

# 'Em todas as coisas a mudança é doce':

*Varietas* e paixão na música italiana renascentista<sup>1</sup>

**Atli Ellendersen<sup>2</sup>**

Universidade Federal do Paraná | Brasil

**Resumo:** Neste estudo investigamos a procura ocorrida durante a Renascença por uma música emocionalmente envolvente. Por meio do estudo dos redescobertos tratados de retórica da Antiguidade, os teóricos da música na Itália reforçam a ligação entre música e poesia e aplicam a máxima de Platão de que a música deve servir ao texto. Mediante estudos de fontes primárias – Tinctoris, Ganassi, Vicentino, Zarlino e Alberti – e secundárias sobre teóricos como Cícero e Quintiliano, elementos da retórica, principalmente *decorum* e *pronuntiatio*, são abordados para dar suporte à hipótese de que o conceito retórico de *varietas* foi usado como meio para criar expressividade musical.

**Palavras-chave:** Música; retórica; variedade; expressividade; Renascença.

---

<sup>1</sup> 'Change in all things is sweet'. *Varietas and Passion in Italian Renaissance Music*. Submetido em 25/09/2018. Aprovado em: 02/04/2019.

<sup>2</sup> Atli Ellendersen é violinista da Camerata Antiqua de Curitiba. Estudou violino moderno com Arne Svendsen na Dinamarca e com Max Rostal na Suíça, e violino barroco com Manfredo Kraemer e Luis Otávio Santos. É bacharel em violino pela EMBAP, Curitiba, Mestre em Música pela UFPR e doutorando sob orientação de Dra. Silvana R. Scarinci em Musicologia histórica, pela UFPR. Faz parte do grupo de pesquisa histórica LAMUSA da UFPR tendo participado nos seus projetos de ópera barroca desde 2010. Participou de várias gravações de CD com a Orquestra Barroca do Festival de Música Colonial Brasileira, Juiz de Fora. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9149-1516>. E-mail: [atliellendersen@gmail.com](mailto:atliellendersen@gmail.com).

**Abstract:** In this study the demand that emerged during the Renaissance for an emotionally engaging music is investigated. Through readings of the rediscovered treatises on rhetoric of Antiquity, Italian music theorists reinforce the link between music and poetry and apply the Platonian precept that music should serve the text. By means of the study of primary sources – Tinctoris, Ganassi, Vicentino, Zarlino e Alberti – and secondary sources on Cicero and Quintilian, rhetorical elements, such as *decorum* and *pronuntiatio*, are approached to support the hypothesis that the rhetorical concept of *varietas* was applied as a means to create musical expressiveness.

**Keywords:** Music; rhetoric; variety; expressiveness; Renaissance.

\* \* \*

O conceito retórico de *varietas*, variedade ou variação, nos tratados *Retórica a Herênio*, anônimo, e *Do orador* de Cícero é considerado um ideal de composição que concerne todas as fases de elaboração de um discurso, incluindo a invenção do assunto inicial, a organização do discurso, memorização e apresentação para o público.<sup>3</sup> A aplicação do conceito de *varietas* foi recomendada no contexto musical pelos teóricos da música na Itália renascentista como um recurso para evitar monotonia e ‘mover as paixões’, uma ideia que hoje identificaríamos como expressividade. O reconhecimento da ligação forte da música com língua, ou mais especificamente poesia, e a variedade de imagens mentais que esta propicia foi decisivo para o rumo que o caráter da música italiana tomou no final da Renascença.

## 1. Música e retórica

A retórica pode ser definida como um sistema avançado de comunicação de emoções e ideias. Na descrição de Aristóteles, o primeiro teórico de retórica, ela é a arte de extrair de todo assunto o grau certo de persuasão que ele permite, ou a faculdade da descoberta, por meio de especulação, dos meios de persuasão disponíveis em cada caso. Cícero estabelecia o propósito da retórica como ensinar, emocionar e

---

<sup>3</sup> Cf. o artigo *Varietas and Satietas; De oratore 3.96–103 and the limits of ornatus* de Elaine Fantham (1988).

deleitar – *docere, movere e delectare* – e esta máxima foi aplicada à música na maioria dos tratados desta época. Como uma arte persuasiva, a retórica usa o som e o ritmo das palavras, tanto na forma escrita como falada. No entanto, assim como foi adaptada à música, também foi usada em dança, persuadindo por meio de movimento; e, com os seus elementos de forma, decoração e gesto, de maneiras diversas, foi também aplicada em pintura, escultura e arquitetura. A ligação da música com a palavra e a poesia era percebida muito fortemente na Renascença, e a organização e pronúncia de um texto passou a ser um dos principais modelos de composição e interpretação. Junto com gramática e dialética, o estudo da retórica por meio das obras de Aristóteles, Cícero e Quintiliano<sup>4</sup> era oferecido a todos aqueles que tinham acesso à educação. A retórica era cultivada nas academias e dominava as teorias humanistas de literatura e arte, e a sua influência no âmbito da música foi decisiva. O vocabulário de origem gramatical usado, desde o Medievo, para tratar da música revela este nexos forte com as *artes dicendi* (gramática, retórica e dialética). Exemplos são: sintaxe, motivo, tema, frase, período, sujeito, cesura, pausa e cadência, além de estilo, estrutura, figuração, articulação, declamação e acentuação (HARRÁN, 1988: 413).

Outro fato surpreendente, que dá testemunho da relação forte entre música e discurso falado, é a referência à música como modelo para o discurso, feita pelos autores citados nas suas obras sobre retórica. Ocorreu uma espécie de inversão de valor curiosa, uma vez que pressupõe uma música de certa sofisticação à qual se referir, dada a extrema elaboração técnica da retórica ensinada nos tratados. Falando sobre a introdução (grego: *proemion*,<sup>5</sup> latim: *exordium*) de um discurso, Aristóteles a compara ao prelúdio de um flautista, afirmando que:

O proêmio é o início do discurso, como um prólogo em poesia e um **prelúdio da flauta**; pois todos estes são inícios e preparam o caminho, por assim dizer, para o que vier. De fato, o prelúdio é como o proêmio de discursos epidícticos; pois, assim como os **flautistas** começam tocando qualquer coisa que bem sabem e o conectam com a tônica, da mesma maneira deve ser a composição do proêmio em discursos epidícticos; devemos logo dizer aquilo que queremos, dar a tônica, e continuar<sup>6</sup> (*apud* KIRKENDALE, 1979: 3, tradução e grifo nossos).

Quintiliano teria enfatizado a importância do estudo de música pelos retóricos e relata que um

<sup>4</sup> Aristóteles (384-322 a.C.): *Ars rhetorica*; Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.): *De inventione, De oratore* e outros; Marco Fábio Quintiliano (35-95 d.C.): *Institutio oratoria*.

<sup>5</sup> Repare na etimologia: *Proemion* (grego: *πρό + ὄμιον*) significa 'o que antecede o canto' (KIRKENDALE, 1979: 6).

<sup>6</sup> Vale notar o jogo com a palavra 'tônica'; no caso da música, a principal nota da escala ou da tonalidade, e no discurso o seu principal tema.

orador romano famoso teria determinado o tom da sua voz por meio da ajuda de um músico tocando flauta ao seu lado (KIRKENDALE, 1979: 3). Ele comparou a oratória à música quanto ao poder de mover as paixões, e recomendou ao orador modular o tom da sua voz conforme as afeições, imitando as inflexões de uma melodia. Quintiliano desejou possuir o conhecimento dos princípios da música que julgou ter o poder de despertar ou acalmar as emoções da humanidade, pois estes iam fornecer ao futuro orador todos os métodos que dizem respeito, primeiramente, ao gesto, segundo, à organização das palavras e, terceiro, às inflexões da voz, das quais grande variedade é exigida em argumentação (WILSON, 1995: 345). Cícero também descreve como um flautista era usado para sinalizar mudanças de tom de voz do orador ajudando-o a revigorar a voz quando cansada e a acalmá-la quando sobrecarregada (TARLING, 2004: 108). E Cícero diz:

Pois os **músicos**, que antigamente eram também poetas, inventaram para o prazer estes dois elementos, a saber: os versos e o canto para, com o ritmo das palavras e a modulação dos sons,<sup>7</sup> vencer a saturação do ouvido. Eles tinham a convicção que ambas as coisas, isto é, a modulação da voz e a conclusão rítmica do período, pudesse passar da poesia para a eloquência, nos limites que a severidade da poesia impõe (*apud* NORCIO, 1970: 550-551, tradução e grifo nossos).

Como exemplo de inspiração mútua entre músico/orador e seu público, Cícero escreve:

Uma vez que a assembleia popular é, por assim dizer, um palco magnífico para o orador, segue que nós somos estimulados, pela própria natureza, a um tipo de eloquência elegante e refinada. A multidão tem uma força tal que o orador não consegue ser eloquente sem que ela o escute, assim como um **flautista** não consegue tocar sem a **flauta** (*apud* NORCIO, 1970: 430-431, tradução e grifo nosso).

Alguns séculos mais tarde, Longinus<sup>8</sup> usa uma metáfora musical ao considerar a melodia como instrumento natural de persuasão e prazer, e a fala como melodia em palavras (TARLING, 2004: 70). Vemos que, para os principais autores dos tratados sobre retórica na Antiguidade, música e poesia servem de modelo um para o outro. Os fenômenos para eles, portanto, eram estreitamente interligados.

---

<sup>7</sup> Cícero primeiro se refere a sons (latim: *cantus*, de *canere*, que, além de cantar, significa tocar ou soprar um instrumento; na tradução italiana: *suono*), incluindo, portanto, instrumentos, para depois especificar o uso da voz.

<sup>8</sup> Longinus (c.213-273 d.C.), retórico e crítico de filosofia, autor da obra *Sobre o Sublime*.

## 2. Estrutura da retórica

A retórica clássica era dividida em cinco partes principais – *officia oratoris* – com algumas subdivisões. Com base na exposição da estrutura da retórica descrita por Lausberg (1990), Bartel (1997) e Tarling (2004) apresentamos o seguinte resumo:

- a) *Inventio*, incluindo os *loci topici* – invenção, definição de assuntos;
- b) *Dispositio* – disposição e organização lógica;
  - i) *exordium (prooemium)* – introdução;
  - ii) *narratio* – apresentação dos fatos;
  - iii) *propositio (divisio ou partitio)* – divisão, o argumento proposto;
  - iv) *confirmatio* – argumentos de sustentação, provas;
  - v) *confutatio (argumentatio, refutatio ou reprehensio)* – refutação, contestação;
  - vi) *peroratio (conclusio)* – conclusão;
- c) *Elocutio (decoratio, elaboratio)* – estilo, aplicação de recursos diversos que fortalecem os argumentos. As quatro *virtutes elocutionis*:
  - i) *puritas, latinitas* – sintaxe correta, exatidão, precisão;
  - ii) *perspicuitas* – clareza de linguagem;
  - iii) *ornatus (elegantia)* – linguagem figurativa, tropos;
  - iv) *aptum, decorum* – compatibilidade entre forma e conteúdo;
- d) *Memoria* – técnicas de memorização;
- e) *Actio (pronuntiatio, enuntiatio, executio)* – apresentação, execução, interpretação ou declamação por meio de gestos e inflexões adequados.<sup>9</sup>

Durante a Renascença e o Barroco a ênfase dada a cada um dos elementos da retórica variava conforme a época e a região. A racionalização e sistematização mais elaborada do seu uso em música aconteceu na Alemanha a partir do século XVI, tendo presença forte na maioria dos tratados sobre

---

<sup>9</sup> Neste artigo, evidentemente, não cabe uma explicação completa sobre todos os aspectos da retórica. Para um maior aprofundamento do assunto, ver LAUSBERG, 1990; BARTEL, 1997; TARLING, 2004; e HAYNES e BURGESS, 2016.

composição até o final do século XVIII.<sup>10</sup> Na Itália do século XVI existem nos tratados sobre música poucas referências diretas à retórica, entretanto, a sua influência é evidente. O título do tratado *Le istituzioni harmoniche*, 1558 de Zarlino seria uma alusão à obra *Institutio oratoria* de Quintiliano (McCRELESS, 2002: 852 e PALISCA, 2006: 204) e o tratado *Liber de arte contrapuncti*, 1477 de Tinctoris (1435-1511) em grande parte se fundamenta na obra *De oratore* de Cícero (LUKO, 2008: *passim*).

Enquanto os tratados alemães sobre retórica se ocupam mais com os três primeiros passos da estrutura retórica – *inventio*, *dispositio* e *elocutio* – os italianos se ativeram prioritariamente ao quarto – *elocutio* – e o quinto e último passo: a *actio* ou *pronuntiatio*. Segundo Bartel (1997), os alemães priorizavam uma construção musical ordenada e eloquente, isto é, uma técnica retórica de composição, ao passo que os italianos davam ênfase à interpretação dramática, baseada em discurso natural direcionado à emoção. Em outras palavras, enquanto a composição alemã, por meio da disciplina retórica, era comparável ao trabalho do dramaturgo, a música italiana era modelada pela arte da oratória imitando um orador ou mesmo um ator.<sup>11</sup> Como evidência disso podemos atentar para a alternativa ao tipo de imitação que se utiliza de madrigalismos e que Vincenzo Galilei (c.1520-1591) ironiza:<sup>12</sup> ele propõe uma outra maneira de 'expressar os conceitos da alma por meio das palavras' (GALILEI, 1581: 89):

Quando, para a sua diversão, vão às tragédias e comédias que os bufões declamam, deixem de vez em quando de lado o riso imoderado, e em seu lugar observem, por favor, de que maneira um cavalheiro quieto fala com outro, com que tipo de voz relativo à agudeza e gravidade, com que quantidade de som, com que tipo de acentos e gestos, como articula quanto à rapidez ou vagareza de movimento. Aguardem um pouco a diferença que ocorre entre tudo aquilo, quando um desses fala com um servo seu, ou então um com o outro destes; considerem o que acontece com o príncipe quando discorre com um súdito e vassalo seu, com o requerente ao recomendar-se;

<sup>10</sup> Principais autores alemães e seus tratados sobre retórica: Nikolaus Listenius, *Musica*, 1537; Gallus Dressler, *Praecepta musicae poeticae*, 1563; Lukas Lossius, *Erotemata musicae practicae*, 1563; Seth Calvisius, *Melopoecia sive melodiae condensatae ratio*, 1592; Joachim Burmester, *Hypomnematum musicae poeticae*, 1599, *Musica autoschediastike*, 1601, *Musica poetica*, 1606; Johannes Lippius, *Disputatio musica tertia*, 1610, *Synopsis musicae novae*, 1612; Johannes Nucius, *Musices poeticae sive de compositione cantus*, 1613; Joachim Thuringus, *Opusculum bipartium*, 1624; Johann Andreas Herbst, *Musica poetica*, 1643; Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, 1650; Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, ca.1657, *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*, fim dos anos 1660; na França: Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (1636-7).

<sup>11</sup> Vale notar que na França, e até certo ponto também na Inglaterra, a influência da retórica em música se assemelhava mais à maneira italiana (BARTEL, 1997: 60-61).

<sup>12</sup> Galilei no *Dialogo della musica antica, et della moderna*, 1581 ironizava o costume de colocar uma pausa na música quando o texto menciona palavras como 'desaparecer', 'desmaiar', 'morrer' e 'exausto'; ou quando fala de 'só', 'dois' etc. reduz a textura a uma voz, duas vezes e assim por diante.

como o faz o furioso ou o excitado, a senhora casada, a mocinha, o menino singelo, a meretriz astuta, o amante ao falar com a sua amada para dispô-la à sua vontade, aquele que se lamenta, aquele que grita, o medroso, e aquele que regozija. Destes vários casos, sendo estes observados com atenção e examinados com cuidado, podem tomar como norma aquilo que sirva para a expressão de qualquer que seja o conceito que lhe venha em mãos (GALILEI, 1581: 89, tradução nossa).

Notamos aqui um modelo diferente – novo – para a imitação de afetos em música que se fundamenta no tom da voz de quem fala, tom este que, por sua vez, se caracteriza por e depende da posição social, do poder, da idade, da condição, além do estado psicológico e emocional do falante.<sup>13</sup>

As duas partes da estrutura retórica que tratam de questões associadas à interpretação e expressão de emoções e sentimentos são: a *elocutio* – como um todo, mas particularmente a terceira e a quarta virtude de elocução, respectivamente *ornatus* e *aptum/decorum* – e a *actio/pronuntiatio*. Grosso modo, podemos dizer que a *elocutio* é da responsabilidade, basicamente, do compositor, enquanto a *actio/pronuntiatio* o é principalmente do intérprete. É preciso ter em mente que desde esta época – a Renascença – até o início do século XX muitas vezes o compositor e o intérprete eram a mesma pessoa.

Para entendermos como os teóricos da música na Renascença promoviam a criação de uma música expressiva, é indispensável olharmos para os documentos que lhes serviam de modelo e inspiração para tal fim. As referências onipresentes e contínuas a obras retóricas da Antiguidade indica que este é um dos caminhos a seguir para compreendermos o assunto. Pois, apesar das referências à música nos tratados sobre a retórica, a via de influência é mais forte da oratória para a música. Mas o que eles observaram nos tratados e julgaram ser aplicável à música? Ao referir-se às regras do discurso, como ritmo e velocidade, tessitura e volume de som da voz, Gioseffo Zarlino (1517-1590) no tratado *Sopplimenti musicali*, 1588 diz: “o conhecimento das quais [regras] deveria ter todo músico e todo *melopeio*, isto é, compositor, para não ficar ignorante daquela coisa que é sumamente necessária à perfeição da sua arte” (ZARLINO, 1588: 320, tradução nossa). Ou seja, o músico, tanto na função de compositor como na de intérprete, precisava ter conhecimento de como o orador potencializava o seu discurso por meio de refinamento e variação, aplicando recursos de agógica, timbre e dinâmica.

---

<sup>13</sup> Cf. também BORGERDING, 1998.

### 3. *Ornatus*

A terceira virtude de elocução, *ornatus*, trata dos recursos que dizem respeito à ornamentação do discurso. Lausberg (1990: 59-60) fala em luxo do discurso que visa a beleza da expressão verbal e enfatiza a sua aplicação forte nas belas artes: nas artes criativas como escultura, pintura, poesia e composição musical e nas artes performativas como declamação, atuação, interpretação musical e dança. Ao *ornatus* eram atribuídos nomes poéticos como 'condimento' (*condita oratio*), 'flor' (*verborum flores*), 'luz' (*lumina orationis*) ou 'cor' em alusão ao seu caráter ornamental. O conceito *ornatus* se referia tanto ao campo da *res* quanto ao da *verba*. Na teoria retórica, *res* dizia respeito ao conteúdo, pensamento ou ideias – generalidades – do discurso, *verba* à forma ou palavra – particularidades – deste. Desta feita, a *res* pertence mais à *inventio*, enquanto a *verba* à *elocutio*. E na música, evidentemente, o ornato é elaborado tanto pelo compositor na concepção da música como pelo intérprete na hora da sua execução. É aqui que se encontram as figuras retóricas e os tropos,<sup>14</sup> que se tornaram principal alvo de atenção dos teóricos alemães acima mencionados (cf. nota 10).

Um dos aspectos do *ornatus* é a *compositio* que trata da constituição sintática e fonética de sintagmas e frases, e uma das partes que diz respeito especificamente ao tratamento fonético dentro da *compositio* é chamada *elegantia* (LAUSBERG, 1990: 60-61; 146-153). Segundo Harrán (1997: 30), elegância se refere à qualidade do som da voz e à maneira como esta é usada. Quintiliano escreveu que, para assegurar elegância do discurso, a voz precisava ser agradável, forte, variada, flexível, firme, doce, estável, clara e pura; no tratado *Retórica a Herênio*<sup>15</sup> estas categorias qualitativas são agrupadas em: volume, estabilidade e maleabilidade.

Os comentários de Quintiliano sobre flexibilidade e variedade no uso da voz são extremamente pertinentes: o propósito é atingir agilidade no uso da voz com o intuito de aproveitar plenamente toda sua extensão de notas e cores, porque por meio de alternância dinâmica e timbrística o orador recupera suas forças e o ouvinte se encanta e revigora os ouvidos. Quintiliano considera variedade essencial para uma boa interpretação e Harrán (1997) define a variedade de produção sonora quintiliana como mudança abrupta

<sup>14</sup> Para Quintiliano, figuras são adaptações da nossa fala por meio de alterações em relação ao uso comum e óbvio, portanto uma maneira nova e engenhosa de discurso; e tropos são alterações expressivas do significado principal para outro de uma palavra ou uma frase. O tropo confere conteúdo novo para uma linguagem familiar e a figura usa uma construção nova da língua (BARTEL, 1997: 69).

<sup>15</sup> *Retórica a Herênio* (ca. 80 a.C.) de autoria desconhecida, antes atribuída a Cícero.

ou gradual de um nível dinâmico para outro; como alternância da qualidade do som de suave para áspera, de macia para dura e de cheia para reduzida; e, ainda sobre o estilo de declamação, de sustentado para cortado, que em música corresponderia ao *legato* e o *staccato* (HARRÁN, 1997: 31). Tanto Cícero quanto Quintiliano comparam estas habilidades exigidas da voz às capacidades de inflexões e modulações dos instrumentos (*idem*, p. 32).

#### **4. *Decorum/aptum***

Para os retóricos, a variedade imprescindível no uso da voz acima mencionada serve o propósito de se adequar ao conteúdo do texto que, por sua vez, determina o caráter do discurso. Mudanças de dinâmicas e qualidade de som, além do estilo de apresentação são vinculados ao texto, pois apesar de serem produzidos vocalmente, são induzidos pelo texto. Quintiliano descreve como levantar o volume da voz expressa violência enquanto falar baixo representa calma; a qualidade do som da voz pode ser cheia, forte, rude, abafada e ressonante conforme o assunto. E o autor de *Retórica a Herênio* prevê que o tom de seriedade e dignidade demanda uma voz cheia, solene e comedida; o tom elucidativo seria com a voz relaxada e calma; o tom jocoso com a voz levemente trêmula. Ao descrever como a voz deve ajustar-se ao conteúdo do texto para não estar em desacordo com ele, Quintiliano recomenda que “dentro das mesmas frases e emoções podemos efetuar certas alterações na voz, embora não demasiadas, conforme demandam a dignidade das palavras e a natureza dos pensamentos, a conclusão ou o início da frase, ou a transição de uma frase para outra” (*apud* HARRÁN, 1997: 33). O fato de que Quintiliano aqui se refere não a grandes porções do texto, mas a trechos pequenos, isto é, modulações de uma frase para outra, dentro de uma frase só ou mesmo de uma palavra para outra, nos remete às recomendações feitas nos tratados barrocos sobre articulações, dinâmicas e gestos detalhistas e variados que visam imitar uma boa declamação e não idear grandes linhas de fraseado como observamos mais tarde no Romantismo.

A respeito de andamento ou tempo da fala Quintiliano recomenda: “Devemos falar um tanto aceleradamente quando quisermos mostrar algo feito com verve; porém, sobre algo feito vagarosamente devemos desacelerar” (*apud* HARRÁN, 1997: 34, tradução nossa). Descrevendo os vários humores ou estados de espírito do discurso, ele diz:

Na alegria, a voz deve fluir de modo cheio, simples e jovial. No entanto, quando elevada à batalha, deve estender-se ao máximo, como se fosse, a todos os tendões. Na ira se torna atroz, áspera e densa e a respiração fica ofegante, pois o fôlego não se sustenta por muito tempo quando gasto de forma imoderada (*apud* HARRÁN, 1997: 34, tradução nossa).

A lista continua descrevendo o uso da voz em casos de ódio, conselho, promessa, consolação, medo, vergonha, exortação, pena, confiança, violência e compostura. Todos estes estados de espírito possuem dinâmica, tom de voz, tempo e expressão geral próprios, e Cícero sugere que compaixão e tristeza devam ser expressas com a voz maleável, plena, hesitante e sombria; medo com a voz modesta, indecisa e desanimada; deleite com a voz exuberante, macia, tenra, alegre e vivaz; e finalmente que aborrecimento deve ser expresso com a voz séria sem provocar compaixão, efetuada em tom e expressão únicos (HARRÁN, 1997: 34-35).

A já referida adequação da música às palavras e ao conteúdo do texto de modo geral por parte do compositor foi fundamental para o desenvolvimento da música italiana durante o século XVI. A origem desta mudança pode ser atribuída à interpretação do *decorum* da *elocutio* no molde da descrição do uso da voz. O conceito de *decorum* trata justamente, embora não exclusivamente, da compatibilidade entre *res* e *verba*.

É possível que a ideia do *decorum* também tenha influenciado a escolha de estilo e instrumentação mais adequados aos diferentes gêneros da música, além de incluir a seleção do tipo de música a ser apresentada conforme o lugar e a ocasião – ao ar livre, na corte ou nas igrejas e capelas. A própria acomodação do violino renascentista como instrumento usado em conjuntos que acompanhavam danças dentro e fora da corte e que tocava música vocal poderia ser considerada fruto do respeito ao decoro quando se optava por usá-lo apenas nestas circunstâncias. A ideia – perpetuada desde a Antiguidade – da inferioridade dos instrumentos de sopro em relação aos de corda, contribuiu para excluí-los da preferência da nobreza italiana; esta preferia se entreter com as violas da gamba, cuja sonoridade mais intimista se prestava bem para música contrapontística séria, gênero este muito apreciado e cultivado nas cortes. Jambe de Fer<sup>16</sup> no tratado *Epitome musical* (1556) escreveu assim a respeito da viola da gamba: “Chamamos de violas aquelas com as quais os cavalheiros, comerciantes e outra gente de virtude passam seu tempo” (JAMBE DE FER, 1556: 62, tradução nossa). Sobre o violino comenta: “O outro tipo se chama violino e é aquele que normalmente é usado em dança...Não lhes mostrarei o dito violino em figura, pois o podem

---

<sup>16</sup> Philibert Jambe de Fer (ca.1515-?), músico e compositor francês.

considerar parecido com a viola, ainda mais que são poucas as pessoas que o usam, a não ser aqueles que dele vivem para o seu trabalho” (JAMBE DE FER, 1556: 63, tradução nossa).

Naturalmente, a conformidade com o caráter da música precisava ser observada pelo intérprete. A escolha de andamentos, tipos de articulação, arcadas, dedilhados e ornamentação é decisiva para a caracterização correta da música. No tratado *Regola Rubertina*, de 1542, Ganassi<sup>17</sup> escreve no capítulo II, ‘Do movimento do corpo’:

De acordo com palavras e música alegres, assim como palavras e música tristes, tem que calcar o arco de maneira forte e suave e às vezes nem forte, nem suave, mas moderadamente conforme as palavras, e quando a música é triste conduzir o arco de modo gracioso e muitas vezes vibrar [*tremar*] o braço do arco e os dedos da mão esquerda [*del manico*] para fazer o efeito conforme a música triste e aflita. O contrário pode ser feito com o arco quando a música é alegre pressionando o arco na proporção de tal música, e desta maneira fará o movimento dando o espírito ao instrumento na proporção de cada tipo de música. Este discurso te bastará, embora queira ser breve, muitas coisas eu poderia dizer: isto será suficiente, pois se considerar bem, terás o conhecimento e ficarás contente. Este meu raciocínio é tão relevante e necessário quanto são para o orador a coragem, a exclamação (voz), os gestos e movimentos, às vezes imitando o riso e o choro conforme o assunto e outras coisas convenientes. Se colcares a razão em ordem, verás que o orador não ri às palavras de choro; da mesma maneira, para a música alegre o músico não usará uma arcada suave e movimentos similares de acordo com música triste, porque assim, a arte não imitaria a natureza; aconteceria uma difamação do verdadeiro efeito da arte que é imitar a natureza. Pois, em música, sempre se deve imitar o efeito tirado das palavras com todas as condições supraditas... (GANASSI, 1542: VI, tradução nossa).

Esta citação revela vários elementos importantes a respeito de interpretação musical nesta época. Em primeiro lugar, a referência à retórica por meio da determinação da compatibilidade entre o significado das palavras e o caráter da *execução* da música – *decorum* – e da comparação do músico com o orador; em segundo lugar, o conceito da imitação da natureza, e por último, a instrução prática/técnica de como usar o arco para alcançar estes objetivos. Percebemos claramente um paralelo entre as instruções instrumentais práticas de Ganassi e as recomendações para o uso da voz feitas pelos retóricos acima descritas.

Levando o *decorum* às últimas consequências, Ganassi vai além ao ordenar que a conduta corporal do músico como um todo precise estar de acordo com o feitiço da música:

---

<sup>17</sup> Silvestro (Sylvestro) Ganassi (1492-?) escreveu três tratados – talvez os únicos escritos especificamente sobre interpretação no século XVI: *Opera intitolata Fontegara*, 1535, sobre a flauta doce, *Regola Rubertina*, 1542 e *Letzione Seconda*, 1543, estes dois sobre a viola da gamba.

No capítulo precedente ensinou-se como segurar a viola e como ajudar para que o corpo seja preciso ao mover o braço e a mão; mover o corpo é necessário por duas razões: primeiro para não parecer ser de pedra, segundo por causa da música bem composta com base nas palavras, pois o seu movimento será adequado à música bem formada conforme as palavras, de modo que, se a música for agradável [*mistevole*] por meio das palavras, os membros farão o movimento conforme, e o olho como essencial para garantir o movimento adequado será acompanhado pelo peito e pela boca, e o queixo da face e do pescoço se inclinando, mais ou menos, em direção ao ombro de acordo com a necessidade do assunto formado por tais palavras (GANASSI, 1542: VI, tradução nossa).

Estas recomendações gestuais também podem ter origem em tratados sobre retórica. Quintiliano chamava a lei dos gestos de quironomia e havia instruções para que houvesse compatibilidade entre o uso da voz, a expressão facial e os gestos corporais.

### ***5. Actio/pronuntiatio/executio***

O último *officium* era dedicado àquilo que por muitos era considerado o mais importante: a apresentação,<sup>18</sup> isto é, a execução do discurso envolvendo a voz e o gesto.<sup>19</sup> Para os retóricos, não importa quão interessantes as ideias, quão bem organizadas e quão bem formuladas, se não receberem uma boa apresentação elas não convencem o ouvinte.<sup>20</sup> E Quintiliano foi a certo extremo ao afirmar que um discurso medíocre abrilhantado com o poder da boa apresentação terá um peso maior do que o melhor discurso privado dele (*apud* HARRÁN, 1997: 24). Ele chega até a afirmar que o conteúdo do discurso é menos importante do que a apresentação dele. Cícero chamou a habilidade de apresentação de fator dominante e considerou que o orador sem ela não valia nada, enquanto um orador tolerável com apresentação caprichada muitas vezes supera os melhores; ele também observou que o mesmo discurso apresentado por oradores diferentes apresentava resultados diferentes. Muitas destas afirmações podem ser aplicados diretamente à interpretação musical.

No final da Renascença a interpretação musical com influência da *pronuntiatio* da retórica era reconhecida. Referindo-se à voz de um jovem recitando um poema épico,<sup>21</sup> Angelo Poliziano numa carta a

---

<sup>18</sup> O uso do termo 'apresentação' será usado para o termo *delivery* ou *performance* em inglês e *Vortrag* em alemão.

<sup>19</sup> Segundo Gallo, no artigo *Pronuntiatio. Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale* (1963), o tratamento da *pronuntiatio* era a parte da teoria retórica que oferecia os maiores motivos de relação com a teoria da música (p. 38).

<sup>20</sup> Em *Retórica a Herênio* (HARRÁN, 1997: 24).

<sup>21</sup> No artigo *Music, Delivery, and the Rhetoric of Memory in Guillaume de Machaut's Remède de Fortune* Jody Enders afirma que durante o Medievo até o início da Renascença havia um nexos forte entre memória retórica, apresentação, música, alegoria e

Pico della Mirandola<sup>22</sup> assim descreve:

Uma voz como se fosse nem lendo, nem cantando, porém na qual, percebendo as duas, não distingue nenhuma, variada de acordo com a demanda do lugar – ou uniforme, ou lamentosa, ora distinta, ora contínua, ora orgulhosa, ora fraca, ora suave, ora contente, ora lenta, ora excitada – sempre correta, sempre clara, sempre agradável. O gesto não é preguiçoso, não é sonolento, porém nem afetado, nem importuno (*apud* PALISCA, 2006: 208, tradução nossa).

Nicola Vicentino (1511-ca.1577), depois de informar que às vezes se usa um certo procedimento nas composições que não se pode escrever com precisão, como piano e forte, rápido e lento para mostrar os afetos das emoções das palavras (VICENTINO, 1555: 94, tradução nossa), compara apresentação musical à ação do orador quando recomenda:

... deve-se mudar o andamento conforme as palavras, ora mais rápido, ora mais lento ... e a experiência do orador, cujo modo observamos no discurso, o ensina, que ora fala forte, ora fraco, e mais lento, mais rápido e com isso comove assaz os ouvintes, e esta maneira de mudar o andamento faz bastante efeito na alma... (VICENTINO, 1555: 94, tradução nossa).

## 6. Em busca da emoção

Seria possível afirmar que no século XVI de fato havia envolvimento emocional por parte dos músicos em suas apresentações? E mais, existem evidências de que o público percebia e aprovava tal envolvimento? Tudo indica que sim. Pontus de Tyard (1521-1605) na obra *Solitaire second*, 1555 fez a seguinte descrição da apresentação de um alaudista famoso:<sup>23</sup>

Após retiradas as mesas ele pegou um [alaúde] e como para testar as cordas, sentando no fim da mesa, se pôs a tocar uma fantasia. Ele mal havia movido o ar com três pinçadas quando rompeu as conversas iniciadas entre uns e outros dos convidados e, tendo-os obrigado a virar-lhe a face, donde estava, continuou com tão deleitosa destreza que aos poucos, com o seu modo divino de tocar, fazendo definhar as cordas de baixo de seus dedos, transportou todos que o ouviam numa tão graciosa melancolia que – um encostando a cabeça na mão apoiada no cotovelo, outro

---

poesia que davam coerência à lírica medieval. Ela aponta evidências que indicam que os gêneros literários neste período podiam ser declamados, entoados ou mesmo cantados e que não havia uma distinção clara entre poesia e canto. Havia certa fluidez entre fala e canto ao ponto de os termos *cantare* e *dicere* serem usados alternadamente para ambos os modos de apresentação. Esta realidade era fundamentada na *ars memorandi* que era a origem da mistura entre retórica, poesia e música (ENDERS, 1992).

<sup>22</sup> Angelo Poliziano (1454-1494), humanista, poeta e filólogo italiano; Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), humanista e filósofo italiano.

<sup>23</sup> Provavelmente trata-se de Francesco da Milano (1497-1543), alaudista e compositor italiano.

folgadoamente estendido numa postura corporal desleixada com a boca semiaberta e os olhos, fechados mais que pela metade, fixados (a julgar) nas cordas e com o queixo caído até o peito, disfarçando seu semblante da mais triste taciturnidade jamais vista – privados permaneceram de todo sentido a não ser a audição como se a alma, tendo abandonado todos os espaços dos sentidos, se tivesse retirado às orelhas para mais confortavelmente apreciar tão encantadora sinfonia: e eu creio que aí permaneceríamos se não ele mesmo, não sei como, de maneira arrebatadora tivesse ressuscitado as cordas, e pouco a pouco revigorado sua apresentação com uma força suave nos restituindo a alma e os sentimentos para o lugar de onde de nós os havia roubado, não sem deixar cada um de nós espantados como se fôssemos levados por um transporte extático por algum furor divino.

(<http://le.luth.free.fr/Textes/tyard/titres/solitaire.html>, acesso 18.01.2018, tradução nossa)

Este relato extraordinário nos revela como um músico nesta época possuía a capacidade de engajamento forte na sua apresentação e ainda aponta uma considerável sensibilidade e receptividade por parte do público. Outro relato a respeito da presença de emoção na interpretação musical é de Otmar Luscinius<sup>24</sup> (*Musurgia seu praxis musicae*, 1536) que assim descreve as apresentações do seu professor de órgão Paul Hofhaimer:<sup>25</sup>

... Ao executar sua magnífica música, ele emprega rigor, e não menos graça. Ele não se prolonga em canções compridas causando repulsa, nem em brevidade desprezível. Não deixa de abrir o caminho para onde estender as suas mãos ou mente. Nada parece árido, nada frio ou exausto naquela harmonia angélica; além do mais, de veia fértil e rumo aberto, tudo está ardente e succulento. A suavidade das suas articulações é espantosa, e ele não estraga a majestade sublime da sua composição. Deveras não lhe basta que soe erudita pois deve também soar um tanto bela e florida. Todos os seus cantos têm ritmos tão perfeitos que, se de lá se tira uma parte, pela perfeição já perceberias claramente sua harmonia pobre. A sua **variedade** é tão imensa que é possível ouvi-lo por alguns anos cantar [tocar] e não se espantar tanto donde o oceano verte tantos rios quanto donde ele tira suas músicas (*apud* SMITH, 2011: 2, tradução e grifos nossos).

Notamos que o autor faz referência à capacidade do músico de criar variação e enfatiza o caráter caloroso e envolvente das suas apresentações. Tratando-se do órgão supomos que a variação tenha ocorrido por meio de diminuição, articulação e agógica.

A narração, rara nesta época, feita por Tinctoris<sup>26</sup>, um dos mais importantes teóricos da música de então, mostra a experiência musical pessoal de uma apresentação de dois irmãos cegos tocando viola:<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Ou Otmar Nachtgall (1478/80 - 1537), humanista, teólogo, tradutor e músico alsaciano.

<sup>25</sup> Paul Hofhaimer (1459-1557), organista e compositor austríaco.

<sup>26</sup> Johannes Tinctoris (c.1435 - 1511), compositor e teórico da música flamengo.

<sup>27</sup> No tratado *De inventione et usu musicae* (ca.1481). Segundo Boyden (1965), Tinctoris aqui se refere a uma viola renascentista.

...há pouco ouvi em Bruges dois irmãos cegos de Flandres, homens não menos eruditos em literatura que experientes em música, dos quais um se chamava Carolus e o outro Johannes, tocando junto neste tipo de viola, o primeiro as vozes superiores, o outro os tenores de muitas canções, de uma maneira tão hábil e tão graciosa que eu deveras jamais tive maior prazer numa melodia. E como a rabeça (se o músico for hábil e experiente) emite melodias parecidíssimas com aquelas, meu espírito (por alguma familiaridade oculta) é elevado a uma alegria tão similar possível. Por isso estes dois instrumentos são meus. Meus, digo eu, isto é, entre outras coisas por meio dos quais a minha alma se eleva a um estado de piedade, e que mais ardentemente inflamam o meu coração para a contemplação das alegrias celestiais. Deste modo tanto mais preferiria que fossem sempre reservados antes para coisas sacras e para a secreta consolação da alma, do que às vezes empregados em coisas profanas e festas públicas (*apud* WEGMAN, 1995: 308, tradução nossa).

Esta citação é extremamente relevante em vários aspectos. Em primeiro lugar por que revela um apreço profundo por instrumentos que poucas décadas depois se tornaram obsoletos, substituídos pelo violino na função que ele preterira: coisas profanas e festas públicas. Outro aspecto significativo é o efeito emocional descrito, causado por instrumentos de corda sem a menção de voz e palavra. Por fim, a relação criada entre este efeito e a interpretação realizada por músicos hábeis, eruditos e experientes.

Podemos nos perguntar até que ponto os preceitos da *pronuntiatio* de fato foram aplicados à interpretação musical conforme as recomendações dos teóricos. Para corroborar a hipótese afirmativa, podem servir-nos tratados espanhóis de retórica que versam sobre a execução de sermões ou prédicas. Nestes recomenda-se observar e imitar a interpretação de música para realizar um discurso religioso envolvente, emocional e convincente. No capítulo que trata da *pronuntiatio* no tratado *Rhetorica ecclesiasticae* de 1572, o frei dominicano Luís de Granada<sup>28</sup> relata o seguinte:

Há poucos dias deparei-me com um livro escrito em francês que tratava da arte e maneira de caçar; o qual entra tanto em detalhes com cada uma das regras desta arte, que com as mesmas notas que os músicos põem em seus papéis para cantar, designa a figura da voz e o som com o qual os caçadores devem chamar os cães e incitá-los à caça. Certamente admirei a diligência dos homens que não se contentaram em dar preceitos para isto, mas igualmente se propuseram, não falando senão escrevendo, a ensinar um certo gênero de voz e canto com que tivessem que ser chamados os animais. Pois se estes tomaram tanto cuidado e o aplicaram em coisa pouca, por que nós nos deixaremos atrás ao tratar da coisa mais importante de todas e sumamente necessária para os predicadores? Assim, não me contentarei em propor as observações e preceitos a este respeito que deram estes senhores eloquentíssimos que acima mencionei, senão ... procurarei ilustrá-los e esclarecê-los com vários exemplos (*apud* BORGERDING, 1998: 587-588, nota 8, tradução nossa).

---

<sup>28</sup> Luís de Granada (1504-1588) era um religioso espanhol, teólogo e escritor, que viveu a maior parte da sua vida em Portugal.

Granada percebe que até para dar comandos a animais recomenda-se um uso musical da voz e se propõe a ensinar pregadores a fazer o mesmo. De modo semelhante a Vincenzo Galilei acima citado, Granada em outro trecho da mesma obra, recomenda a predicantes imitarem conversas animadas da rua que são movidas pelos verdadeiros afetos da alma, que mudam as figuras e tons de voz conforme a variedade destes afetos (BORGERDING, 1998: 596). Outro teólogo espanhol Diego de Estella (1524-1578) no manuscrito *Modo de predicar* (1570-1573) comparou a desafinação de um cantor à incompatibilidade entre o uso da voz e o conteúdo do sermão de um predicante, atestando que, em ambos os casos, a mensagem seria seriamente prejudicada perdendo força e eficácia e, como consequência não mais comovendo os ouvintes (BORGERDING, 1998: 589; nota 13). O conterrâneo, predicante da corte, Francisco Terrones del Caño (1551-1613) na obra póstuma *Instrucción de predicadores* (1617) toma como analogia a maneira como o trompete é tocado de modo diferente para um jogo de vara,<sup>29</sup> para um alarme ou para uma procissão de penitentes, e sugere que se tempere a voz e o modo de repreender conforme o auditório (*ibid.*). Assim como Granada e Estella, Terrones del Caño também adverte sobre os perigos da monotonia nos sermões e recomenda imitar os músicos a fim de obter variedade no discurso:

Quando o organista está para terminar, embora eu não seja músico, logo percebo, pois vai fazendo certas frases, que elas próprias dizem que vão parando. E ainda ao acabar uma consideração e um ponto dela, tampouco se deve deixar a voz pendurada no alto, senão, pelo menos na última sílaba, inflectir a voz que sirva de ponto e sinal que aquilo termina e outra coisa vai começar (*apud* BORGERDING, 1998: 590; nota 15, tradução nossa).

Esta citação revela que mesmo um leigo em música percebia como um órgão, que não tem o recurso do uso da dinâmica para fins expressivos, provavelmente por meio de agógica, era capaz de servir de modelo para um orador. O fato de tratar-se de música instrumental, e não vocal, é significativo mostrando que a percepção de expressividade não se dava exclusivamente por meio da voz e palavras. Borgerding comenta que estes autores, apesar de não conhecerem as sutilezas da composição musical, entendiam a música que ouviam em termos da *pronuntiatio*. E ainda, o fato de que todas estas referências à música ocorrem em discussões acerca da *pronuntiatio*, e não em relação a tropos, figuras ou *dispositio* indica que,

---

<sup>29</sup> *Juego de caña* era um jogo militar de origem árabe popular na Espanha nos séculos XVI-XVIII que simulava ação bélica e combate.

para estes predicantes, a música era percebida como variação sonora intimamente ligada à oratória que eles promoviam (BORGERDING, 1998: 590).

## 7. *Varietas*

Apontamos alguns exemplos como a voz como emissora de som – *qua* instrumento – e como articuladora de conteúdo semântico era considerada capaz de grande pluralidade e variedade. Na citação de Ganassi observamos a recomendação que mesmo os instrumentos precisam empregar os seus recursos variados de articulação e timbre para se adequar ao sentido do texto. Como inicialmente mencionado, prender a atenção do ouvinte e evitar monotonia para uma eficiência comunicativa máxima era prioridade absoluta para um orador que na Renascença passou a servir de modelo para o músico. Referências a novidade e surpresa são maneiras de criar variedade.

Na obra *Ética a Nicômaco*, Aristóteles afirma:

Não existe nada que é sempre agradável, pois a nossa natureza não é simples ... É por isso que deus sempre aprecia um prazer singelo e simples; pois não existe apenas uma atividade de movimento, mas também uma atividade de imobilidade; o prazer se encontra mais no descanso do que no movimento. Porém, como diz o poeta, 'em todas as coisas a **mudança** é doce...' (*apud* LOWINSKY, 1966: 171, tradução e grifo nossos).

E Cícero em *De partitionibus oratoriae* diz: “Pois um discurso se torna agradável quando menciona algo não visto, não ouvido ou novo. Pois tudo que é **surpreendente** deleita, e aquele discurso ao máximo comove que excita a emoção da mente e que mostra o caráter amável do próprio orador...” (*apud* OLSON, 2014: 282, tradução e grifo nossos). Aqui notamos a ênfase dada aos elementos surpresa e novidade para o propósito de agradar e comover o ouvinte, mas notavelmente também a importância de perceber e sentir o sujeito por trás da apresentação. Quintiliano também salienta os elementos de variedade e surpresa quando afirma: “Pois uma ideia causa alegria por meio da **variedade**, e assim como os olhos, por meio da visão, são mais atraídos por coisas diversificadas, assim para a mente sempre sobressai aquilo que se estende para o **novo**” (*apud* FARANDA e PECCHIURA, 2003: 277, tradução e grifo nossos). Quintiliano tece comentários de grande sofisticação quando, ao referir-se à *pronuntiatio*, sugere que a primeira coisa a observar ao discursar seja a uniformidade (*aequalitas*) no sentido de evitar sobressaltos com sons e intervalos desiguais confundindo longos e breves, graves e agudos, fortes e fracos, assim claudicando pela

deformidade da métrica (*inaequalitate horum omnium sicut pedum claudicet*); a segunda coisa a observar é a variedade (*varietas*), mas ele adverte que não se engane ninguém achando que uniformidade seja o oposto de variedade, pois o oposto de uniformidade é deformidade (*inaequalitas*) e o oposto de variedade é como se fosse uma espécie de aspecto único (*quasi quidam unus aspectus*) (*apud* FARANDA e PECCHIURA, 2003: 568-569, tradução nossa).

O conceito de *varietas* no caso da música pode ser entendido como diversidade ou abundância no espectro sonoro, mas é na acepção de surpresa e imprevisibilidade, para evitar monotonia e saturação, que adquire o significado e importância para os fins expressivos almejados a partir do século XVI. Segundo Luko (2008), na Renascença, *varietas* pode abranger aspectos na composição como linhas melódicas imprevisíveis, mudanças rítmicas contínuas, diversidade harmônica, texturas contrastantes, tratamento variado do *cantus firmus* e a justaposição de registros, modos e mensurações variados.

O conceito era principalmente associado à *elocutio*, mais precisamente no *ornatus*. Com significados diferentes e específicos em cada área, *varietas* era valorizada como uma virtude estilística em âmbitos como arquitetura, arte, poesia e música (*ibid.*). Para obter *varietas*, os antigos manuais de oratória propõem que o orador de vez em quando abra mão de linguagem comum ou desvie do significado normal das palavras por meio das figuras do pensamento e figuras de linguagem; a mudança de significado e organização das palavras, que até poderia ser considerada gramaticalmente incorreta e semanticamente obscura, era tolerada e mesmo desejada para o propósito de conferir variedade em casos de repetição (*ibid.*, p. 107).

Como ilustração da preocupação com variedade nos desafios do contraponto, Tinctoris aponta solução para os casos quando o tenor cadencia repetidamente na mesma nota. Embora ele reconheça que repetição (*redictae*) pode ter propósito e mérito retórico, ele aconselha a organizar as outras vozes de maneira cada vez diferente com intervalos e procedimentos de suspensão variados, assim evitando monotonia e tédio.<sup>30</sup> Repetição excessiva era considerada um vício (*vitium*), e tinha que ser contornada ou disfarçada quando inevitável (*ibid.*, p. 117-118). Este cuidado revela uma preocupação que vai além de correção (*puritas*) e clareza (*perspicuitas*) no contraponto, pois evidencia zelo e compromisso com equilíbrio e beleza visando eficiência persuasiva. Como não existe regra sem exceção, Tinctoris com base em leis retóricas, reconhece certa virtude em repetição quando esta serve para expressar alegria e felicidade.

---

<sup>30</sup> Zarlino faz exatamente a mesma observação em *Le istituzioni harmoniche* oitenta anos depois (1588); referindo-se à cadência recomenda: “Não devemos sempre colocá-la sobre a mesma nota, mas antes sobre notas diversas para que da **variedade** tenhamos mais agradável e deleitável harmonia” (ZARLINO, 1588: 221, tradução e grifo nossos).

Ao se referir a regras de contraponto, Tinctoris (1477) diz que:

...**variedade** deve ser diligentemente buscada em todo contraponto, pois, como diz Horácio em sua *Poética*: 'um harpista que sempre tropeça na mesma corda é ridicularizado'. Assim como na arte do discurso, na opinião de Cícero, **variedade** muito agrada, da mesma maneira, em música polifônica, **diversidade** estimula a alma do ouvinte ao prazer intenso. Por isso Aristóteles na *Ética* não hesitou em afirmar que **variedade** é uma coisa muito prazerosa e a natureza do homem precisa dela (*apud* LOWINSKY, 1966: 148-149, tradução e grifo nossos).

Tinctoris então comenta: quando atingida a verdadeira diversidade no canto pode-se suscitar de maneira veemente o deleite nas almas dos ouvintes (WEGMAN, 1995: 307). Lowinsky resume que Tinctoris, ao comparar música polifônica à retórica e à poética, o faz num nível de abstração discutindo o princípio geral de variedade e seu uso em vários gêneros de música (LOWINSKY, 1966: 155-156).

Na sua primeira grande obra *De pictura* de 1436, sobre pintura, o humanista Leon Battista Alberti<sup>31</sup> enfatiza a importância de variedade em arte de modo geral. Ele declara: “Como em comida e música, a **novidade** e a **abundância** sempre tanto agradam quanto são diferentes das coisas antigas e usuais, assim a alma se deleita com toda **fartura** e **variedade**. Por isso, em pintura, a fartura e **variedade** agradam” (ALBERTI, 1998: 29, tradução e grifo nossos). De modo sofisticado, esta citação expõe dois aspectos de pluralidade: *copia* que se refere a copiosidade, abundância ou quantidade das coisas, e *varietà* associada à qualidade das coisas – *copia et varietas rerum*. A declaração acima continua:

Eu diria que aquela *istoria* é a mais copiosa na qual em seus lugares são misturados velhos, jovens, moços, senhoras, moças, crianças, galinhas, cãesinhos, pássaros, cavalos, ovelhas, edifícios, províncias e todas as coisas similares; e elogiarei toda copiosidade que faça parte daquela *istoria*. E acontece que onde alguém se encontra remirando todas as coisas, aí a copiosidade do pintor adquiriu muita graça (ALBERTI, 1998: 29, tradução nossa).

Mas a riqueza em si de elementos – copiosidade – não lhe é suficiente, pois Alberti recomenda que também haja variedade nos elementos similares, por exemplo, é aconselhável e bom que o quadro tenha muitas figuras humanas, mas é indispensável que cada uma destas seja apresentada de formas distintas. Alberti prossegue:

---

<sup>31</sup> Leon Battista Alberti (1404 - 1474), escritor, arquiteto, urbanista, pintor, músico, poeta, linguista e escultor.

Mas eu quero esta copiosidade ornamentada com certa **variedade**, embora moderada e séria com dignidade e decência. Eu desaprovo aqueles pintores que querem parecer copiosos não deixando nada vazio, pois disseminam, não composição, mas confusão dissoluta; portanto, a *istoria* parece não fazer nada de digno, mas embrulhada num tumulto. E talvez a quem muito procura dignidade, em sua *istoria* agrade a solidão. Para os melhores, a carência de palavras costuma representar majestade onde fazem entender seus preceitos. Desta maneira um certo número adequado de corpos na *istoria* rende não pouca dignidade. Me desagrade a solidão na *istoria*, contudo não elogio abundância nenhuma que seja sem dignidade. Mas em toda *istoria* a variedade sempre foi agradável e sempre foi apreciada, principalmente aquela pintura na qual os corpos tenham poses muito dissimilares. Logo aí alguns estão eretos, apoiados em um pé, mostrando toda a face, com as mãos ao alto e os dedos alegres. Os outros tem o rosto virado e os braços pendurados com os pés juntos. E assim, a cada um sua ação e flexão dos membros: alguns sentados, outros posados sobre um joelho só, outros deitados. E, se assim for permitido, que algum esteja nu, e alguns seminus e semivestidos, mas sempre sem abrir mão da vergonha e da honradez (ALBERTI, 1998: 29, tradução e grifo nossos).

Luko (2008) conclui e observa que para Alberti *copia rerum* se refere à quantidade de elementos diferentes no quadro, e *varietas rerum* descreve diferenças qualitativas entre elementos semelhantes.

Quando Tinctoris se refere à quantidade e qualidade, ele apresenta um pensamento semelhante e análogo no caso da música:

Pois, um compositor ou um improvisador ... o maior gênio pode atingir esta **diversidade** se ele compuser ou improvisar ora com uma quantidade, ora com outra, ora com uma perfeição, ora com outra, ora em uma proporção, ora em outra, ora com um intervalo [melódico], ora com outro, ora com suspensão, ora não, ora com imitações,<sup>32</sup> ora não, ora com pausas, ora sem, ora com diminuições, ora sem ... tampouco entram tantas e tais variedades numa *chanson* quanto tantas e tais num moteto, nem tantas e tais num moteto quanto tantas e tais numa missa. Portanto, cada obra composta deve ser diversa na sua qualidade e quantidade, assim como mostra um número infinito de obras, obras criadas, não apenas por mim, mas também por inumeráveis compositores que ora florescem (*apud* LUKO, 2008: 129, tradução e grifo nossos).

E quando fala dos gêneros *chanson*, moteto e missa, estabelece uma hierarquização com uma sofisticação crescente na composição de acordo com os níveis de variedade.<sup>33</sup>

Alberti e Tinctoris se fundamentam na retórica antiga que divide o estilo retórico em dois níveis básicos: *varietas* de ideias (quais ideias a apresentar) e *varietas* de expressão (como apresentá-las), identificadas respectivamente como *res* e *verba*. Para os autores da Antiguidade, abundância ou variedade de *res* (ideias e argumentos) e de *verba* (palavras e expressões) eram cruciais tanto para a escrita do discurso

<sup>32</sup> Segundo Luko (2008), Tinctoris com *perfectio* quer dizer cadência, com *proportio* intervalo vertical, *coniunctio* intervalo melódico, com *syncopa* suspensão.

<sup>33</sup> Três níveis de estilo retórico – simples, médio e grandioso – são previstos nos tratados retóricos antigos. Cf. FANTHAM, 1988: 281-282.

como para a sua apresentação (LUKO, 2008: 130).

A importância dada a todo tipo de variedade em música para o efeito de expressividade continua no século XVI. Vicentino (1555) sugere usar mudança de andamento para variar conforme o sentido das palavras; diz ele:

... e às vezes se usa uma certa maneira nas composições que não se pode escrever, quer dizer o declamar piano e forte, o declamar rápido e lento, e conforme as palavras mover a medida (mudar o tempo) para mostrar os afetos das paixões das palavras e da harmonia; para alguns não lhes parecerá algo estranho tal modo de mudar o tempo juntos, todos cantando enquanto se entendem no conjunto onde se tenha que mudar o tempo, que não será nenhum erro; e a composição cantada com a mudança de tempo é muito mais agradável com aquela **variedade** do que sem **variar** e seguir até o fim; e experiência com esta maneira fará todos seguros, mas nas obras vernáculas ver-se-á que tal procedimento agrada mais aos ouvintes do que quando o tempo continua sempre de um modo só; o andamento deve se mover segundo as palavras, ora mais lento, ora mais rápido... (VICENTINO, 1555: 94, tradução e grifo nossos).

Ao instruir a respeito do melhor uso dos vários modos e tipos de graus e saltos na composição, Vicentino recomenda:

... de maneira que esta mistura de vários graus e saltos, que são acompanhados de bela maneira de consonâncias, produz uma bela composição de harmonia, e quanto mais graus se mudam nas composições, mais atento deixa o ouvinte, e mais o (co)mover, do que quando a composição caminha sempre de grau e salto de uma só maneira; e cada vez que o compositor compor os modos diatônicos, cromáticos e enarmônicos simples, sem misturar com outros gêneros, ou mesmo outras espécies, seja de um ou de outro, aquela composição não deleitará tanto quanto aquela que tem muita **variedade** de graus; portanto, se a variedade dos graus e saltos tanto agrada aos homens, não se pode negar que a **diversidade** de muito mais graus e muito mais saltos não deleite os ouvidos; e por esta razão se conclui que a composição que tem muitos graus diferentes e saltos variados agrada muito (VICENTINO, 1555: 65, tradução e grifo nossos).

As argumentações de Vicentino – esta última um tanto circular – não deixam de ser contundentes em favor de um modo de compor que se utiliza de todos os meios possíveis para comover e surpreender o ouvinte. A semântica do texto parece ser um meio, ou mesmo pretexto, para o propósito maior que é criar variação no espectro sonoro; explorando a rica paleta de imagens que a palavra é capaz de gerar para produzir o máximo de exuberância, diversidade e pluralidade de som.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Martha Feldman no artigo *The Composer as Exegete: Interpretations of Petrarchan Syntax in the Venetian Madrigal* (1989) afirma que referências a *variazione* no contraponto era recorrente nos tratados de Giovanni del Lago (*Breve introduttione di musica misurata*, 1540) e de Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, 1558) (FELDMAN, 2016: *passim*).

## 8. Conclusão

Definir o que é expressividade em música tem se mostrado um desafio. Apesar das dificuldades de se chegar a uma definição inequívoca, há consensos: expressividade em música é compreendida por vários fatores, sendo um deles variedade. A variedade se apresenta e pode ser descrita de várias formas: surpresa, quebra de expectativa, imprevisibilidade, desvios, novidade, pluralidade, abundância, maleabilidade etc. Em livro recente sobre expressividade em interpretação musical os editores propõem como um dos três elementos definidores: '**Variação** de parâmetros auditivos em relação a uma performance prototípica (variação excessiva é inaceitável e não se encaixa no conceito de expressividade)' (FABIAN, D.; TIMMERS, R.; SCHUBERT, E., 2014: xxi, tradução e grifo nossos). E em outro livro sobre a psicologia da música Patrik N. Juslin e Erik Lindström sugerem, como o último de cinco itens: '**Surpresas** ou **imprevisibilidades** estilísticas refletem tentativas deliberadas do intérprete de **desviar** de expectativas estilísticas em relação a convenções interpretativas a fim de acrescentar tensão e imprevisibilidade à performance' (HALLAM, S.; CROSS, I.; THAUT, M., 2016: 598, tradução e grifo nossos). Embora o termo 'expressividade' ainda não estivesse em uso no contexto musical na Itália do século XVI, o argumento deste artigo é de que termos como 'mover as paixões' foram compreendidos de forma semelhante ao que hoje entendemos como expressividade.

Assim, utilizando-se da retórica como ferramenta, empregaram a ideia de variedade como meio para '(co)mover as pessoas', tanto na composição como na interpretação.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Leon Battista. *De pictura*. Bari: Laterza, 1998. E-book. ISBN: 9788897313502. Disponível em: <http://www.liberliber.it/online/opere/libri/licenze>. Acesso em: 26.05.2017.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica – Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- BORGERDING, Todd. Preachers, 'Pronunciatio', and Music. Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony. *The Musical Quarterly*, vol. 82, no. 3/4, edição especial: "Music as Heard" (outono-inverno), p. 586-598, 1998.
- BOYDEN, David D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. New York: Oxford University Press, 1990.

- ENDERS, Jody. Music, Delivery, and the Rhetoric of Memory in Guillaume de Machaut's Remède de Fortune. *PMLA*, vol. 107, no. 3, *Special Topic: Performance*, p. 450-464, maio, 1992.
- FABIAN, D.; TIMMERS, R.; SCHUBERT, E. (Ed.). *Expressiveness in Music Performance – Empirical Approaches across Styles and Cultures*. New York: Oxford University Press, 2014.
- FANTHAM, Elaine. *Varietas and Satietas; De oratore* 3.96–103 and the limits of *ornatus*. *A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 6, no. 3, p. 275-290, Summer, 1988.
- FARANDA, Rino; PECCHIURA, Piero (Ed.). *Marco Fabio Quintiliano. L'istituzione oratoria, volume secondo*. Torino: Unione tipografico-editrice Torinese, 2003, p. 274+276.
- FELDMAN, Martha. The Composer as Exegete: Interpretations of Petrarchan Syntax in the Venetian Madrigal. In: GALLAGHER, Sean (Ed.). *Secular Renaissance Music. Forms and Functions*. New York: Routledge, 2016, p. 611-646.
- GALILEI, Vincenzo. *Dialogo della musica antica, et della moderna*, Florença, 1581.
- GALLO, F. Alberto. Pronuntiatio. Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale. *Acta Musicologica*, vol. 35, fasc. 1, p. 38-46, Jan.-Mar., 1963.
- GANASSI, Sylvestro. *Regola Rubertina*, Veneza, 1542.
- HALLAM, S.; CROSS, I.; THAUT, M. (Ed.). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. New York: Oxford University Press, 2016.
- HARRÁN, Don. Toward a Rhetorical Code of Early Music Performance. *The Journal of Musicology*, vol. 15, no. 1, p. 19-42, Winter, 1997.
- \_\_\_\_\_. Elegance as a Concept in Sixteenth-Century Music Criticism. *Renaissance Quarterly*, vol. 41, no. 3, p. 413-438, Autumn, 1988.
- HAYNES, Bruce; BURGESS, Geoffrey. *The Pathetick Musician. Moving an Audience in the Age of Eloquence*. New York: Oxford University Press, 2016.
- JAMBE DE FER, Philibert. *Epitome musical*, Lyon, 1556.
- KIRKENDALE, Warren. Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 32, No. 1, primavera, p. 1-44, 1979.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*. Ismaning: Max Hueber Verlag, 1990.
- LOWINSKY, Edward E. Music of the Renaissance as Viewed by Renaissance Musicians. In: O'KELLY, Bernard (Ed.). *The Renaissance Image of Man and The World*. Columbus: Ohio State University Press, p. 129-177, 1966.
- LUKO, Alexis. Tinctoris on Varietas. *Early Music History*, vol. 27, pp. 99-136, 2008.
- McCRELESS, Patrick. Music and Rhetoric. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- NORCIO, Giuseppe (Ed.). *Opere retoriche di M. Tullio Cicerone, volume primo. De Oratore, Brutus, Orator*. Torino: Unione tipografico-editrice Torinese, 1970.
- OLSON, S. Douglas (Ed.). *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*.

Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2014.

PALISCA, Claude V. *Music and Ideas in the Sixteenth and the Seventeenth Century*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.

SMITH, Anne. *The Performance of 16th-Century Music. Learning from the Theorists*. New York: Oxford University Press. Edição do Kindle, 2011.

TARLING, Judith. *The Weapons of Rhetoric. A Guide for Musicians and Audiences*. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2004.

VICENTINO, Nicola. *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555.

WEGMAN, Rob C. Sense and Sensibility in Late-Medieval Music: Thoughts on Aesthetics and 'Authenticity'. *Early Music*, vol. 23, no. 2, p. 298-304+306-308+310-312, May 1995.

WILSON, Blake McDowell. *Ut oratoria musica* in the Writings of Renaissance Music Theory. In: MATHIESEN, Thomas. J.; RIVERA, Benito V. (Ed.). *Festa Musicologica. Essays in Honor of George J. Buelow*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1995.

ZARLINO, Gioseffo. *Sopplimenti musicali*, Veneza, 1588.