interferiu na compreensão dos entrevistados de que um tipo vocal e timbre determinado se adequam mais a certas caracterizações do que a outras. Mesmo as respostas dadas às questões 26 a 37 não fugiram de todo ao consenso, já que quando foi atribuído o barítono a Manrico (tenor), por exemplo, este tipo vocal é o mais próximo do tenor. Contraditório seria se fosse atribuído a essa personagem o papel de baixo. E já expliquei que o timbre do barítono é morno e viril, o que se adaptaria a essa personagem verdiana em última análise, como comentarei adiante sobre as personagens B das sinopses.

Podemos observar que a pesquisa quali-quantitativa atingiu seus objetivos que, em resumo, serviu para demonstrar que os tipos vocais, os timbres e as entonações despertam afetos quando ligados às personagens de óperas numa correção de caracterização. Por isso, considero este trabalho correto em seu propósito.

CAI O PANO

Gostaria de me deter num breve comentário a respeito da convenção na ópera que comumente se chama clichê. Trata de uma tradição secular não apenas como relação aos tipos vocais ajustados a certas personagens, mas à própria estrutura da ópera em si, senão vejamos. Tornaram-se padrões ou convenções os bailados, haja vista que as primeiras formas de ópera, ainda em finais do século XVI, tinham nas danças uma das formas de contar a história, embora fossem um entrave para o desenrolar da ação. Como foi de agrado do público, ficaram eternizados os bailados até nas óperas do século XIX, com os da *Un Ballo in Maschera* verdiana (Ato IV, nota de rodapé 92) ou em *La Gioconda*, chamado a "Dança das Horas", por exemplo. Outras convenções se tornaram insubstituíveis, como os recitativos (Ato IV, nota de rodapé 90) e as árias, ou os "momentos da melodia" na ópera. Desse modo, a convecção que se tornou tradição, entre outras, penetrou séculos, até que muitas delas fossem modificadas, como no caso de Wagner, que praticamente extirpou a ária isolada do recitativo. Quero, nesse breve interregno, afirmar que a convenção quanto ao tipo vocal ligado a determinada personagem foi, de fato, um enorme contributo para a minha pesquisa: esta deu respaldo acadêmico-científico à tradição que carecia, de certo modo, desse suporte para comprovar a tese de que os tipos vocais e seus timbres têm ligação com personagens determinadas, assim como as tonalidades ou modulações vocais são percebidas, assim como os tipos e timbres, como despertadores de afetos. Posto isso, venho acrescer à Teoria dos Afetos a importância do tipo e do timbre vocal no seu escopo. Tradição e convenção passam, pois, a compor cientificamente os postulados dessa secular teorização.

Chama a atenção a coerência das respostas às personagens tidas como C, apresentadas em cada uma das sinopses e tidas como os malvados da trama. Todos foram relatados como possuidores de tipo vocal grave, embora todas tenham sido escritas para vozes médias, barítonos. Não se trata de incoerência das respostas, haja vista que o barítono, situado entre o tenor e o baixo, tanto pode descer a graves próprios de um baixo como a agudos próprios do tenor. Mas é na região médio-grave que se caracterizam por responderem às personagens trevosas e malévolas, como as apresentadas como C nas quatro sinopses.

Observo que todas as personagens B, desde o texto bíblico até aqui, são caracterizadas como de voz média, algo que a princípio pareceria insólito, pois se trata de avaliar o *primo uomo*, tido na ópera como de voz aguda, segundo a convecção estabelecida desde o século XVII. Por outro lado, embora não reinquiridos, os entrevistados os viram como viris, fortes e corajosos, portanto, passíveis de serem representados por pelo menos um timbre cálido. Por isso, acredito que a resposta aos barítonos para as personagens B não sejam de todo inconsistentes. Bem as adjudiquei nos comentários próprios às personagens B que o tenor dramático ou o lírico-*spinto*, principalmente aquele, muito se aproxima na região médio-grave à do barítono na sua região mediana. Não entendi, assim, ter havido uma total incoerência nas respostas quanto às personagens B.

O quadro abaixo propõe uma leitura rápida para compreender o contexto geral da pesquisa, ou seja, além dos comentários sobre cada uma das questões encetados acima, ele deixa claro, de pronto, o pensamento geral dos entrevistados. Aqui o quadro foi colocado não como um apêndice, mas como um adendo aos comentários de cada uma das questões. Trata-se de uma contribuição ao pensamento dos autores que contribuíram para que, neste trabalho, pudesse me certificar de que o tipo vocal e o timbre são contributos definitivos à construção de uma personagem de ópera da segunda metade do século XIX.

Acredito que, na leitura do quadro abaixo, poderá se notar que a entonação, ou o tom de voz, influencia na caracterização de sentimentos e de personagens de ópera, mormente o que vem a conferir emoção por meio dela. Vejamos, pois, como se desenvolve na sua rápida leitura a compreensão dos entrevistados sobre os tipos e os timbres da voz humana como possuidores de "personalidade" e produtores de afetos.

Questão	Enunciado	Resposta
1	Quando alguém está alegre, sua voz ou *região de fala* fica:	mais aguda
2	Um som vocálico, um muxoxo ou um simples "ah" quando emitido de forma mais aguda:	suscita alegria ou emoções mais descompromissadas
3	Na cena lírica, seja qualquer dos *timbres* ou *tipos vocais* que esteja a cantar, num momento de alegria, a personagem se expressaria melhor na:	região aguda da voz
4	Um som vocálico ou um simples "ah" quando emitido de forma mais grave:	suscita seriedade ou emoções mais densas
5	Num momento de tristeza, na cena lírica (ópera), a personagem se expressaria melhor (qualquer dos *timbres* que esteja a cantar) na:	região grave da voz

6	Um som vocálico ou um simples “ah” quando emitido na região mediana da voz:	suscita emoções tranquilas, ou mesmo emoções contidas
7	Num momento de reflexão e/ou de concentração em si mesma, na cena lírica (ópera), a personagem se expressaria melhor (qualquer dos *timbres* que esteja a cantar) na:	região central da voz
8	A *região de fala ou canto* mais aguda lembra:	juventude
9	Um herói ou heroína jovem se torna mais crível, no palco (ou cena operística), possuindo o *timbre*:	agudo
10	Uma personagem como uma mocinha, a heroína da trama operística, seria melhor representada no palco possuindo um:	timbre agudo
11	A personalidade de um jovem destemido e viril – o herói da trama operística – seria melhor representada no palco possuindo um:	timbre médio
12	A *região de fala ou canto* média lembra:	meia idade
13	Um vilão ou vilã, que nos parece de meia idade, seria melhor representado possuindo uma:	voz grave
14	A *região de fala ou canto* grave lembra:	velhice
15	Você acredita que alguém, usando de fala compassada e sem se exaltar:	mantenha o *tom de voz* mediano
16	Uma pessoa idosa, enquanto personagem de uma ópera, seria melhor representada possuindo um *timbre* de voz:	grave
17	Um sábio, um rei, Deus ou um deus, um sacerdote, um xamã (pajé) e seus equivalentes femininos seriam melhor representados possuindo uma:	voz grave
18	Acredita que a *região de fala ou canto*, em determinados momentos (momentos oportunos), expresse algo da personalidade de uma pessoa?	SIM
19	Acredita que na vida real o *timbre* ou *tipo vocal* expressa algo da personalidade de uma pessoa?	SIM
20	Acredita que na cena operística ou teatral, o *timbre* ajuda a determinar características de personalidade ou caráter duma personagem?	SIM
21	Num dueto entre personagens pai e filha, sendo eles os heróis (ou personagens principais), quais seriam os *timbres* mais representativos?	baixo e soprano
22	Num quarteto vocal, qual a melhor distribuição das vozes?	soprano-alto-tenor-baixo
TEXTO 1 - Gênesis		
23	Qual o *timbre* mais apropriado para Deus, enquanto personagem?	voz grave
24	Qual o timbre mais apropriado para a mulher (Eva) , enquanto personagem?	voz aguda
25	Qual o *timbre* mais apropriado para a serpente, enquanto personagem?	voz média
26	Qual o *timbre* mais apropriado para o homem (Adão), enquanto personagem?	voz média

TEXTO 2 – *La Gioconda*		
27	Qual o *timbre* mais apropriado da personagem A? (Laura)	voz aguda
28	Qual o *timbre* mais apropriado da personagem B? (Enzo Grimaldo)	voz média
29	Qual o *timbre* mais apropriado da personagem C? (Barnaba)	voz grave
TEXTO 3 – *Il Guarany*		
30	Qual o *timbre* mais apropriado da personagem A? (Cecy)	voz aguda
31	Qual o *timbre* mais apropriado da personagem B? (Pery)	voz média
32	Qual o *timbre* mais apropriado da personagem C? (Gonzales)	voz grave
TEXTO 4 – *Tosca*		
33	Qual o *timbre* mais apropriado da personagem A? (Floria Tosca)	voz aguda
34	Qual o *timbre* mais apropriado da personagem B? (Cavaradossi)	voz média
35	Qual o *timbre* mais apropriado da personagem C? (Scarpia)	voz grave
TEXTO 5 - *Il Trovatore*		
36	Qual o *timbre* mais apropriado da personagem A? (Leonora)	voz aguda
37	Qual o *timbre* mais apropriado da personagem B? (Manrico)	voz média
38	Qual o *timbre* mais apropriado da personagem C? (Conde di Luna)	voz média

Quadro 4

A despeito de prováveis contradições nas repostas a algumas questões, acredito que elas se deem por causas externas, senão vejamos. As questões que apresentam as ditas contradições, as de número 11, 26, 27, 28, 31, 34 e 37 podem ser entendidas como contraditórias nas respostas, não no raciocínio interno dos entrevistados. Eles, por isso, mostraram-se coerentes em responder àquilo que lhes suscitavam os enunciados. Como amplamente discorrido em cada uma dessas questões em defesa das respostas, acredito que isso pacifique essas aparentes contradições.

Em relação às questões 29, 32 e 35 que qualificam as personagens C das sinopses das óperas como baixo, também não vejo contradição àquilo proposto pelos enunciados. Tendo sido descritas as personagens C como geralmente más e trevosas, seria natural, em se observando Abbate e Parker (2015), que alguma correlação tenha sido feita ligando-as ao tipo vocal mais grave, ou seja, o baixo. Também não houve, pois, maior incoerência no raciocínio dos entrevistados.

A pesquisa não abarcou todo o universo vocal entrando em minúcias relativas às dos subtipos vocais, de fato algo muito específico. Foi mais importante tratar aqui, pois, dos seis tipos vocais principais como forma de demarcar os limites aonde cada um pode ir e, assim, desempenhar seu papel de acordo com a indicação e escrita do compositor. Não vejo apenas isso dos tipos e timbres vocais, mas que eles, por possuírem "cores" vocais muito específicas, até mesmo que sejam comparados a algumas texturas físicas, possuam íntima ligação a determinadas personalidades, como já apontei, ligando-os aos temperamentos propostos pelos gregos.

No geral, o tom de voz ou a entonação diz de uma verdade do momento e pode não ser uma verdade perene, o que é muito bem aproveitado no discurso retórico, assim como compreenderam os compositores quando determinaram que, para certas personagens, determinados tipos vocais lhes eram mais adequados. Compreenderam e mostraram compreender à plateia a similaridade de um tipo e timbre vocal na vida real com relação à personagem da ficção operística. Personagens em cena, por outro lado, são fugazes, feliz ou infelizmente. Que o diga o apaixonado ouvinte de ópera!

Observemos o caso de Violetta Valery, em *La Traviata*. No primeiro ato, cheia de vida e alegre, tem a sua parte escrita para um soprano lírico-ligeiro; no segundo ato, apaixonada por Alfredo, o mocinho (herói) da ópera, é um soprano lírico; no terceiro e último ato, tuberculosa e prestes a morrer, a sua parte foi escrita para um soprano-*spinto*, de voz mais encorpada, própria a personagens femininas mais dramáticas. Mas eis que existe um fato que deve ser levado em consideração: Violetta deve ser interpretada por apenas uma cantora que deve possuir esses três atributos vocais. Verdi quis demonstrar os sentidos psicológicos ou afetos distintos da personagem ao provocar a intérprete que se desdobra para ser, em cada ata, uma Violetta, sendo no todo uma só!

Essa é uma transmutação que ganha novas "cores", "tintas" e sons quando, no palco, uma personagem idosa é representada por uma voz mediana ou grave, como vimos a pesquisa efetivamente responder. Ou quando um jovem apaixonado é tido como de voz aguda ou um herói viril com voz mediana, algo muito próximo à realidade cotidiana. O palco se apropria dessa realidade, mas pode adulterá-la para causar maiores impactos no despertar dos afetos. Afinal, existem licenças poéticas, mesmo com os ajustes mais próximos aos que são observados e retirados da natureza.

Creio que algo da instabilidade do som, ou seja, aquela que cerca a personagem e sua sonoridade própria por conta das características de caráter e personalidade – lembremos de Amneris –, tem muito a ver com o duplo padrão que esse som carrega.

Isso fica bem caracterizado por algumas respostas majoritárias dadas às questões que comentei acima como contraditórias. De fato, são, principalmente quando numa sequência lógica de perguntas, a resposta seguinte não se coaduna com a anterior. Considero isso contradição mais para o fato externo à questão do que interno, ou seja, mesmo o entrevistado não seguindo o senso comum das convenções da música lírica, a ópera, ele foi tocado por um senso comum mais ligado às suas experiências vivenciais. É possível que em algumas das seções da pesquisa o entrevistado não tenha atinado para as sequências lógicas de questões, especialmente preparadas no sentido de observar sua perspicácia. Em algumas repostas majoritárias, como nas questões analisadas – as de número 11, 26, 27, 28, 31 e 34 e 37 –, vejo claramente a própria contradição do entrevistado principalmente quando se lê as respostas às questões que vão da 1ª até a 22ª, como se fossem questões introdutórias àquelas das sinopses. Nada disso, no entanto, causou grandes distúrbios na leitura geral da pesquisa.

A pesquisa aproximou, mais uma vez, a retórica da música, ou da música retórica, inserida na Teoria dos Afetos. Se antes esta teria negligenciado o timbre, mormente o vocal como provocador ou despertador dos afetos, posso afirmar que este estudo vem somar mais um item à sua já extensa teorização. São, sim, o timbre e o tipo vocal os elementos musicais específicos que podem ter relação com personagens da ópera da segunda metade do século XIX, como pretendi demonstrar em todos os arrazoados deste trabalho. Além disso, tipos, timbre e também entonações podem despertar determinados afetos quando ligados às personagens como o jovem, a mocinha, o sábio, o bruxo, o vilão, o tolo, o rei, o pai, a mãe, etc. Aqui ficou demonstrada essa ligação e a importância que eles têm no reconhecimento aristotélico ligado à cena teatral como propulsores de uma reação catártica.

A música não prescindiria do timbre como seu quarto elemento, pois, sem ele, ela inexistiria, como afirmei antes. Dão-se, por ele, as emoções que nos são despertadas numa passagem melódica ou numa sequência rítmica, numa dança, numa marcha ou noutro ritmo. Tudo devidamente exposto acusticamente que, em resumo, vem a se tratar do timbre. Ter a Teoria dos Afetos descuidado desse elemento musical, mormente nas teorizações de Burmeister (1993) e Mattheson (1739), me impeliu a pelo menos propor uma nova discussão sobre os tipos e os timbres da voz humana. Concluo que são eles despertadores de emoções, partes da música retórica ou música expressiva.

A pesquisa assente, é verdade, que existe uma estreita ligação entre não apenas a pronunciação de uma simples interjeição, dita nas mais diferentes alturas da voz, com

determinados afetos ou emoções, ou que certos tipos vocais e timbres possuam relação com a caracterização de personagens da ópera (nos cinquenta anos finais do século XIX). Mais do que as convenções adotadas desde a criação da ópera e suas primeiras manifestações no início do século XVII, determinados tipos vocais são atribuídos a determinadas personagens, como explicitei anteriormente. Desse modo, a pesquisa e não apenas ela, mas todo este trabalho, vem corroborar tais convenções operísticas e acrescer itens que ainda não foram anotados dentre os arrazoados da Teoria dos Afetos.

Vimos que a grande maioria das respostas à pesquisa põe em relevo a relação tipo/timbre vocal-personagem como elementos que já posso considerar como partes dos arrazoados da Teoria dos Afetos. Mesmo nos dias atuais, quando essa teoria deixou de ter maior interesse por parte dos compositores, ela não foi de todo descartada no Classicismo e no Romantismo, como atestam obras de Joseph Haydn, Mozart e Beethoven e os românticos. Mesmo escrevendo sem o apego às regras da Teoria dos Afetos, como Bach o fez, esses compositores não deixaram de dar atenção aos efeitos emocionais proporcionados pelo ritmo, a melodia e a harmonia. Evidentemente, a música vocal lírica poderá ser motivo de novos estudos tendo por base a associação que aqui fizemos em corroborando esta tese.

Observo com satisfação que a pesquisa vem a corroborar o meu pensamento de que, de fato, existe uma relação entre o tipo e timbre vocal e sua entonação com determinada personagem de ópera da segunda metade do século XIX. Assim, divido este trabalho em três momentos: as análises sobre retórica e como ela veio a influir na criação da Teoria dos Afetos; a própria Teoria dos Afetos e no terceiro momento, a pesquisa que veio a corroborar a importância do estudo do tipo vocal e do timbre à caracterização de personagens de ópera e como isso desperta os afetos. Assim feito, observo que muitos eles são despertados pelo que a voz confere em vida a uma personagem que apenas existe no palco de ópera, mas que, na base, tem o seu "fundo de verdade" na vida cotidiana.

O fito deste trabalho foi acrescer aos postulados da Teoria dos Afetos o elemento musical timbre, em especial o timbre da voz humana aliado ao tipo, como também as suas entonações, como despertadores de afetos. Reconheço que a partir do tipo vocal, uma quantidade significativa de subtipos naturais dele decorrem e mais, são dos subtipos que emanam os mais diversos timbres, como pude expor em exemplificando cantores e cantoras que pertencentes a um mesmo tipo e subtipo, possuem timbres diferentes. Algo que classifiquei como impressão sonora digital do cantor.

A partir das várias análises sobre a importância do tipo, subtipo e sobretudo do timbre vocal como também identificadores de certas personagens da ópera da segunda metade do século XIX, pude anotar que, mesmo com a convenção de séculos à qual dava-se a determinada personagem certo tipo vocal, isto não se deu pelo acaso, mas através da observação dos compositores que notaram semelhanças entre esses itens e certas caracterizações. E isto não se deu à toa, mas a tradição cultural ajudou a moldar aquilo que se chamam de clichês na ópera, desde o conteúdo musical como até mesmo o gestual, cenográfico, etc.

É possível a partir de uma história, conto, romance ou poema transformado em libreto de uma ópera, que suas personagens possam gerar no compositor as mais variadas emoções. Tudo isso sem que tenha sido descuidada a personificação vocal através da escolha do tipo vocal adequado, de modo que lhes dê vida, ou seja, caráter e personalidade.

A *ars bene dicendi* foi o alicerce dos meus arrazoados que foram construídos a partir das ponderações de Aristóteles (1993; 2004; 2012), Cícero (1954; 2010; s.d), Quintiliano (2015; 2016) e Cassiodoro (2018), em especial sobre a entonação ou pronunciação, algo que me parece muito próximo ao uso do timbre vocal. Vali-me do conceito de endoculturação através de Mello (1982), que achei pertinente, pois toca nas tradições culturais, algo que também se liga ao modo de fala das sociedades, que, de um modo ou de outro, influiu na ópera. Apoie-me também na Psicologia do Comportamento, que muito me valeu para analisar comportamentos, através dos emperramentos, que ligam o ser real à personagem da ópera.

Na música não são apenas três os elementos musicais. O timbre, como seu quarto elemento, não poderia ter deixado de figurar como um dos focos de estudo da Teoria dos Afetos, pois, como sabemos, muito das emoções advindas de uma obra musical se dá através do timbre. Seja o timbre dos instrumentos ou o da voz humana, ele emoldura e cria o *pathos* necessário à comoção do ouvinte. Não à toa, embora não apontado como tal, foi a pronunciação ou a entonação (de fato, o uso do timbre vocal), principalmente em Cícero, um dos motivos de preocupação dos retóricos ao longo dos séculos quanto ao convencimento ou a persuasão de uma assembleia. A partir daí, tendo observado que as convenções timbrísticas na ópera aplicadas a determinadas personagens já vêm de priscas eras desde a criação dessa forma músico-teatral, pude conferir a elas o status de fenômeno acústico como um item dentro do elemento musical timbre.

O trinômio pronunciação-timbre-convenções timbrísticas redundou numa única palavra, num único elemento musical: o timbre, desta vez o da voz a serviço da caracterização das personagens de ópera na segunda metade do século XIX. Ao mesmo tempo, pude anotar que pelas suas qualidades acústicas, ele se tornou um despertador de afetos. A partir daquilo que vem a ser verossimilhante entre o timbre e a personagem, algo de extraordinário acontece no ouvinte: o reconhecimento ou a catarse preconizada por Aristóteles. O público se emociona e se identifica com a personagem não apenas pela *mise-en-scène*, mas pela voz do cantor ou da cantora, ou seja, o artista que é *a* personagem: "aquele é Radamés", "aquela é Aida". Isto se consegue graças à ambientação da sala de espetáculos, ao cenário, iluminação, figurinos, gestos, expressões e sobretudo graças ao tipo vocal ideal, e mais, o timbre mais aproximado que se imaginaria à personagem.

Não é possível negligenciar o timbre vocal humano como caracterizador da personagem de ópera. A partir dos estudos da retórica, notei que a preocupação dos seus teóricos era, entre outras, com o convencimento ou a persuasão da plateia. Caso igual se dá na persuasão na música vocal, não apenas pela palavra, mas como e por quem está sendo pronunciada, sobretudo cantada. Na música instrumental, os teóricos dos afetos elaboraram teses que favoreceram o ritmo, a melodia e a harmonia. Na música vocal, existem meios persuasivos para despertar os afetos, como o uso do ritmo, da melodia ou da harmonia. No entanto, faltava a inclusão do timbre vocal, mormente no caso deste trabalho. O timbre dos instrumentos é motivo para outra pesquisa e discussões.

Cheguei a bom termo nos meus arrazoados, principalmente porque pude conferir à tradicional convenção operística dos tipos vocais ideais ligados a certas personagens de ópera o status de que eles, junto com seus timbres característicos, passam, pois, à categoria de quarto elemento musical – o timbre propriamente dito – na finalidade dos postulados da Teoria dos Afetos. Esse foi o escopo deste meu trabalho e assim espero ter contribuído para as teorias e discussões da causa da Música.

REFERÊNCIAS E OBRAS CONSULTADAS

ABBATE, Carolyn e Parker, Roger. *Uma história da Ópera*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Ática, 2000.

ARISTÓTELES. *Poética*. 2ª ed. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Arte Poética, 1993.

ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. Trad. Patrício de Azcárate. Buenos Aires. Editorial Losada, 2004.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ARRIBAS, Ramon Regidor. *Temas del canto*: la clasificacion de la voz. Madrid: Real Musical, 1977.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Globo, 1997.

BAPTISTA FILHO, Zito. *A Ópera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

BUELOW, George J. *A History of Baroque Music*. Bloomington: Idiana University Press, 2004.

BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. Trad. Benito V. Rivera. New Haven and London: Yale University, 1993.

CARVALHO, Olavo de. *Aristóteles em nova perspectiva*: Introdução à Teoria dos Quatro Discursos. 2ª ed. Campinas: Vide, 2013.

CASSIODORO. *Institutiones*: Introdução às Letras Divinas e Seculares. Tradução e Notas: Medeiros. Campinas: Kyrion/CEDET, 2018.

CASSOL, Mauriceia. *Avaliação da percepção do envelhecimento vocal em idosos*. In Estu. Interdiscip. Envelhec., Porto Alegre, v. 9, p. 41-52, 2006.

CICERO. *Rhetorica ad Herennium*. Trad. Harry Caplan. Harvard: Harvard University Press, 1954.

CICERO, Marcus Tullis. *De Oratore ad Q. fratrem*. Editio secunda (1706). Reprodution from Harvard University Houghton Library. Ecco Print Edtions, s.d.

CICERÓN. *El Orador*. Traducción, iIntroducción y Notas de Eustaquio Sánchez Salor. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Romântica Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COELHO, Lauro Machado. *As Óperas de Strauss*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COOKE, Deryck. *The Language of Music*. New York: Oxford University Press, 2001.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender Música*. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

DESCARTES, René. *Compendio de música*. Trad. Primitiva Flores e Carmen Gallardo. Madrid: Tecnos, 2001.

DESCARTES, René. *As paixões da alma*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Lafonte, 2012.

DEL SEÑOR, Padre Calisto de la Resurreiccion. *Arte de Retórica para uso de las escuelas*. Barcelona: Juan y Jaime Gaspar, 1823. https://books.google.com.br/books?id=pvCRrg0GBI8C Acesso em 4/12/2018

DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GREGO-ROMANA. Textos de Maria Izabel Simões e José Roberto Alvarenga. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

DIGAETANI, John Louis. *Convite à Ópera*. Trad. Bruno Luiz Furlanetto. Rio de Janeiro, 1988.

DISSMORE, Joshua L. *Barroque Music and the Doctrine of Affections*: Putting the Affections into Effects (2017). The Research and Scholarship Symposium. 18. https://digitalcommons.cedarville.edu/research_scholarship_symposium/2017/podium_presentations/18. Acesso em 4/12/2018.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões musicais*. 2ª ed. São Paulo; editora 34, 2004.

DUCIS, Jean-François. *Oeuvres*: Macbeth. Jean Sans-Terre, ou la Mor d'Arthur. Othello ou le More du Venise. Abufar, ou La Famille Arabe. Oedipe à Colone.Vol. II. Paris: Chez Nepveu, 1813. Columbia (USA), s.e., 2020.

FELDMAN, HARRY. *Como entender e apreciar Música*: guia para ouvintes de rádio e concertos. Trad. Fernando Tude de Souza. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.

FILHO, Caldeira. *Apreciação musical*: subsídios técnicos-estéticos. São Paulo: Fermata do Brasil, 1971.

FONTANIER, PIERRE. *Les figures du discours*. France: Flammarion, 1977.

FRANÇA, Romeu Macedo. *Fisiologia e acústica da Voz*. Monografia. Maceió: Imprensa Universitária da UFAL, 1992.

GOMES, Antônio Carlos. *Il Guarany*. Rio de Janeiro: Ricordi/Funarte, 1986. 1 partitura (447 p.). Canto e piano.

GOSSETT, Philip. *"Otello" de Rossini* (encarte). (IN) ROSSINI, Giaocchino. Otello. Direção artística: Jésus López Cobos. Polygram 1980. 3 discos sonoros 33 1/3 9500.606, 9500.607 e 9500.608. (estéreo).

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva: 2002.

GUYAU, Jean-Marie. *A Arte do ponto de vista sociológico*. Trad. Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*: caminhos para uma nova compreensão musical. Trad.Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Diálogo Musical*: Monteverdi, Bach e Mozart. Trad. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

HANSLICK, Eduard. *The Beautiful in Music*. Trad. Gustav Cohen. Indianapolis: Bob Merill, 1957.

HANSLICK, Eduard. *On the Musically Beautiful*. Trad. Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett, 1986.

HERMAN, Robert H. *Dialogo della musica antica et della moderna of Vicenzo Galilei*: translation and comentary. Thesis. Doctor of Philosophy. North Texas State University: 1973. (929 pp.) in https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500437/Acesso 8/12/2019.

HERZFELD, Friedrich. *Nós e a Música*. Trad. Luiz de Freitas Branco. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

HINES, Jerome. *Great Singers on Great Singing*: a famous opera singers interwiews forty famous opera singers on the techinque of singing. New York; Limelight Editions, 2006.

ISHIGURO, Maho A. *The affectives properties of Keys in instrumental music from the late ninetheenth and early twentieth centuries*. Massachusetts: University of Massachusetts Amhearst. (Masters Theses), 2010. https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1561&context=theses"context=theses. Acesso em 8/12/2019.

KAMIEN, Roger . *Music, an appreciation*. New York: MaGraw-Hill, 2007.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. V.1. In *Os pensadores*. Trad. Valéria Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

KERMAN, Joseph. *A Ópera como Drama*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

KOBBÉ, Gustave. *O Livro Completo da Ópera*. (Org.) Conde de Harewood. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

KUPFERBERG, Herbert. *Opera*. New York: Newsweek Books, 1979.

LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. Trad. Moisés Maumeister. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. Trad. Ana M. Goldberger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LAURIN, Anna Paradiso. *Classical Rhetoric in Barroque Music* (2012). Kmh.diva-portal.org/smash/get/dicva2.529778/FULLTEXTO1. Acesso 9/01/2018.

LEHMANN, Lilli. *How to sing*. Trad. Clara Willenbücher. New York: Dover, 1993.

LE HUCHE, François e ALLALI, André. *A voz*: Tratamento dos Distúrbios da Voz. Trad. Sandra Loguercio. 3ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2005.

LINDGREN, Henry Clay e BYRNE, Don. *Psicologia*: personalidade e comportamento social. Trad. Ary Band. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1982.

LOPES, José de Oliveira. *A voz, a fala, o canto*: como utilizar melhor a sua voz. Brasília: Thesaurus, 2011.

MANSION, Madeleine. *El estúdio de canto*. Trad. Francine Debenedetti. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.

MARSOLA, Mônica e BAÊ, Tutti. *Canto, uma expressão*: princípios básicos de técnica vocal. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

MATAMORO, Fernando Fraga Blas. *A Ópera*. Trad. Eduardo Francisco Alves. São Paulo: Angra, 2001.

MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg: B. Christian Herold, 1739. Published by Andesite Press (Creative Media Partners).

MATTHESON, Johann and LENNENBERG, Hans. *Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music*. (IN) Journal of Music Theory. Vol 1 and 2. New Haven: Duke University Press on behalf of the Yale University Departament of Music, 1958. Vol 1 (p. 47-884); Vol 2 (p. 193-236).

MAUSS, Marcel. *Ensaios de Sociologia*. Trad. Luiz João Gaio e J. Guinsburg. São Paulo: perspectiva, 2005.

MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

MELCHIORRE, Ennio. *O tormento da Gioconda* (encarte). (IN) PONCHIELLI, Amilcare. *La Gioconda*. Direção artística: Antonino Votto. EMI Angel Records. Milano: 1980. 3 LP's 167.00881, 167.00882 e 167.00883. (estéreo).

MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia Cultural*: Iniciação, Teoria e Temas. 20ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: 1982.

MORAES, J. Jota de. *O que é Música*. 7ª ed., 4ª. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2010.

MORAES, Vinícius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

MORI, Rachele Maragliano. *Coscienza dela voce nella scuola italiana di canto*. Milano: Curci, 1970.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador (Org.). *Retóricas de ontem e de hoje*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas, 2001.

OSBORNE, Charles. *Dicionário de Ópera*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Verbetes brasileiros de Marcus Góes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

PACHECO, Alberto. *O Canto Antigo Italiano*: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. São Paulo: AnnaBlume, 2006.

PACHECO, Cláudia e BAÊ, Tutti. *Canto, equilíbrio entre corpo e som*: princípios da fisiologia vocal. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.

PERELMAN, Chaim e OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Traité de L'Argumentation*. 3ª édition. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1970.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

PLATÃO. *A República*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

PLATÃO. *Górgias*. Introdução, tradução do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério. 7ª ed. Lisboa: Edições 70, 2010.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. do grego, apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. Intr. James H. Nichols Jr. São Paulo: Pinguim/Companhia das Letras, 2012.

PONCHIELLI, Amilcare. *La Gioconda*. New York: Kalmus, s.d. 1 partitura (365 p.). Canto e piano.

POYATOS, Fernando. *Paralanguage*: a linguistic and interdisciplinary approach to interactive speech and sound. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1993.

PUCCINI, Giacomo. *Tosca*. New York: Kalmus, s.d. 1 partitura (335). Canto e piano.

QUINTERO, Eudosia Acuña. *Estética da Voz*: uma voz para o ator. São Paulo: Summus, 1989.

QUINTILIANO. *Instituição Oratória*. Trad. Bruno Fregni Bassetto. Tomo II. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

QUINTILIANO. *Instituição Oratória*. Trad. Bruno Fregni Bassetto. Tomo IV. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

RAPPAPORT, Clara Regina. *Temas básicos de Psicologia*. São Paulo: EPU, 1984. Vol 7.

REIS, Alberto O. Advincula, MAGALHÃES, Lúcia Maria Azevedo e GONÇALVES, Waldir Lourenço. *Teorias da Personalidade em Freud, Reich e Jung*. (Coord.) Clara Regina Rappaport. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1984.

REVERTER, Arturo. *El Arte del Canto*: el misterio de la voz desvelado. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

RIDING, Alan e DUNTON-DOWNER, Leslie. *Ópera*: Guia Ilustrado Zahar. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ROSA, Victor Pereira e LAPOINTE, Jean. *Psicologia e comportamento transcultural*: uma abordagem antropológica. Campinas: Alínea, 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SANTO AGOSTNHO. *A Cidade de Deus*. 2ª ed. Trad. Oscar Paes Leme. Parte I. Petrópolis: Vozes, 2012.

SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. Trad. Oscar Paes Leme. Parte II. Petrópolis: Vozes, 2012.

SCHAKESPEARE, William. *Otelo, o Mouro de Veneza*. Vol. 16. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Nunes, 2019.

SENA, Leilane; BORGES, Renata. *A voz revela a identidade de uma pessoa?*. *Instituto Brasileiro de Linguagem Corporal*. Disponível em < https://ibralc.com.br/a-voz-revela-uma-pessoa/>. Acesso em 10 Jan 2018.

SENSÉVE, Bruna. *Forma de expressar emoções por meio da voz é semelhante em diferentes culturas* in https://www.em.com.br/app/noticia/tecnologia/2013/08/14/interna_tecnologia,434831/forma-de-expressar-emocoes-por-meio-da-voz-e-semelhante-em-diferentes-culturas.shtml. Acessado em 8/12/2019

SILVA, José Eduardo Rolim de Moura Xavier da. *D'O Guarani a Il Guarany*: a trajetória da mimesis da representação. Maceió: Edufal, 2007.

SILVA, Marília Schmitt. *Perfil dos aspectos vocais de adultos de meia-idade e idosos nãos institucionalizados*. Monografia apresentada como exigência parcial ao Curso de

Especialização em Fonoaudiologia. Porto Alegre: UFRS, 2012. https://lume.ufrgs.br/handle/10183/37928. Acesso 8/12/2019.

TALIAFERRO, Charles. *Filosofia da religião*. In BONIN, Nicholas e TSUI-JAMES, E. P. (Org.). *Compêndio de Filosofia*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 2002, p. 445 – 482.

VARGAS, Walterson José. *O reordenamento dos afetos pelo restabelecimento da Ordo Amoris em Santo Agostinho*. Revista Est. Fil. e Hist. da Antiguidade, Campinas, nº 29, jan-dez 2015.
https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/cpa/article/download/2230/1644. Acesso 8/12/2019.

VERDI, Giuseppe. *Il Trovatore*. Milano: Ricordi, 1963. 1 partitura (252 p.). Canto e piano.

VERDI, Giuseppe. *La Traviata*. Milano: Ricordi, s.d. 1 partitura (249). Canto e piano.

VERDI, Giuseppe. *Aida*. Milano: Ricordi, 1963. 1 partitura (321 p.). Canto e piano.

VERDI, Giuseppe. *Otello*. Milano: Ricordi, 1964. 1 partitura (p.). Canto e piano.

XAVIER, Eduardo. *Apreciação musical*: apontamentos e discussões. Maceió: Viva, 2017.

XAVIER, Eduardo e AMORIM, Geová. *Disodias* IN *Distúrbios da comunicação oral em adultos e idosos*: manual prático. FERREIRA, Thiago (Org.). Ribeirão Preto: Booktoy, 2019 (p.151-175).

XAVIER, Eduardo. *A Voz Humana*: pequeno guia prático. Maceió: Viva, 2020.

ANEXOS

ANEXO 1

No formulário a seguir, já estão apostos os resultados finais para a maior comodidade de sua leitura.

PESQUISA DE INFORMAÇÃO QUALI-QUANTITATIVA DE OPINIÃO

A LEITURA DESTE TEXTO LHE SERÁ ÚTIL PARA MELHOR COMPREENDER AS QUESTÕES ABAIXO.

A voz possui, dentre outros atributos ou características, o *timbre* ou *tipo vocal* como aquele que pode ser considerado o seu selo ou a marca registrada. Em termos gerais, existem três *timbres*, ou *tipos vocais*, tanto para os homens como para as mulheres: o agudo, o médio e o grave. Para os homens, do mais agudo ao mais grave: tenor, barítono e baixo; para as mulheres, soprano, mezzo-soprano (meio soprano) e alto ou contralto. Cada *tipo vocal* possui, por sua vez, três *regiões de fala ou canto*: aguda, média e grave. Normalmente nos comunicamos na região média da voz. Em estados emocionais especiais, alteramos a fala para a região aguda ou grave.

Existe outra característica vocal que é a chamada *cor da voz*, qualidade própria de cada pessoa e, assim, nenhuma voz é igual a outra, mesmo possuindo timbre igual. Por exemplo, nenhum tenor tem a voz igual a outro, mesmo cantando a mesma peça na mesma altura, subindo ou descendo às mesmas notas. O mesmo se dá com um soprano, contralto, baixo, etc.

O *tom da voz* é aquele no qual nos comunicamos no dia a dia, sem maior ou menor volume. Em ocasiões excepcionais, podemos alterá-lo com mais ou menos volume.

A ópera é uma peça teatral musicada. Tem mais de 400 anos de história e ao longo desse tempo as vozes foram sendo desenvolvidas tecnicamente para a produção dos mais variados efeitos dramáticos (ou cômicos, se quisermos ampliar o termo drama). Muitos padrões foram criados na ópera e as vozes fazem parte desses padrões, a começar pelos papéis principais, aos quais estão quase sempre destinados, principalmente no século XIX a um determinado *tipo vocal*. Diferentemente do teatro falado, por se tratar de música, é possível duas, três, quatro, e até mais personagens "falarem" ao mesmo tempo. No caso específico de "falas" ao mesmo tempo, o quarteto tornou-se um padrão clássico por colocar em cena quatro tipos vocais distintos, entre mulheres e homens, distribuídos em vozes agudas e graves, como acontece nos coros a quatro vozes. Isso permite dar mais cor musical à cena. Outro padrão vocal da ópera é que muitas personagens-padrão, como reis, bruxos, bruxas, sábios, velhos, jovens, jovens galantes, etc têm t*imbre* ou *tipo vocal* pré-determinado. Desse modo, p.e., quando a um papel de sábio (que significaria uma pessoa de mais idade) lhe é dado um tipo vocal que não condiga com a seriedade, gravidade e importância da sua personalidade, a personagem pode perder muito de sua credibilidade junto ao público. Desse modo, é importante, para o compositor do século XIX, principalmente os da segunda metade deste século, que o *tipo vocal* ou *timbre* seja adequado aos seus heróis, heróis que não significam personagens que cometem ato de heroísmo, mas as principais personagens de uma ópera, que não são apenas o mocinho e a mocinha da história, mas também outras personagens importantes da trama teatral operística. Por tudo isso, nossa pesquisa procura identificar se um dado *timbre* ou *tipo vocal* é mais adequado para uma dada personagem do que outro.

Convenção: NSD = Não sei dizer:

LEIA ANTES TODAS AS QUESTÕES COM MUITA ATENÇÃO ANTES DE RESPONDÊ-LAS!!!!!

1 . Quando alguém está alegre, sua voz ou *região de fala* fica:
1.a (3,3%) mais grave ; 1.b (84,6%) mais aguda; 2.c (12,1%) neutra, média; 2.d (---) NSD

2. Um som vocálico, um muxoxo ou um simples “ah” quando emitido de forma mais aguda:
2.a (67,6%) suscita alegria ou emoções mais descompromissadas; 2.b (13,6%) suscita seriedade ou emoções mais densas; 2.c (17,3%) suscita pouca emoção; 2.d (1,5%) NSD

3. Na cena lírica, seja qualquer dos *timbres* ou *tipos vocais* que esteja a cantar, num momento de alegria, a personagem se expressaria melhor na:
3.a (13,52%) região central da voz; 3.b (4,5%) região grave da voz; 3.c (80,45%) região aguda da voz ; 3.d (1,53%) NSD

4 . Um som vocálico ou um simples “ah” quando emitido de forma mais grave:
4.a (11,35%) suscita alegria ou emoções mais descompromissadas; 4.b **(** 71,4%) suscita seriedade ou emoções mais densas; 4.c (16,5%) suscita pouca emoção; 4.d (0,75%) NSD

5. Num momento de tristeza, na cena lírica (ópera), a personagem se expressaria melhor (qualquer dos *timbres* que esteja a cantar) na
5.a (21,71%) região central da voz 5.b (67,0%) região grave da voz 5.c (9,8%) região aguda da voz
5.d (1,49%) NSD

6. Um som vocálico ou um simples “ah” quando emitido na região mediana da voz:
6.a (7,6%) suscita alegria ou emoções mais descompromissadas; 6.b (9,0%) suscita seriedade ou emoções mais densas; 6.c (81,2%) suscita emoções tranquilas, ou mesmo emoções contidas; 6. d (2,2%) NSD

7 . Num momento de reflexão e/ou de concentração em si mesma, na cena lírica (ópera), a personagem se expressaria melhor (qualquer dos *timbres* que esteja a cantar) na
7.a (61,5%) região central da voz; 7.b (30,2%) região grave da voz; 7.c (7,5%) região aguda da voz; 7.d (0,8%) NSD

8. A *região de fala ou canto* mais aguda lembra:
8.a (5,5%) velhice; 8.b (92,4%) juventude; 8.c (0,5%) meia idade; 8.d **(**1,6%) NSD

9 . Um herói ou heroína jovem se torna mais crível, no palco (ou cena operística), possuindo o *timbre*:
9.a (32,4%) médio; 9.b (47,3%) agudo; 9.c (18,1%) grave; 9.d (2,2%) NSD

10 . Uma personagem como uma mocinha, a heroína da trama operística, seria melhor representada no palco possuindo um
10.a (12,12%) timbre médio; 10.b (63,63%) timbre agudo; 10.c (24,24%) timbre grave;
10.d (-----) NSD

11 . A personalidade de um jovem destemido e viril – o herói da trama operística – seria melhor representada no palco possuindo um
11.a (41,4%) timbre médio; 11.b (36,8%) timbre agudo; 11.c (21,1%) timbre grave;
11.d (0,7%) NSD

12. A *região de fala ou canto* média lembra:
12.a (12,1%) juventude; 12.b (6,0%) velhice; 12.c (79,7%) meia idade; 12.d (2,2%) NSD

13. Um vilão ou vilã, que nos parece de meia idade, seria melhor representado possuindo uma
13.a (10,0%) voz aguda; 13.b (33,0%) voz média; 13.c (55,6%) voz grave; 13.d (1,4%) NSD

14 . A *região de fala ou canto* grave lembra:
14.a (15,0%) meia idade; 14.b (2,5%) juventude; 14.c (81,2%) velhice; 14.d (1,3%) NSD

15 . Você acredita que alguém, usando de fala compassada e sem se exaltar:
15.a (6,0%) Altere o *tom de voz*, tornando-o agudo; 15.b (66,1%) Mantenha o *tom de voz* mediano;
15.c (14,9%) Altere o *tom de voz*, rebaixando-o (grave); 15.d (3,0%) NSD

16 . Uma pessoa idosa, enquanto personagem de uma ópera, seria melhor representada possuindo um *timbre* de voz
16.a (4,5%) Agudo; 16.b (21,1%) Médio; 16.c (74,4%) Grave; 16.d (0%) NSD

17. Um sábio, um rei, Deus ou um deus, um sacerdote, um xamã (pajé) e seus equivalentes femininos seriam melhor representados possuindo uma
17.a (16,6%) voz média; 17.b (5,0%) voz aguda; 17.c (75,2%) voz grave; 17.d (3,2%) NSD

18 . Acredita que a *região de fala ou canto*, em determinados momentos (momentos oportunos), expresse algo da personalidade de uma pessoa?
18.a (83,4%) SIM; 18.b (11,3%) NÃO 18.c (5,3%) NSD

19 . Acredita que na vida real o *timbre* ou *tipo vocal* expressa algo da personalidade de uma pessoa?
19.a (63,8%) SIM; 19.b (31,7%) NÃO 19.c (5,5%) NSD

20 . Acredita que na cena operística ou teatral, o *timbre* ajuda a determinar características de personalidade ou caráter duma personagem?
20.a (87,1%) SIM; 20.b (12,9%) NÃO 20.c (-----) NSD

21 . Num dueto entre personagens pai e filha, sendo eles os heróis (ou personagens principais), quais seriam os *timbres* mais representativos?
21.a (18,8%) tenor e alto; 21.b (32,2%) barítono e mezzo-soprano; 21. (42,1%) baixo e soprano; 21.c (6,8%) NSD

22 . Num quarteto vocal, qual a melhor distribuição das vozes?
22.a (12,8%) soprano-alto-barítono-baixo; 22.b (67,6%) soprano-alto-tenor-baixo; 22.c (12,0%); soprano-mezzosoprano-barítono-baixo; 22.d (7,6%) NSD

A segunda parte da Pesquisa de Informação Qualitativa está relacionada ao texto poético e como ele pode influenciar a imaginação do leitor na possibilidade de determinar o timbre vocal mais adequado às personagens descritas. LEIA COM CALMA CADA TEXTO e responda:

TEXTO 1 - Gênesis
1 . As origens do mundo e da humanidade
1No princípio, Deus criou o céu e a terra.2Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um sopro de Deus agitava a superfície das águas. 3Deus disse: "Haja luz", e houve luz. 4Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz das trevas.(...)24Deus disse: "Que a terra produza seres vivos segundo sua espécie: animais domésticos, répteis e feras segundo sua espécie", e assim se fez...26Deus disse: "Façamos o homem à nossa imagem,

como nossa semelhança, (...)”27Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher ele os criou.
2 ...8Iahweh Deus plantou um jardim em Éden, no oriente, e aí colocou o homem que modelara...16E Iahweh Deus deu ao homem este mandamento: “podes comer de todas as árvores do jardim. 17Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque no dia em que dela comeres terás de morrer”.
3 O relato do paraíso – 1A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos, que Iahweh Deus tinha feito. Ela disse à mulher: “Então Deus disse: Vós não podeis comer de todas as árvores do jardim?”2A mulher respondeu à serpente: “Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. 3Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Dele não comereis, nele não tocareis, sob pena de morte.”4 A serpente disse então à mulher: “Não, não morereis”5Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal.”...6A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista (...)Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também a seu marido (...)9 Iahweh Deus chamou o homem: “Onde estás? Disse ele. 10 “Ouvi teus passos no jardim”, respondeu o homem; “tive medo porque estou nu, e me escondi.” 11Ele retomou: “E quem te fez saber que estavas nu? Comeste, então, da árvore que te proibi de comer!”12 O homem respondeu: “A mulher que puseste junto de mim me deu da árvore, e eu comi!”13 Iahweh Deus disse à mulher: “Que fizeste?” E a mulher respondeu: “A serpente me seduziu e eu comi.” 14 Então Iahweh Deus disse à serpente: “porque fizeste isso és maldita entre todos os animais domésticos e todas as feras selvagens.” (...)

Tendo por base as características de personalidade, caráter, idade (imaginária) e papel de cada personagem no conteúdo do texto acima, responda:

23 . Qual o *timbre* mais apropriado para Deus, enquanto personagem?
23.a (0,8%) Voz aguda; 23.b (9,8%) Voz média; 23.c (89,4%) Voz grave; 23.d (-----) NSD

24. Qual o timbre mais apropriado para a mulher (Eva) , enquanto personagem?
24.a (66,2%) Voz aguda; 24.b (32,4%) Voz média; 24.c (1,4%) Voz grave; 24.d (-----) NSD

25. Qual o *timbre* mais apropriado para a serpente, enquanto personagem?
25.a (31,7%) Voz aguda; 25.b (50,3%) Voz média; 25.c (14,3%) Voz grave; 25.d (3,7%) NSD

26. Qual o *timbre* mais apropriado para o homem (Adão) , enquanto personagem?
26.a (23,3%) Voz aguda; 26.b (56,4%) Voz média; 26.c (20,3%)Voz grave; 26.d (3,7%) NSD

TEXTO 2 - São três personagens:

- uma mulher (A)
- e um homem (B), jovens
- e outro homem (C), meia-idade.

A mulher é apaixonada pelo homem B. Ela tem bom coração e é piedosa. É casada! No passado, tinha namorado com B e a ele prometida em casamento. Por questões políticas, ela terminou por casar com um homem (D) bem mais velho, mas continuou a amar o homem B. Este, nobre e valente, tenta reconquistá-la, tirá-la das mãos do marido que é violento. No entanto, o homem C, espião do marido (D) da mulher, tenta destruir essa tentativa de reunião. Ele (C) é ciumento, ardiloso, vingativo e chantagista.

Tendo por base as características de personalidade, caráter, idade (imaginária) e papel de cada

personagem no conteúdo do texto acima, responda:

27. Qual o *timbre* mais apropriado da personagem A?
27.a (74,4%) Voz aguda; 27.b (21,8%) Voz média; 27.c (-----) Voz grave; 27.d (3,8%) NSD

28. Qual o *timbre* mais apropriado da personagem B?
28.a (27,8%) Voz aguda; 28.b (50,3%) Voz média; 28.c (20,3%) Voz grave; 28.d (1,6%) NSD

29. Qual o *timbre* mais apropriado da personagem C?
29.a (6,0%) Voz aguda; 29.b (40,6%) Voz média; 29.c (51,9%) Voz grave; 29.d (1,5%) NSD

TEXTO 3 - São três personagens:

- Uma jovenzinha A de aproximadamente 16 ou 17 anos, bela, meiga, inocente e vivaz como as mocinhas de sua idade;
- Um jovem B, corajoso e apaixonado, fiel à jovem e à sua família, não mede esforços para protegê-la;
- Um homem mais velho C, meia-idade. Ciumento, ardiloso, possuidor de baixa sensualidade, avarento e sequioso de poder.

Os jovens se amam sem que atentem para o amor um do outro. Vivem sempre próximos um do outro e o pai da jovem confia na integridade moral da filha e do jovem B, permitindo que eles vivam suas aventuras de jovens sem preocupações. A história se passa no século XVI, portanto, honra e palavra tem muito peso para as personagens envolvidas. Por outro lado, o homem C quer tomar a jovem A à força, mas ele tem desejos mais carnais que espirituais. É, portanto, uma criatura de desejos rasteiros e mesquinhos. Faz de tudo para atrapalhar a relação de amizade/amor dos dois jovens, mas não conseguirá.

Tendo por base as características de personalidade, caráter, idade (imaginária) e papel de cada personagem no conteúdo do texto acima, responda:

30 . Qual o *timbre* mais apropriado da personagem A?
30.a (88,7%) Voz aguda; 30.b (9,5%) Voz média; 30.c (0,8%) Voz grave; 30.d (0,8%) NSD

31. Qual o *timbre* mais apropriado da personagem B?
31.a (28,5%) Voz aguda; 31.b (64,0%) Voz média; 31.c (7,5%) Voz grave; 31.d (-----) NSD

32 . Qual o *timbre* mais apropriado da personagem C?
32.a (9,8%) Voz aguda; 32.b (27,8%) Voz média; 32.c (61,6%) Voz grave; 32.d (0,8%) NSD

TEXTO 4 - São três personagens:
1. Uma jovem atriz, voluntariosa, ciumenta do seu namorado, valente;A
2. Um jovem artista, apaixonado por sua namorada, corajoso;B
3.Um homem de meia-idade, violento, ciumento, cruel, de baixos instintos sensuais; C
Os dois jovens são enamorados. Ela é ciumenta, mas tem bons propósitos e bom coração. Vive para sua arte, assim como o seu namorado artista, corajoso e de bom coração. O homem C deseja a jovem atriz e num dado momento a chantageia para conseguir seus vis objetivos. Ela, desesperada por ele (C) ter prendido numa masmorra o seu namorado (B), pretende se entregar a ele (C), mas numa rara oportunidade em que estão juntos (A e C), ela quase cedendo à chantagem do homem brutal, apunhala-o mortalmente. No final, tanto B quanto C morrem e a jovem artista, desesperada, suicida-se! Dramas da ópera!

Tendo por base as características de personalidade, caráter, idade (imaginária) e papel de cada personagem no conteúdo do texto acima, responda:

33 . Qual o *timbre* mais apropriado da personagem A?
33.a (48,2%) Voz aguda; 33.b (43,5%) Voz média; 33.c (6,7%) Voz grave; 33.d (1,6%) NSD

34 . Qual o *timbre* mais apropriado da personagem B?
34.a (28,5%) Voz aguda; 34.b (54,1%) Voz média; 34.c (16,6%) Voz grave; 34.d (0,8%) NSD

35 . Qual o *timbre* mais apropriado da personagem C?
35.a (2,0%) Voz aguda; 35.b (17,6%) Voz média; 35.c (68,4%) Voz grave; 35.d (12,0%) NSD

TEXTO 5 - São três personagens
1. Uma jovem dama de honra de uma nobre; de bom coração, nobreza de alma, piedosa; apaixonada pelo jovem seresteiro (A)
2. Um jovem seresteiro (cigano), valente, apaixonado pela jovem dama; (B)
3. Um jovem nobre enamorado da jovem dama de companhia (A). Deseja-a e quer se livrar do jovem seresteiro (cigano) (B), conseguindo seu intento ao final do drama.
A jovem dama aguarda seu amado que canta ao longe, e imaginando, na escuridão, abraçá-lo depois de algum que ele para de cantar, abraça na realidade o jovem nobre (C). Quando B chega ao local, vê a cena e ambos os homens duelam. Toda a história, então, é uma rememoração de cenas de assassínio e o jovem nobre (C) imagina que o seresteiro tem a ver com as tragédias do passado. Ao final da trama, ele não consegue o amor da jovem dama (A), que se envenena e morre em seus braços e tem ainda o seresteiro morto numa masmorra, a seu mando.

Tendo por base as características de personalidade, caráter, idade (imaginária) e papel de cada personagem no conteúdo do texto acima, responda:

36 . Qual o *timbre* mais apropriado da personagem A?
36.a (56,3%) Voz aguda; 36.b (38,4%) Voz média; 36.c (3,0%) Voz grave; 36.d (2,3%) NSD

37 . Qual o *timbre* mais apropriado da personagem B?
37.a (29,3%) Voz aguda; 37.b (59,5%) Voz média; 37.c (9,7%) Voz grave; 37.d (1,5%) NSD

38 . Qual o *timbre* mais apropriado da personagem C?
38.a (18,8%) Voz aguda; 38.b (46,6%) Voz média; 38.c (27,8%) Voz grave; 38.d (6,8%) NSD

MUITO OBRIGADO! FIM!

PESQUISA AUXILIAR AOS DADOS DA PESQUISA QUALI-QUANTITATIVA (com os percentuais)

1 . IDADE
1.a (39,8%) Entre 18 e 25 anos; 1.b (36,8%) entre 26 e 35 anos; 1.c (23,4%) acima de 35 anos

2 . GRAU DE INSTRUÇÃO
2.a (---) Fundamental incompleto; 2.b (5,0%) Fundamental completo; 2.c (9,3%) Médio incompleto 2.d (37,6%) Médio completo; 2.e (26,2%) Superior incompleto; 2.f (12,0%) Superior completo 2.g (2,5%) Pós-graduação incompleta; 2.h (7,5%) Pós-graduação completa

3 . PREFERÊNCIAS MUSICAIS
3.a (---) Aprecio mais a música folclórica; 3.b (13,6%) Aprecio a música popular, chamada MPB; 3.c (1,4%) Prefere a música midiática e de consumo imediato; 3.d (10,1%) Aprecio música popular estrangeira; 3.e (13,6%) Aprecio MPB e música estrangeira; 3.f (26,2%) Aprecio música erudita (dita música clássica); 3.g (35,1%) Não tenho distinção de gênero musical, ouço de tudo um pouco;

4. LEITURAS
4.a (29,5%) Prefiro livros técnicos dentro da minha área de conhecimento profissional; 4.b (19,7%) Prefiro livros de literatura nacional e universal; 4.c (50,8%) Leio tanto livros técnicos dentro da minha área de conhecimento profissional como literatura universal

5. TEATRO: VAI AO TEATRO?
5.a (21,3%) Regularmente; 5.b (56,6%) raras vezes; 5.c (22,1%) Nunca fui ao teatro

6 . CINEMA: VAI AO CINEMA?
6.a (38,3%) Regularmente; 6.b (54,1%) raras vezes; 6.c (7,6%) Nunca fui ao cinema

7 . ÓPERA: JÁ ASSISTIU PELO MENOS A UMA ÓPERA COMPLETA AO VIVO?
7.a (22,6%) SIM; 7.b (77,4%) NÃO

8 . JÁ ASSISTIU PELO MENOS A UMA ÓPERA COMPLETA EM VÍDEO?
8.a (59,2%) SIM; 8.b (40,8%) NÃO

9 . O QUE VOCÊ SABE SOBRE ÓPERA?
9.a (62,3%) Tenho pouco conhecimento; 9.b (30,1%) Tenho conhecimento razoável; 9.c (7,6%) Tenho bom conhecimento

10 . VOCÊ ACREDITA QUE O TIMBRE (OU TIPO VOCAL) PODE SER DETERMINANTE PARA DAR MAIS VERACIDADE À PERSONAGEM OPERÍSTICA?
10.a (93,2%)SIM 10.b (3,8%)NÃO 10.c (3,0%) NSD

Obrigado!
Fim!

ANEXO 2

ENTREVISTA À MÉDICA ENDOCRINOLOGISTA DRA. ADRIANA MARIA DE MEDEIROS PACHECO – CRM 3153

INTRODUÇÃO

O texto abaixo consta da tese ainda não apresentada à Banca Examinadora, sob o título ainda provisório "O tipo/timbre vocal e a caracterização das personagens: a Teoria dos Afetos e a ópera na segunda metade do século XIX".

Respaldado pela avaliação de Abbate e Parker (2015), como em ANEXO, na vida real, não parece verossímil que uma pessoa, que mesmo na juventude e início da maturidade possuísse uma voz aguda, venha a ter, na idade provecta, a mesma voz aguda de antes. Em condições naturais, já não existiriam o mesmo frescor e brilho vocais, além do que a voz não atingiria mais os agudos de antes, quando possuía pleno vigor. Sujeita às mudanças dos níveis hormonais que acometem a todos e em consequência suas implicações no tônus muscular, entre outros efeitos, a voz, produzida por um conjunto de pregas vocais, músculos e cartilagens que atuam ordenadamente, desde os ombros, pescoço e, por natural, dentro das cavidades laríngeas, ressinta-se, como de resto todo o corpo. As pregas vocais se adelgaçam e se mostram mais "lentas", não possuindo a mesma agilidade de outrora. Portanto a idade avançada impõe nova postura vocal, novo timbre, este que se torna mais escuro, mais opaco e mais denso. Desse modo, retirando dessa natural decorrência física algum parâmetro – que vem a fazer parte de mais um elemento do nosso estoque de conhecimento (os conhecimentos adquiridos ao longo da vida de cada indivíduo) – personagens idosos na ópera seriam melhormente representadas por cantores de vozes médias ou graves, sendo o contrário verdadeiro, quando menos verossimilhante. Para personagens jovens, vozes mais agudas, não exatamente por questões de conexões fisiológicas ou hereditárias, mas, para a ópera, funciona melhor as avaliações psicológicas, emocionais e sobretudo comportamentais: os jovens são mais buliçosos, portanto expressam alegria de viver. E alegria teria melhor conexão com sons agudos. Este é o mundo do palco, verossimilhante, mas não verdadeiro, embora com conexões com a realidade.

A partir dessas considerações, se possível, responda:

1 . EXISTE BIBLIOGRAFIA MÉDICA NA ÁREA DA ENDOCRINOLOGIA QUE AMPARE ALGUMAS DAS COLOCAÇÕES FEITAS ACIMA? SE, PODERIA CITAR AUTOR, NOME DA PUBLICAÇÃO, (TRADUTOR, CASO VINDO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA), CIDADE, EDITORA, ANO DA PUBLICAÇÃO (E VOLUME, SE XISTIREM 2 OU MAIS)

_____
_____
_____
_____
_____
_____

2 . CASO NÃO EXISTA BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA SOBRE OQ EU FOI COLOCADO NO TEXTO ACIMA A RESPEITO DA ‘VELHICE’ DAS PREGAS VOCAIS EM ASSOCIAÇÃO COM A DIMINUIÇÃO DOS NIVEIS HORMONAIS, COMO MÉDICA, VOCÊ ACDEITA QUE ISSO SEJA POSSÍVEL? POR QUE?

3 . É POSSÍVEL A PESSOA MANTER NA VELHICE O MESMO TIMBRE, O MESMO VIÇO (BRILHO E COR) VOCAL QUE POSSUÍA NA PÓS-JUVENTUDE E INÍCIO DA VIDA MADURA? SE POSSÍVEL, TERIAM OS FATORES HORMONAIS ALGUMA INFLUÊNCIA, OU DEPENDERIA MAIS DE EXERCÍCIOS VOVAIS, VIDA SAUDÁVEL, PRÁTICA VOCAL, ETC?

_____
_____
_____

4 . SE A RESPOSTA FOR POSITIVA EM RELAÇÃO Á QUESTÃO ANTERIOR, ISTO SERIA NORMAL, NATURAL OU APENAS UMA EXCEÇÃO ENTRE UMA REGRA MAIS GERAL DE ENVELHIMENTO DA VOZ (JUTO COM O CORPO)?

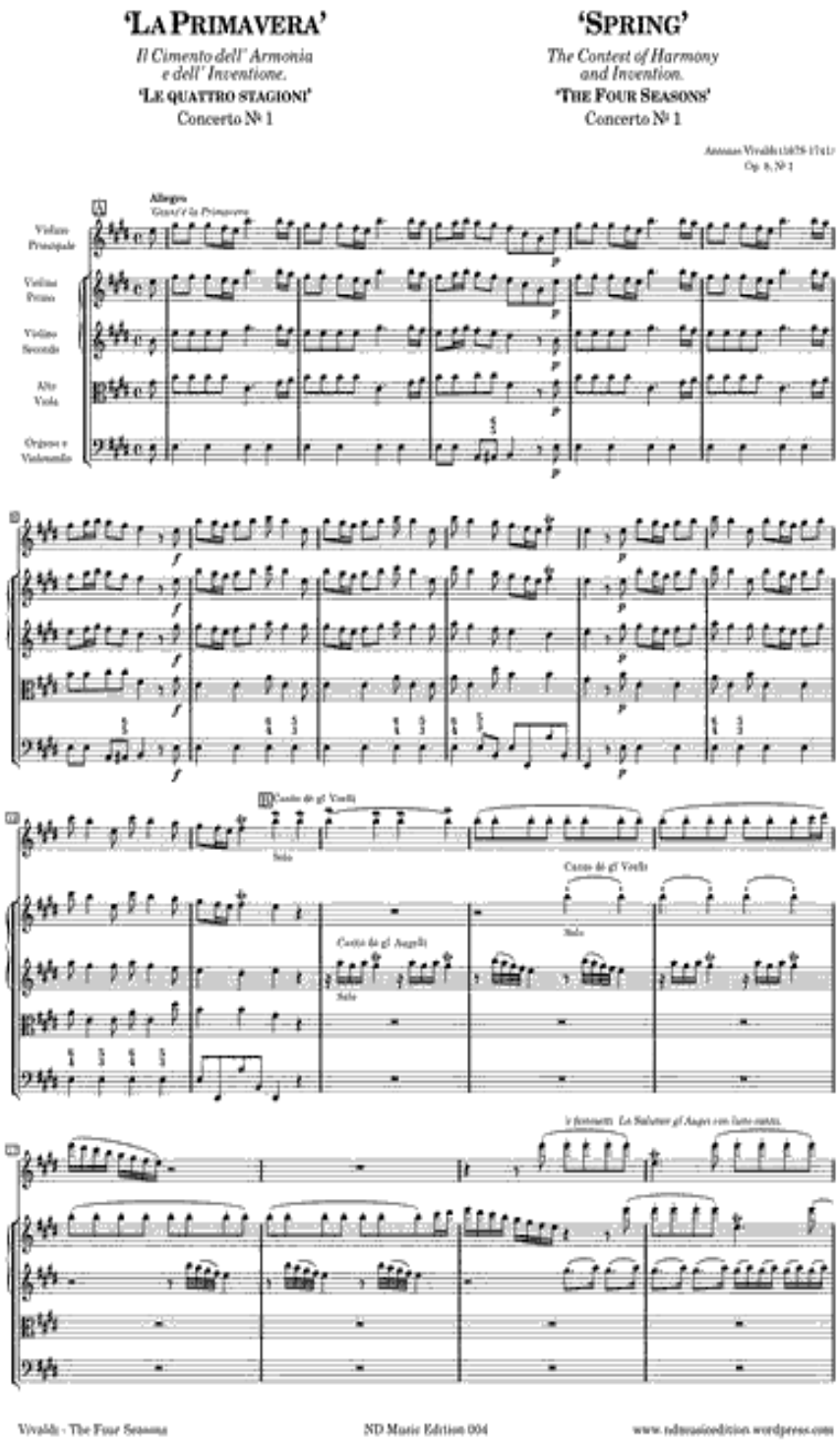
_____
_____
_____
_____
_____
_____
_____
_____
_____
_____
_____

5. NA SUA VISÃO MÉDICA, A VOZ ACOMPANHARIA O ENVELHECIMENTO DO CORPO, AFINAL?

_____
_____
_____
_____
_____
_____
_____
_____
_____
_____

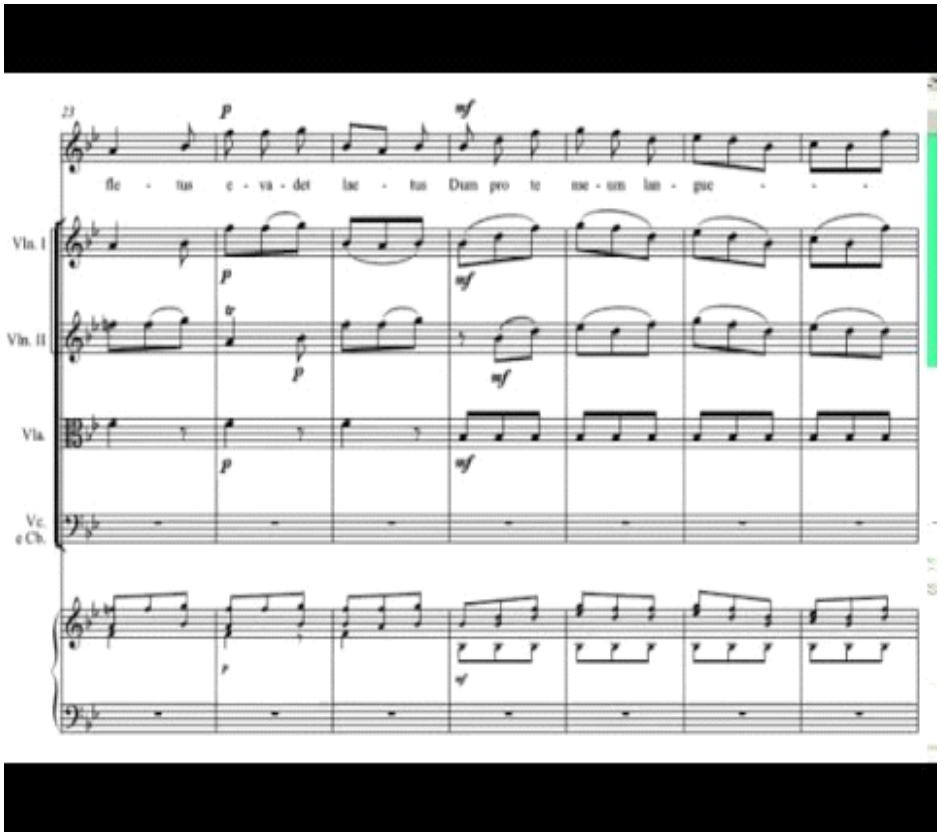
MUITO OBRIGADO PELA COLABORAÇÃO E ESCLARECIMENTOS!

E. X.


'LA PRIMAVERA'
Il Cimento dell' Armonia e dell' Inventione.
'LE QUATTRO STAGIONI'
Concerto № 1
'SPRING'
The Contest of Harmony and Invention.
'THE FOUR SEASONS'
Concerto № 1
Antonio Vivaldi (1678-1741)
Op. 8, № 1
Allegro
Violino Principale
Violino Primo
Violino Secondo
Alto Viola
Organo e Violoncello
Canto di gl' Uccelli
Solo
Canto di gl' Augelli
Solo
Canto di gl' Uccelli
Solo
Vivaldi - The Four Seasons
ND Music Edition 004
www.ndmusicedition.wordpress.com

ANEXO 3

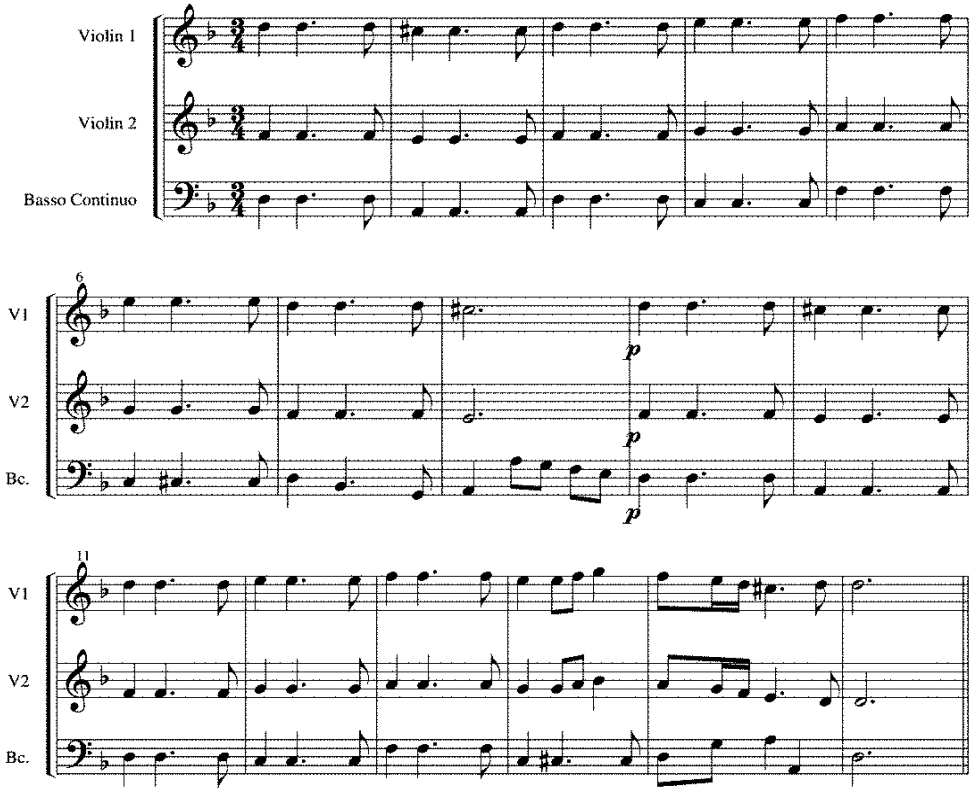
ANEXO 4


23
p
mf
fle - tus e - va - det lac - tus Dum pro te nie - um lan - guc - - -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
e Cb.
p
mf
tr
f

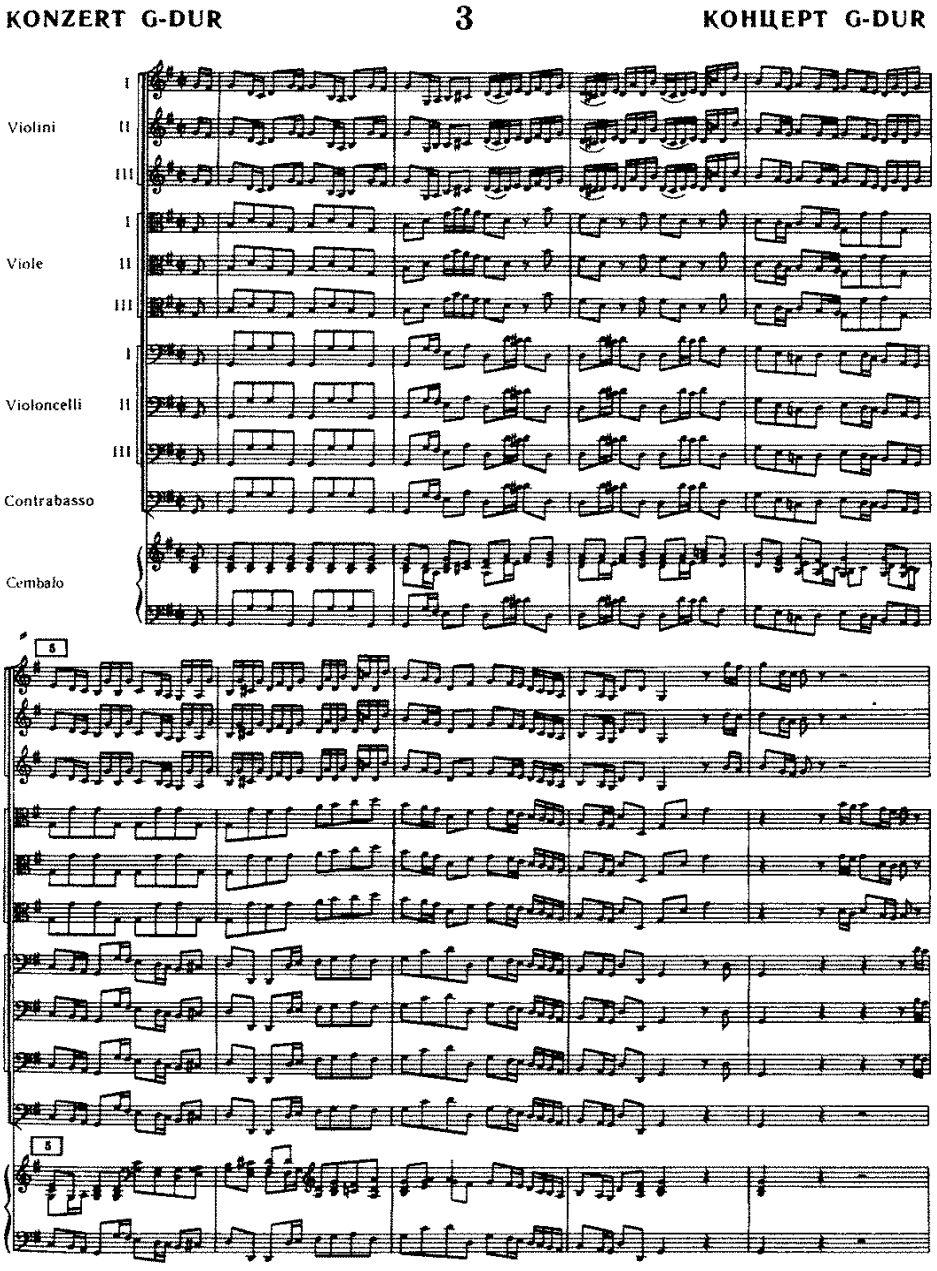
ANEXO 5

Sonata Op 1 No 12
La Follia

Antonio Vivaldi



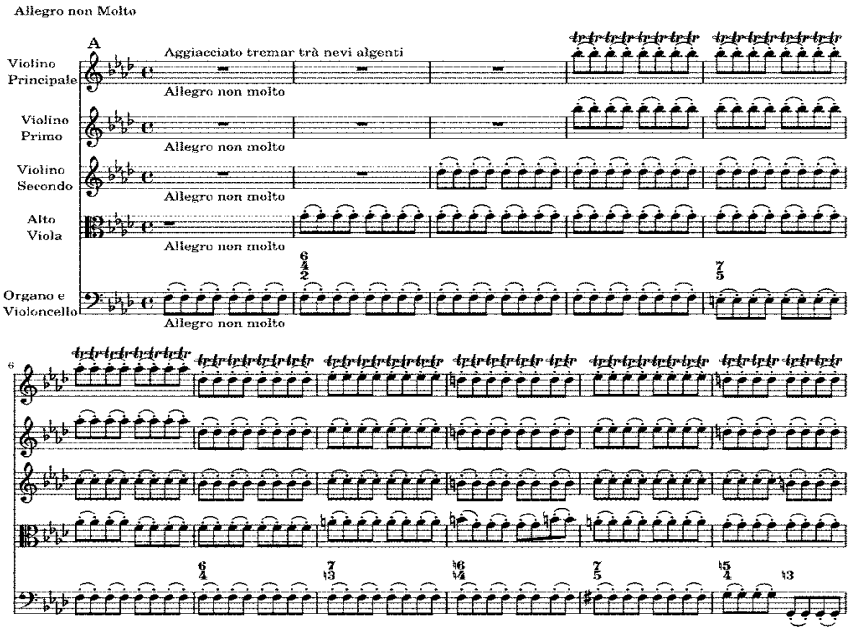
ANEXO 6


KONZERT G-DUR
3
КОНЦЕРТ G-DUR
Violini
Viole
Violoncelli
Contrabasso
Cembalo

L'Inverno / Winter

Il Cimento dell' Armonia e dell' Inventione -- Concerto IV

Antonio Vivaldi (1678-1741)



Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0

ANEXO 7