

ECOS DA RETÓRICA MUSICAL BARROCA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: DO DISCURSO VERBAL À ESCUTA ANALÍTICA

Mário Sève¹

Resumo: Este artigo investiga a possibilidade de aplicação de categorias e dispositivos da retórica musical barroca na análise da música popular brasileira. Para isso, parte-se do contexto histórico da retórica enquanto sistema de construção discursiva, articulando-o à chamada “música poética” e aos tratados musicais dos séculos XVII e XVIII. As pesquisas de Bartel, Buelow, Cano e Harnoncourt fundamentam o resgate dos procedimentos expressivos e composicionais da época, posteriormente vinculados à teoria das tópicas de Ratner. A partir desses referenciais, traçam-se aproximações com estruturas formais, harmônicas e fraseológicas do choro, do samba e da MPB. São também exploradas as contribuições de estudiosos contemporâneos, como Philip Tagg e Luiz Tatit, que associam a produção musical à linguagem e à semiótica, evidenciando os vínculos entre discurso verbal e musical. O artigo propõe, assim, uma escuta crítica orientada por analogias retóricas, recuperando camadas de sentido presentes tanto na tradição erudita quanto na música popular.

Palavras-chave: retórica musical, Música Popular Brasileira, análise musical, tópicas musicais; semiótica da canção.

ECHOES OF BAROQUE MUSICAL RHETORIC IN BRAZILIAN POPULAR MUSIC: FROM VERBAL DISCOURSE TO ANALYTICAL LISTENING

Abstract: This article investigates the applicability of Baroque musical rhetoric categories and devices to the analysis of Brazilian popular music. It begins by exploring the historical context of rhetoric as a system of discourse construction, linking it to the concept of “musica poetica” and to musical treatises from the 17th and 18th centuries. The research of Bartel, Buelow, Cano, and Harnoncourt provides the basis for recovering the expressive and compositional procedures of the period, later connected to Ratner’s theory of musical topics. These references allow for connections to be drawn with the formal, harmonic, and phraseological structures of *choro*, *samba* and MPB. The article also explores the contributions of contemporary scholars such as Philip Tagg and Luiz Tatit, who relate musical creation to language and semiotics, revealing links between verbal and musical discourse. In doing so, the article proposes a critical listening approach guided by rhetorical analogies, recovering layers of meaning shared by both art music and popular traditions.

Keywords: musical rhetoric; Brazilian popular music; music analysis; musical topics; song semiotics.

¹ Mário Sève é Pós-doutorando na UNIRIO (bolsista FAPERJ Nota 10), Doutor e Mestre em Música – UNIRIO, Licenciado em Música – UNIRIO. Flautista, saxofonista e compositor. Integrante do grupo de Paulinho da Viola e dos quintetos Nô em Pingo D’água e Aquarela Carioca. Autor dos livros “Vocabulário do Choro” e “Fraseado do Choro”. Co-autor dos livros “Songbook Choro” (Vols. 1, 2 e 3) e “Choro Duetos: Pixinguinha & Benedito Lacerda” (Vols. 1 e 2). Lançou 7 CDs solo e um DVD. <https://orcid.org/0000-0002-7670-0981>

Introdução

Este artigo tem como objetivo apontar caminhos analíticos para a música popular a partir de referenciais teóricos oriundos da retórica musical. O enfoque proposto remonta às origens da análise musical e esteve presente, já no início do tonalismo, nos procedimentos composicionais da música barroca, tal como descritos em antigos tratados. Tais práticas são aqui discutidas à luz das contribuições de Bartel (1997), Buelow (1980), Cano (2011) e Harnoncourt (1998). Esse referencial retórico-musical está intrinsecamente relacionado à produção de sentido e à construção de discursos musicais — mesmo no âmbito da música instrumental. Nesse contexto, elementos como frases, repetições, contrapontos, formas, intervalos, consonâncias e dissonâncias deixam de ser apenas estruturas sonoras e passam a ser compreendidos como dispositivos expressivos que comunicam intencionalidades ao ouvinte.

Compositores como Claudio Monteverdi, Antonio Vivaldi e J. S. Bach, assim como a maioria dos autores do Barroco, desenvolveram suas obras a partir desse paradigma, o qual também influenciaria diretamente Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven e outros compositores do Classicismo, e até mesmo do Romantismo — que, como observa Mário de Andrade (1942, p. 108), buscou sistematizar “processos construtivos e interpretativos de intenção sentimental.” Os estilos musicais dessas tradições também deixaram marcas formais, harmônicas e fraseológicas nas danças europeias que chegaram às Américas no século XIX, cujas transformações contribuíram para a formação do choro, do samba e de outros gêneros da música popular brasileira. A partir disso, pergunta-se: seria possível associar os conceitos retóricos — desenvolvidos na música barroca e clássica — aos procedimentos compostionais da música popular brasileira?

Para investigar essa questão, são apresentados contextos históricos da retórica e da chamada “música poética”, bem como o desenvolvimento do sistema retórico-musical, com base em estudos de Reboul (2004), Lemos (2015), Buelow (1980) e Cano (2011). Discute-se ainda a aplicação da chamada “teoria das tópicas” e de figuras retórico-musicais para além da música barroca, tanto no Classicismo europeu, conforme proposto por Ratner (1980), quanto na música brasileira, com base nos estudos de Piedade (2007, 2011). Busca-se, assim, estabelecer possibilidades de aplicação desses dispositivos retórico-musicais em peças instrumentais e canções da música popular brasileira. Por fim,

são apresentados outros “ecos” dessa relação entre discurso verbal e musical, perceptíveis em modelos analíticos e semióticos contemporâneos desenvolvidos por autores como Tagg (2015) e Tatit (2002, 2003).

1. Música poética

A intersecção entre música e retórica constituiu um dos eixos centrais da teorização musical no período barroco. O conceito de *musica poética*, desenvolvido entre os séculos XVI e XVIII, representou um esforço sistemático de aplicar os princípios da elaboração discursiva — originalmente concebidos para o discurso verbal — à prática composicional. Este fenômeno revela uma visão da música como linguagem, capaz de persuadir, comover e instruir.

A retórica teria surgido em Siracusa, na Sicília, por volta de 485 a.C., em um contexto de reorganização social após a deposição dos tiranos Hierón e Gelón. Com o advento de júris populares e a ausência de documentação oficial, a arte da persuasão tornou-se essencial na mediação de conflitos de propriedade. Mais do que uma técnica de convencimento, a retórica institui-se como instrumento civilizatório e de transformações culturais no Ocidente, substituindo a força física pela argumentação. Ao longo da Antiguidade, foram estabelecidas as bases da retórica ocidental, por autores como Aristóteles (384–322 a.C.), Cícero (106–43 a.C.) e Quintiliano (106–43 a.C.) — este, a definia como “a arte do bem dizer” (Cano, 2011, p. 30). O sistema retórico organizou-se em cinco seções principais: a) *Inventio*, a busca dos argumentos; b) *Dispositio*, a ordenação dos argumentos; c) *Elocutio*, a escolha do estilo e das figuras de linguagem; d) *Memoria*, a memorização do discurso; e e) *Pronuntiatio*, a *performance* do discurso, incluindo dicção, gesto e entonação. A tríade clássica proposta por Cícero — *docere* (instruir), *delectare* (agradar) e *movere* (comover) — orientava o orador na busca pela eficácia comunicativa.

Durante a Idade Média, a retórica integrou o currículo das sete artes liberais, compondo o *trivium*, ao lado da gramática e da lógica, e mantendo conexões com o *quadrivium*, no qual a música se insere. No contexto do Barroco, eram três os níveis de teorização musical: a) *musica theorica*, que visava os estudos cosmológicos e matemáticos do som; b) *musica practica*, associada à prática instrumental e vocal; e c) *musica poetica*, que tratava da teoria da composição — ensino do contraponto, do baixo

contínuo e de outras técnicas —, profundamente influenciada pela retórica. Neste último campo, surgiram os tratados que aplicavam os princípios retóricos à música, como os de Joachim Burmeister (1564–1629), Athanasius Kircher (1602–1680), Johann Mattheson (1681–1764), entre outros.

A partir do Renascimento, intensificou-se o interesse pelas antigas culturas clássicas. Do fato do drama grego ter sido cantado, e não falado, surgiu a ideia de “fazer-se da própria palavra, do diálogo, o fundamento da música” (Harnoncourt, 1998, p. 165–6). A busca por uma música capaz de expressar afetos e paixões levou compositores como Claudio Monteverdi (1567–1643) a aplicar certos conceitos retóricos à composição. Ao compor *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), Monteverdi buscou em Platão maneiras de representar a cólera por meio de procedimentos musicais, como o *stile concitato*, baseado na repetição rápida de notas — encontrado também, posteriormente, em obras de Handel e Mozart. Além da música vocal, os princípios retóricos foram incorporados à música instrumental. Destaca-se o uso da citação como figura retórica, na qual fragmentos melódicos reconhecíveis eram inseridos em contextos instrumentais, carregando significados simbólicos para ouvintes familiarizados com aquele repertório. No Barroco, a música havia se tornado um veículo de comunicação afetiva, intelectual e social. A busca pelo gesto musical exigia dos intérpretes uma consciência do significado extramusical dos recursos empregados.

1.1 “Teoria dos afetos”

Embora a relação entre música e emoção remonte à Antiguidade, foi no período barroco que se estruturaram teorias mais elaboradas sobre a representação dos afetos no discurso musical. Entendidos como “as paixões da alma” (Descartes, 1999), os afetos passaram a ser princípios norteadores do fazer composicional, permitindo que a música funcionasse como linguagem capaz de evocar e mover os estados emocionais dos ouvintes. Para René Descartes (1596–1650), os afetos seriam resultantes de um nexo direto entre processos fisiológicos e estados emocionais — “o que na alma é uma paixão, no corpo é uma ação” (Cano, 2011, p. 52). Ele classificava seis paixões primárias: admiração, amor, ódio, alegria, tristeza e desejo, das quais derivariam afetos secundários, como orgulho, medo, esperança, remorso e ciúme. O modelo dualista de corpo e alma

ofereceu aos músicos barrocos um arcabouço teórico para associar movimentos corporais e sensações a elementos musicais.

A música barroca adotou o princípio da “imitação analógica”, segundo o qual os afetos deveriam ser representados por correspondências simbólicas entre paixões da alma e movimentos musicais como desenhos melódicos, escalas, ritmos, estruturas harmônicas, tempos, tonalidades, extensões melódicas, formas, estilos, figuras retórico-musicais etc. Segundo Marin Mersenne (1588–1648), a cólera deveria ser representada musicalmente por meio de ritmos rápidos, registros agudos e intensificações no final das frases — procedimentos que mimetizam as alterações corporais da fala exaltada e do pulso acelerado (Cano, 2011). De forma similar, Mattheson associava a alegria a linhas melódicas com saltos intervalares amplos (expansão dos espíritos), enquanto a tristeza seria representada por movimentos melódicos restritos e descendentes (contração dos espíritos). As dissonâncias e tensões harmônicas, por sua vez, simbolizariam sentimentos como desesperança, dor ou conflito. Para Descartes, os tempos musicais lentos estariam associados à languidez, à aflição, ao temor e à arrogância, enquanto os rápidos à leveza e à alegria. A relação entre tonalidades, ritmos e afetos, embora sujeita a variações culturais e históricas, foi objeto de frustradas tentativas sistematizadoras de uma “teoria dos afetos”, no período barroco. A partir dos tratados de M. A. Charpentier (1643–1704), Jean Philippe Rameau (1683–1764) e Mattheson (1681–1764), o musicólogo Rubén López Cano (2011) relaciona tonalidades maiores e menores a determinados afetos — Dó maior é descrito como alegre, guerreiro ou espirituoso; Dó menor, como triste e terno; Ré maior, como animado e agressivo; Ré menor evoca solenidade e devoção —, embora fosse improvável a afirmação que as tonalidades possuíssem afetos fixos, que não expressassem sentimentos opostos de acordo com o contexto composicional.

Os andamentos musicais — como *allegro*, *largo*, *presto*, *adagio* — no século XVII e XVIII eram compreendidos não apenas como marcações de velocidade, mas como indicadores de caráter afetivo, vinculados ao sentido linguístico dessas palavras no italiano da época (Harnoncourt, 1988). Mattheson estabelecia relações entre determinados andamentos e paixões: *adagio* para tristeza, *lento* para alívio, *andante* para esperança, *affettuoso* para amor e *presto* para desejo (Cano, 2011). Da mesma forma, as danças barrocas carregavam afetos específicos — *menuet* simbolizava alegria moderada, *gavotte* evocava festividade, *sarabande* representava ambição e *allemande*, felicidade.

Antonio Vivaldi (1678–1741) notou descrições retóricas em muitas de suas obras, como é caso de *Tempo impetuoso d'Estate* (tempestade de verão) no terceiro movimento do concerto *Verão*, pertencente à obra *As quatro estações*.

Para Buelow (1980), além das associações diretas entre elementos musicais e afetos, as chamadas figuras retórico-musicais desempenhavam papel essencial na intensificação expressiva do discurso musical. Assim como na oratória clássica, essas figuras operavam na ornamentação, na ênfase ou na dramatização de um afeto central. Entre esses procedimentos, encontram-se repetições, suspensões, apojaturas, contrastes abruptos e linhas melódicas ascendentes ou descendentes, todos carregados de valor simbólico e afetivo no contexto estilístico barroco.

1.2 Sistema retórico-musical

Na música barroca, a aproximação entre música e oratória não se limitava apenas a uma metáfora discursiva, mas constituía um verdadeiro sistema operacional de composição e *performance*, voltado à persuasão afetiva do ouvinte. Estruturado em torno das seções tradicionais da retórica — *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *pronuntiatio* —, o modelo retórico-musical orientou tanto a construção das obras quanto sua interpretação.

Na retórica clássica, a *inventio* consiste na busca dos argumentos — ou ideias — que irão estruturar o discurso. Ela procura recorrer a uma reserva coletiva de informações e convenções — *loci topici* ou “tópica” — para apoio de uma tese, dispondo cada ideia, cada argumento, em um lugar² (*locus*) na mente do orador. O conceito de *locus* define-se como um espaço mental onde são armazenadas as possibilidades expressivas, a partir das perguntas fundamentais: quem? o quê? onde? por quê? como? e quando? (Reboul, 2004). Na música barroca, esse procedimento deu origem ao que ficou conhecido como “tópica musical.” Mattheson sistematizou quinze *loci topici* aplicados à música (Cano, 2011), abrangendo desde aspectos técnicos — como notação (*locus notationis*) e gênero (*locus generis*) — até dimensões expressivas e contextuais — como a representação de

² Em períodos em que os meios para registrar a escrita eram escassos, a memória desempenhava um papel essencial. O método mais utilizado para lembrar informações consistia em imaginar uma arquitetura ou espaço, onde cada pensamento era vinculado a uma imagem ou objeto. Vestígios dessa técnica ainda podem ser percebidos quando organizamos nossas ideias em uma fala por meio de expressões como “primeiramente...”, “em segundo lugar...” e assim sucessivamente (Lemos, 2015).

personagens (*locus adjunctorum*) ou a consideração das circunstâncias de tempo e espaço (*locus circumstantiarum*). Este sistema fornecia ao compositor um mapa de possibilidades criativas, permitindo-lhe associar recursos musicais a efeitos afetivos específicos.

A *dispositio*, segunda etapa do processo retórico, refere-se à organização e à disposição das ideias e dos argumentos no discurso. No campo musical, ela se traduz na estruturação formal das obras, articulando os afetos — mobilizando os de baixa intensidade (*ethos*),³ a fim de preparar o ouvinte, e os de maior intensidade (*pathos*),⁴ a fim de conduzi-lo à persuasão emocional. Para Ruben Lopez Cano (2011, p. 81), a *dispositio* funciona como um “mapa dos afetos”. Diferentemente de uma estrutura formal rígida, como a forma-sonata do Classicismo, a *dispositio* barroca permitia liberdade na ordenação dos materiais, articulando elementos que escapassem à notação — como agógica, dinâmica e articulação —, os quais dependiam da ação do intérprete.

Na *elocutio*, as ideias e os argumentos são verbalizados, a partir da seleção e organização de frases, expressões e palavras, com o objetivo de ajustar a correção da linguagem; da compreensão do discurso; e de seu embelezamento (*decoratio*) através da escolha das “figuras retóricas”, com vistas a encontrar o estilo adequado. A *decoratio* — a parte mais conhecida e estudada do sistema retórico e com ele, muitas vezes, confundida —, ao se encarregar de transformar as expressões linguísticas, exerce uma especial função persuasiva. As figuras retóricas são determinantes em estabelecer o estilo do discurso e, por conseguinte, em mover os afetos, operando por adição, subtração, substituição ou por permutação. Na linguagem, segundo Olivier Reboul (2004), as elas podem ser classificadas como: a) “figuras de palavras”, que atuam sobre a matéria sonora do discurso — como o trocadilho e a rima; b) “figuras de sentido”, que atuam sobre a significação de palavras ou grupo de palavras — como a metáfora; c) “figuras de construção”, que atuam sobre a estrutura da frase ou do discurso — como a elipse ou a

³ O *ethos* está relacionado à imagem que o orador transmite por meio de sua fala, postura, gestos, tom de voz, aparência e escolha de palavras, buscando conquistar a confiança do público. Esse tipo de persuasão está ligado ao efeito de agradar (*delectare*) (Lemos, 2015).

⁴ O *pathos* se refere ao efeito produzido no público. Consiste na capacidade do discurso de despertar sentimentos e emoções — como medo, compaixão, raiva ou orgulho — com o objetivo de influenciar e mobilizar os ouvintes. O *pathos* atua na esfera da comoção (*movere*), tentando afetar emocionalmente quem escuta (Lemos, 2015).

antítese; e d) “figuras de pensamento”, que atuam na relação do sujeito com o objeto — como a alegoria e a ironia.

Dentre as figuras de palavras — a “aliteração”, a “paronomásia”, a “homonímia”, a “parisose” etc. — estão aquelas que mexem com o som e o ritmo do discurso, como é o caso de frases do tipo “faça amor, não faça a guerra”. Reboul (2004, p. 121) lembra que “para os antigos, o ritmo da frase tem importância capital, pois é a música do discurso, o que torna a expressão harmoniosa ou tocante, sempre fácil de ser retida”.

Dentre as figuras de sentido estão a “metonímia”, que designa “uma coisa pelo nome de outra que lhe está habitualmente associada”, e sua variante, a “sinédoque”, que designa “uma coisa por meio de outra que tem com ela uma relação de necessidade” — esta figura condensa um exemplo: quando dizemos “a música de Tom Jobim”, estamos nos referindo à sua obra, portanto a um conjunto de músicas. A “metáfora” designa “uma coisa com nome de outra que tenha com ela uma função de semelhança” (Reboul, 2004, p. 122) — ela estabelece uma semelhança de relações entre palavras diferentes: dizemos “Júlia é uma rosa” nos referindo à sua beleza, à sua delicadeza.

Dentre as figuras de construção estão a “elipse”, que consiste em “retirar palavras necessárias à construção, mas não ao sentido” (Reboul, 2004, p. 126) — como “pense!” (em algo) —, e o “assíndeto”, “uma elipse que suprime os termos conectivos” (Reboul, 2004, p. 126) — como “vim, vi, venci.” A “epanalepse” é a “figura de repetição pura e simples. Propõe duplo problema, o da correção e o da utilidade” (Reboul, 2004, p. 127): como em “o homem é o lobo do homem”, ou “não vou lá, não vou lá, não vou lá” — esta, uma sentença que expressa convicção.

Dentre as figuras de pensamento está a “alegoria”, “uma descrição ou uma narrativa que enuncia realidades conhecidas, concretas, para comunicar metaoricamente uma verdade abstrata” (Reboul, 2004, p. 130) — como a encontrada na imagem mitológica do “cupido” para representar o amor. A “ironia” consiste em dizer, sarcasticamente, o contrário do se quer dar a entender — “sua matéria é a antífrase” (Reboul, 2004, p. 132).

Através de analogias, a música apropriou-se dos conceitos das figuras retóricas da linguagem, ora tomando emprestado a mesma terminologia retórica — com o uso de nomes gregos e latinos —, ora inventando novas figuras que expressassem procedimentos próprios da linguagem musical. A partir de definições e descrições de diversos tratados

dos séculos XVII e XVIII, o catálogo escrito pelo musicólogo alemão Dietrich Bartel (1997), e o livro de Rubén López Cano (2011) listam de diferentes formas as figuras musicais — entre elas, as de repetição melódica, as baseadas em imitação, as formadas por dissonâncias, as de intervalo, as de *hipotyposis* (descrição musical de conceitos extramusicais), as sonoras, as formadas pelo silêncio etc.

Por fim, a seção retórica *pronuntiatio* corresponde à encenação do discurso — sua realização concreta no ato performativo. No campo da música, essa etapa é responsabilidade direta do intérprete, cuja função é corporificar os afetos previstos pelo compositor. O princípio da “auto-afetação”, segundo o qual “um músico não pode comover aos demais a menos que ele também esteja comovido” (Bach *apud* Cano, 2011, p. 85-86), constitui a base ética e estética desta seção. Isso implica que o intérprete deve, não apenas compreender intelectualmente os afetos inscritos na partitura, mas também experimentá-los emocional e corporalmente, tornando-se, assim, veículo da eloquência musical.

2. Retórica e música popular

De forma instigante, Harnoncourt (1988) traça um paralelo entre a música barroca e a música popular contemporânea. Ambas compartilham três características fundamentais: a união indissociável entre palavra e música; a relação direta e viva entre intérpretes e público; e a imersão no tempo presente, visto que tanto no Barroco quanto na música popular há ênfase na produção e recepção de repertórios recentes. Essa comparação sugere que o entendimento retórico da música não é apenas um fenômeno histórico, mas um modo de relação social e estética que persiste em práticas musicais atuais.

na música popular encontram-se vários aspectos da antiga compreensão musical: a unidade poesia-canto, unidade ouvinte-artista e a unidade música-tempo; a música popular nunca tem mais de uns cinco ou dez anos, portanto, é parte integrante do presente. Talvez com a ajuda da música popular possamos ter uma ideia do que a música antigamente representava na vida das pessoas; de qualquer forma, em seu domínio, a pesar de restrito, a música popular é atualmente uma parte essencial da vida (Harnoncourt, 1988, p. 25).

Com o advento do Iluminismo e, posteriormente, do Romantismo, a função da retórica na música começou a ser esvaziada. Cano (2011) observa que, no século XIX, o

princípio clássico do discurso — “instruir, agradar e comover” — foi progressivamente reduzido ao simples *delectare* (agradar), centrando-se na fruição estética autônoma da obra. Surgia, assim, o paradigma do virtuosismo, em que o músico se tornaria mais um “atleta” que executa obras consagradas do que um orador que persuade através da invenção. No século XX, assim como a linguística redescobriu o valor dos sistemas de signos através da semiótica e do estruturalismo, a musicologia passou a incorporar novamente as ferramentas da retórica — aspecto notável nas pesquisas de Philip Tagg (2015) e Acácio Piedade (2007, 2011), por exemplo. Estudos em semiótica musical — como os de Luiz Tatit (2002) —, análise retórica e musicologia cognitiva revisitaram alguns dos princípios da “música poética”, agora aplicados à compreensão das práticas musicais contemporâneas.

2.1 Figuras retórico-musicais

O modelo retórico-musical, sistematizado no Barroco, estabeleceu um vocabulário expressivo que transcendeu sua época e reverbera até hoje, inclusive na música popular contemporânea. Uma série de dispositivos — como repetições, desenvolvimentos, imitações, descrições, acordes, repetição de acordes, ornamentos, sinais e anotações, pontes e seções de transição, contrastes, interrupções, silêncios, sequências, modificação de registros, níveis, condução melódica, preparação e resolução de dissonâncias, afinações, posição e altura das notas, motivos ou fragmentos, modos etc. — passaram a ser empregados com a função de ordenar o discurso musical. Na música popular, reconhecemos o uso sistemático de recursos análogos às figuras de linguagem⁵ e a outros procedimentos estilísticos, que atuam tanto na organização formal quanto na expressão de afetos, estando tanto nas práticas composicionais quanto nas interpretativas.

Segundo Cano (2011), as figuras retóricas na música operam como dispositivos capazes de alterar a “gramática” sonora, com vistas a intensificar a expressividade, persuadir emocionalmente e estruturar o discurso musical. No dizer de Harnoncourt (1988), certas figuras foram conscientemente usadas para provocar associações correspondentes ao conteúdo semântico das palavras e da música. Na tradição barroca,

⁵ Um maior aprofundamento do uso sistemático desses recursos, na música popular brasileira (no gênero choro, mais especificamente), é estudado no artigo *A retórica musical e o choro* (Sève, 2019a) e no terceiro capítulo da tese *Os saraus de Paulinho da Viola: choros, valsas e memórias* (Sève, 2019b).

esses procedimentos transcenderam a música vocal, passando a configurar-se como ferramentas essenciais na composição instrumental — fenômeno que parece ter se perpetuado na música popular.

A *anáfora* e a *recapitulação* são figuras que consistem na repetição de um mesmo fragmento musical no início de diversas unidades (x.../ x... etc.), no início de frases ou motivos. Elas são onipresentes na música popular. Atuam como elemento de coesão, memorização e intensificação afetiva, tendo a ver com a insistência — “repetimos o que não se entendeu bem, o que não queremos esquecer; repetimos aquilo que, por sua importância, merece ser sublinhado; repetimos o fundamental, ainda que, às vezes, repetimos só por redundar” (Cano, 2011, p. 108). Na linguagem, a anáfora está no uso da mesma palavra ou mesmo grupo de palavras no princípio de frases ou versos consecutivos, como “é” nos versos “é pau, é pedra, é o fim do caminho/ é um resto de toco, é um pouco sozinho”, em *Águas de Março*, de Tom Jobim. Com o sentido de insistência, ela é também recorrente na música instrumental popular, como no choro-sambado *Eu e minha sogra*, de Paulinho da Viola (Figura 1).

Figura 1— Anáfora em choro-sambado de Paulinho da Viola



Fonte: *Casa do Choro*

Figuras de repetição — como a anáfora, a epístrofe, a recapitulação, a reiteração, a sequência e a inversão — são classificadas por Philip Tagg (2015) como “dispositivos processuais” encontrados na melodia popular. Elas são estruturais em refrões e versos responsivos de cocos e sambas — como a “epístrofe” (repetição de um mesmo fragmento musical ao final de diversas unidades, como ...x...x etc.) no coro do partido-alto *Batuqueiro* (Figura 2), de Paulinho da Viola (“Abre a roda moçada que o samba é pesado, sim meu senhor/ Batuqueiro que é bamba não é derrubado, sim meu senhor/ Se cair, se levanta de bico calado, sim meu senhor/ Batuqueiro de roda não fica sentado, sim meu

senhor”), gravada no LP *Paulinho da Viola* (EMI-Odeon, 1969), o primeiro de sua carreira.

Figura 2 — epístrofe em partido-alto de Paulinho da Viola



Fonte: transcrição minha

A “epizeuxe” consiste na repetição imediata e sem modificação em relação ao original. Ela pode ocorrer no princípio, no meio ou ao final de uma unidade (xx... , ...xx... ou ...xx). Na linguagem, a epizeuxe está na repetição de uma palavra ou série de palavras, sem outra de permeio, com a finalidade de enfatizar o sentido nela(s) contido, de exprimir compaixão, exortação etc., como nos versos “são uns olhos verdes, verdes”, de Gonçalves Dias. Tagg (2015) relaciona essa figura com o dispositivo por ele denominado “reiteração” — “recorrência(s) consecutiva(s) de motivos ou frases idênticas.” Pode ser ilustrado na repetição imediata da célula rítmico-melódica seminal do emblemático choro *Sarau pra Radamés* (Figura 3), de Paulinho da Viola, que desenvolve toda a sua peça a partir dessa célula.

Figura 3 — Epizeuxe em choro de Paulinho da Viola

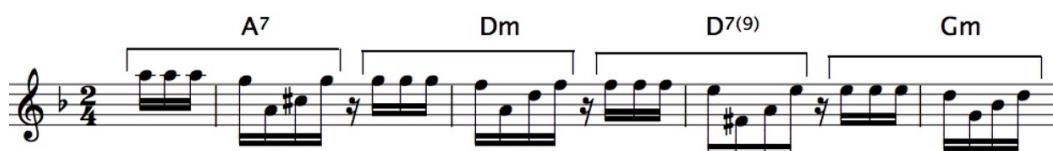


Fonte: *Songbook Choro • v. 1* (Sève; Souza; Dininho, 2007, p. 216)

As figuras de *traductio* (ou de repetição alterada) consistem em repetições com algumas modificações em relação ao original. Podem estar em transposições, progressões, desenvolvimentos, imitações, trocas de harmonia, trocas de oitava, trocas de

voz etc. Entre elas, há a “sinonímia”, que consiste na repetição de um fragmento musical transportado a outro nível (altura). Em linguagem, está na relação entre palavras de significados semelhantes, como “bonito e lindo”, “feliz e alegre” etc. No “moto contínuo” melódico dos choros essa figura pode aparecer no fluxo das progressões harmônicas, como em *Apanhei-te Cavaquinho*, de Ernesto Nazareth, e *Beliscando* (Figura 4), de Paulinho da Viola. Ao descrever a ação de pinçar as cordas do cavaquinho, o gerúndio no título dessa música apresenta outra figura retórica muito comum ao repertório de choros.⁶

Figura 4 — *Synonimia* em Paulinho da Viola



Fonte: *Songbook Choro • v. I* (Sève; Souza; Dininho, 2007, p. 80)

A *gradatio* (gradação) consiste na repetição de um fragmento musical que ascende ou descende, por grau conjunto, em forma de sequência. Equivale a “dispor as palavras na ordem crescente de extensão e importância” (Reboul, 2004, p. 129), a exemplo dos versos “ó não guardes, que a madura idade/ te converta essa flor, essa beleza/ em terra, em cinzas, em sombra, em nada”, de Gregório de Matos. Segundo Kircher, usava-se a *gradatio* ascendente na música barroca para expressar o amor divino ou a busca do reino celeste (Cano, 2011, p. 121). Os pesquisadores Acácio Piedade e Allan Falqueiro (s/d) identificam a *gradatio* na sequência de fases melódicas que ascendem no início da canção brasileira *Eu sei que vou te amar* (figura 5), de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Paulinho da Viola e Cristovão Bastos usam essa figura na terceira parte do choro *Não me digas não* (Figura 6).

⁶ A hábito de se dar nomes no gerúndio aos choros talvez seja uma herança da própria notação musical, que costuma usar palavras como *acellerando*, *ritardando* etc. para indicar ações interpretativas.

Figura 5 — Gradação em *Eu sei que vou te amar*



Fonte: *A retórica musical da MPB* (Piedade; Falqueiro; s/d, p. 4)

Figura 6 — Gradação em choro de Paulinho da Viola e Cristovão Bastos



Fonte: *Casa do Choro*

As figuras relacionadas à “descrição” (figuras de *hypotiposis*) abrangem aspectos extra musicais, como as evocações ou imitações de sons de animais, de instrumentos musicais ou de coisas, através do uso de desenhos melódicos, estruturas harmônicas, ritmos etc. Esses processos descritivos, no estilo barroco, podem vincular-se tanto aos conceitos de “metáfora” quanto os de “alegoria.”⁷ O musicólogo alemão Manfred Bukofzer dá um exemplo de alegoria musical.

é comum que ao aparecer em um texto a palavra “cruz”, J. S. Bach utilize sustenidos [em sua composição]. Isto se deve a que em alemão, *kreutz* é um dos nomes que se empregam para denominar-se o signo do sustenido “♯”. Não é estranho, continua, que o trompete apareça nas partituras bachianas [sempre em sua parte superior] como alegoria da “majestade [e supremacia] de Deus. (Cano, 2011, p. 134).

Dentre as figuras descritivas, está a *anabasis*, que consiste em uma linha melódica ascendente. Tem, de certa forma, conotação similar a gradação ascendente. Já, a *catabasis* (catábase) consiste em uma linha melódica descendente. Para Kircher, “esta figura expressa sentimento de inferioridade, humilhação e envelhecimento” (Cano, 2011, p. 138). Na mitologia grega, o termo era usado como um motivo (mitologema) para se referir

⁷ Na metáfora, o termo empregado carrega apenas um significado: o simbólico ou figurado. Já na alegoria, as palavras, à primeira vista, compõem um enunciado com sentido literal aparente, mas logo se percebe que é preciso interpretar além desse nível inicial para alcançar um segundo sentido, de natureza alegórica. A diferença fundamental entre as duas figuras está, portanto, no fato de a metáfora operar com um único significado — o figurado — enquanto a alegoria propõe uma leitura em dois planos: o literal e o simbólico.

à descida ao mundo inferior (dos mortos). Nas modinhas brasileiras, as linhas melódicas descendentes são comuns e podem relacionar-se a sentimentos de melancolia e paixão. O musicólogo brasileiro Bruno Kiefer (1986) associa tais conduções à “nossa tristeza” e os grandes saltos de melodia, ou arpejos, que as precedem a “verdadeiros suspiros” — como em *Modinha* (Figura 7), de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

Figura 7 — Catábase em *Modinha*



Fonte: *Songbook Tom Jobim• v. 1* (Chediak, 1991)

A “hipérbole” e a *hypobole*, figuras de exagero, consistem em fragmentos que excedem o limite superior e inferior normal da extensão de uma voz, respectivamente. Na linguagem, “a função semântica da hipérbole é dizer que de fato não conseguiremos dizer, é dar a entender que aquilo de que estamos falando é tão grande” (Reboul, 2004, p. 123) — dizemos “avisei mil vezes” como uma reincidência, ou “aquele artista é um gigante” como uma exaltação. A valsa *Beatriz* (Figura 8), de Edu Lobo e Chico Buarque, tem a nota mais aguda na palavra “céu” e a mais grave na palavra “chão”, separadas por um extenso intervalo vocal de duas oitavas e uma segunda menor. Esta canção usa figuras de exagero para apresentar musicalmente um caso de “alegoria”, ou seja, a substituição das características do representado pelas do elemento musical representante, ideia também relacionada com a “metáfora” — só que esta, diferentemente da alegoria, sempre associa-se a um sentido figurado.⁸ A valsa de Edu e Chico, cuja temática gira em torno da “vida da atriz”, traz em seu título outro curioso artifício retórico ao associar “Be” de *Beatriz* ao verbo *to be* da língua inglesa (“ser”, em português) — portanto, “*Beatriz*” significaria “ser atriz” (ou *to be an actress*, em inglês).

⁸ Cano (2011, p. 133) comenta que na alegoria, como na metáfora, usam-se propriedades e qualidades de uma coisa para evocar as de outra. As trombetas bachianas, como vimos, colocadas na parte superior da partitura, costumam ser alegorias da majestade e supremacia de Deus.

Figura 8 — Figuras de exagero em *Beatriz*



Fonte: *As 101 melhores canções do século XX*• v. I (Chediak, 2009)

A *assimilatio* (assimilação) é uma simulação que um instrumento realiza do som de outro instrumento ou coisa. Um exemplo clássico de *assimilatio* “pode-se encontrar em *As quatro estações* de Antonio Vivaldi, em que sons de aves, cachorros, chuva, vento etc. ilustram cada uma das estações às quais quer-se fazer alusão” (Cano, 2011, p. 146). A introdução orquestral de *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque, gravada com arranjo de Eumir Deodato no disco *Stone Flower* (CTI, 1970), de Jobim, cita o canto de um pássaro nas notas tocadas pela flauta (Figura 9).

Figura 9— Assimilatio em *Sabiá*



Fonte: *Stone flower* (Jobim, 1970, p. 6)

A análise das figuras retórico-musicais na música popular evidencia uma continuidade histórica dos princípios da retórica barroca, transpostos, ressignificados e incorporados aos procedimentos estilísticos dos gêneros populares. Esses dispositivos não apenas estruturam a música, como também ampliam sua potência expressiva, funcionando como agentes de comunicação afetiva entre intérprete e ouvinte. Como lembra Barenboim (2009), a coexistência de elementos contrastantes — alegria e tristeza, elevação e queda — constitui a essência da música enquanto linguagem simbólica e afetiva. O estudo sistemático dessas figuras oferece não só um caminho analítico eficaz, mas também um instrumento criativo valioso para músicos, compositores e pesquisadores

interessados em compreender as camadas de sentido da música popular, incluindo a brasileira.

2.2 “Teoria das Tópicas”

A retomada contemporânea da retórica musical e da teoria das tópicas tem proporcionado importantes avanços na análise da expressividade musical. Tradicionalmente aplicada à música europeia dos séculos XVII e XVIII, essa abordagem vem sendo expandida por autores como Leonard Ratner (1980) e Philip Tagg (2015), que sugerem sua aplicabilidade em repertórios diversos, incluindo a música popular. No contexto brasileiro, Acácio Piedade (2007, 2011) propõe um exercício hermenêutico que adapta a teoria das tópicas à música brasileira erudita e popular, considerando seus traços culturais, estilísticos e identitários.

Ratner (1980), em *Classic Music*, é um dos principais responsáveis pela sistematização das tópicas no universo da música clássica. Para ele, são padrões estilísticos reconhecíveis — tais como tipos de dança, estilos militares, pastorais ou sentimentais — que carregam significados culturalmente compartilhados. Essas unidades operam como signos que ativam associações afetivas, sociais e gestuais. Ratner demonstra que compositores como Mozart, Haydn e Beethoven incorporaram essas tópicas em suas obras, tanto para construir contrastes formais quanto para organizar o discurso afetivo. As danças, por exemplo, aparecem frequentemente como tópicas musicais — o *minueto*, associado à elegância e à contenção; a *contradança*, à leveza e clareza rítmica; a *giga*, à agilidade e alegria; e a *marcha*, à solenidade ou ao caráter militar. Ratner identifica ainda outras tópicas, como a *abertura francesa* (associada à pompa e solenidade), a *música de caça* (caráter enérgico e triunfante) e a *música turca* (exotismo e ritmo acentuado). Essa abordagem reconhece que, mesmo no período clássico, a música continuava operando em bases retóricas, herdadas do barroco, centradas na construção de afetos e na articulação discursiva.

Outros autores ampliam o modelo de Ratner ao propor uma abordagem semiótica para a tópica musical, reforçando que os signos musicais são lidos em sistemas de expectativas. Tagg (2015) propõe uma aproximação entre tópica e música popular,

articulando conceitos como “musema”⁹ e “sinédoque de gênero”¹⁰ para descrever unidades mínimas de sentido musical recorrentes no *rock*, no *jazz*, na canção popular, na música de cinema etc. Assim, elementos como *riffs*, padrões rítmicos e fórmulas harmônicas operariam como tópicas na música popular. Uma progressão harmônica no *blues*, um acorde diminuto no samba-canção ou um padrão rítmico no baião funcionariam como tópicas no sentido semiótico do termo. Esses procedimentos seriam portadores de sentido, funcionando como ativadores de memória cultural e afetiva. Tagg, ao citar Charles Rosen (1997), autor de *The classical style*, enfatiza que os afetos musicais não desapareceram na transição entre os períodos barroco e clássico, e tampouco na passagem para a música moderna e popular. Pelo contrário, continuam operando como fundamentos da inteligibilidade musical.

quando a música clássica cruzou a rua da casa de ópera para a sala de concerto levou consigo toda uma série de relações entre estrutura musical e emoção ou movimento já existentes. Quando os classicistas vienenses construíram seus movimentos em forma sonata, eles o fizeram, tenho certeza, sabendo que temas individuais, suas harmonias e orquestrações, seu fraseado, etc. tinham certos afetos. Música na forma sonata não teria qualquer significado sem os afetos individuais e afetos variados de seus temas constituintes. Não seria lógico porque não haveria nenhum desenvolvimento, nenhuma narrativa, nenhuma sintaxe, sem os elementos contrastantes (ou semelhantes) que constituem os blocos de construção efetivos numa composição. Historicamente me parece bastante óbvio que se Bach morreu em 1750 e Mozart está escrevendo quartetos de cordas trinta anos mais tarde, e se todos eles estão aprendendo harmonia e contraponto, como de fato estavam, então seria bastante improvável que a noção de afeto tivesse desaparecido num tempo tão curto. (Tagg, *apud* Ulhôa, 1999, p. 84-5).

Acácio Piedade (2007, 2011) propõe um exercício teórico e analítico voltado à música brasileira, defendendo a ideia de que é possível elaborar tópicas específicas para esse universo musical. Essas tópicas não se limitariam à identificação de procedimentos técnicos, mas englobariam também elementos de construção de identidade cultural. Ele propõe alguns exemplos de tópicas que emergem da música brasileira, entre elas: a) a “brejeira”, associada ao espírito brincalhão e malicioso do choro, com virtuosismo

⁹ Unidade mínima de significado musical, comparável ao fonema na linguagem verbal. Pode manifestar-se como motivo, *riff*, gesto, textura, cadência, timbre, etc.

¹⁰ Fragmento musical que representa um gênero musical diferente daquele predominante na obra analisada com o uso de um *scratch* como referência ao *hip hop* numa música pop.

melódico e desafiando o acompanhamento, refletindo um *ethos* urbano, boêmio e espirituoso; b) a “nordestina”, vinculada ao baião, forró, maracatu, com escalas mixolídias, uso de quinta aumentada e síncopas específicas, frequentemente representando nordestinidade tanto na música popular quanto na erudita nacionalista; c) a “época-de-ouro”, que inclui floreios melódicos (incluindo apoiações e grupetos) das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras; d) a “caipira”, associada à viola, ao ponteio, às terças e sextas paralelas nos vocais, evocando o mundo rural do interior do Brasil, sobretudo nas modas de viola e na música sertaneja raiz; e) a “praieira”, que poderia ser associada ao uso de harmonias mais abertas, andamentos tranquilos e melodias ondulantes, evocando paisagens litorâneas, como em certas canções de Dorival Caymmi; e f) a “urbana-melancólica”, presente no samba-canção, na bossa-nova ou no bolero brasileiro, com acordes dissonantes, andamento moderado, melodia descendente e atmosfera introspectiva.

Dentre o conjunto de tópicos que compõe uma determinada “tópica” está o próprio gênero musical em si (*locus generis*). Alguns compositores se dedicam a alguns especificamente, como é caso de diversos chorões, sambistas ou forrozeiros. Luiz Gonzaga, embora tenha sido inicialmente um instrumentista intérprete de choros e valsas, é consagrado como o “Rei do Baião”, fiel à tópica “nordestina.” Paulinho da Viola, chamado de “Príncipe do Samba”, constrói seu repertório autoral basicamente com sambas e choros, mesmo que sua criação artística mescle, de certa forma, a tradição, a modernidade e a articulação de algumas tópicas citadas por Piedade (as “brejeira”, “época-de-ouro” e “urbana-melancólica”). Compositores como Tom Jobim, Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros navegam de forma híbrida por uma gama de gêneros musicais brasileiros ou, até mesmo, estrangeiros e por todas as tópicas acima relacionadas. A articulação de variados estilos e gêneros e de diferentes tópicas musicais parece ser uma característica estrutural em obras da chamada MPB. Contudo, lembremos que a tradição de gêneros musicais (ou qualquer tradição) é mutante — sua gênese, invariavelmente, é fruto do hibridismo, da fusão e da fricção de estilos, gêneros e tópicas.

Sem o esquecimento de que o tradicional, o gênero “raiz”, é na verdade um híbrido, produto da circulação transnacional das ideias musicais, as comunidades não poderiam chamar alguma música de tradicionalmente sua. O tradicional é transnacional por natureza. Na

história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades: tópicas, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros de sua espécie, e estes, por sua vez, avançam, formando novas tópicas, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem vir a se fundir. (Piedade, 2011, p. 105).

A teoria das tópicas, ao ser transplantada para a análise da música brasileira, permite compreender como padrões estilísticos, fórmulas harmônicas, gestos rítmicos e escolhas melódicas são portadores de significados culturalmente compartilhados. Mais do que um método analítico, trata-se de um dispositivo hermenêutico capaz de revelar como a música produz sentido social e afetivo. Esse exercício não apenas ilumina a música popular brasileira, mas também contribui para descolonizar modelos analíticos eurocêntricos, valorizando as especificidades locais na construção de uma semiótica musical situada.

3. Semiótica da canção

Luiz Tatit (2002, 2003) propõe uma metodologia de análise musical que parte da percepção empírica dos mecanismos linguísticos e musicais que estruturam uma canção brasileira, evidenciando a simbiose entre os elementos da fala e da música, em uma conexão um pouco mais associada à dicção, ao gesto e à entoação — ou seja, à *performance* do discurso da *pronuntiatio* retórica. Segundo ele, o ouvinte comum realiza operações de reconhecimento baseadas em três parâmetros principais: a) o “gênero musical”, a partir de padrões rítmicos; b) a “reiteração”, identificando estribilhos e padrões repetitivos (como refrões), fundamentais para a memorização e a construção da expectativa; e c) a “tensão melódica”, percebidas pela altura, tonalidade e extensão melódica — por exemplo, notas mais agudas e longas tendem a gerar tensão fisiológica e emocional. Para Tatit, a canção é uma forma de fala cantada, com alturas estabilizadas. A estrutura sonora da fala — consoantes e vogais — tem função na constituição da melodia e do ritmo. As consoantes atuam como ataques rítmicos e são responsáveis pela inteligibilidade das palavras. As vogais são portadoras das inflexões melódicas (altura e duração) e das curvas entoativas (subidas e descidas que correspondem à ascendência, suspensão e descendência do discurso falado).

Na canção popular a melodia e a letra estariam submetidas a três processos fundamentais: a) o da “figurativização”, pelo qual a canção simula uma situação comunicativa através do uso de marcas da oralidade — vocativos, imperativos, interjeições, demonstrativos, pronomes de primeira e segunda pessoa —, como em *Sinal Fechado* (Paulinho da Viola) — um diálogo interrompido por um sinal de trânsito — e *Conversa de botequim* (Noel Rosa) — que descreve uma conversa casual no bar —, na Figura 10; b) o da “tematização”, pelo qual certos elementos (personagens, situações, objetos, temas) são reiterados e reforçados, tanto na letra (descrições, enumerações, reforços temáticos) quanto na melodia (estribilhos, motivos), como em *O que é que a baiana tem* (Dorival Caymmi) — uma descrição das qualidades da baiana — e *Cotidiano* (Chico Buarque) — que relata a repetição da rotina diária; e c) o da “passionalização”, que corresponde à construção de um estado emocional por meio de procedimentos musicais e linguísticos através do uso de notas longas, intervalos musicais amplos, melodias lentas com predomínio de vogais e letras que tratam de estados afetivos com saudade, solidão, amor, frustração, como em *Eu sei que vou te amar* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) — que possui prolongamentos melódicos que reforçam a intensidade amorosa — e *Rosa* (Pixinguinha e Otávio de Souza), na Figura 11.

Figura 10 — Figurativização em *Conversa de Botequim*



Fonte: *Songbook Noel Rosa • v. I* (Chediak, 1991)

Figura 11 — Passionalização em *Rosa*

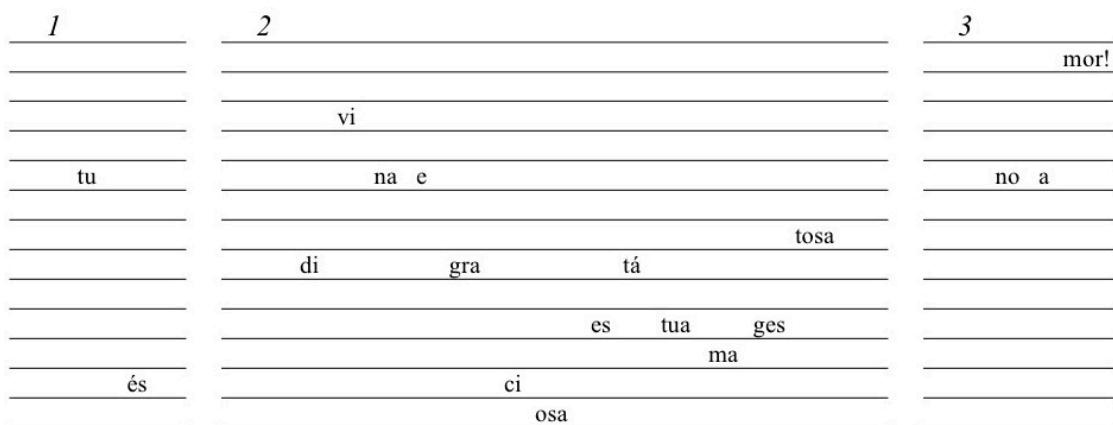


Fonte: *Songbook Choro • v. I* (Sève; Souza; Dininho, 2007, p. 210)

Ao transcrevermos para o pentagrama musical e o modelo de diagrama,¹¹ da Figura 12, a melodia e os versos iniciais da valsa-canção *Rosa* (“Tu és divina e graciosa/ Estátua majestosa/ No amor!”), visualizamos as sílabas “és” e “-mor”, com suas vogais prolongadas, precedidas de dois grandes saltos intervalares, respectivamente: a) um descendente, relaxado, a partir de “tu”; e b) outro ascendente, tenso, a partir de “do a-”. Desses curvas entoativas (“tonemas”)¹² e desses procedimentos surgem o que Luiz Tatit denominaria de “processo de passionalização”, ou “persuasão passional.” Segundo o autor,

a dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. A passionalização na canção funciona como um reduto emotivo da intersubjetividade. Todas as épocas necessitaram dessas expressões individuais registradas na especificidade tensiva da curva melódica. (Tatit, 2002, p. 23).

Figura 12 — Uso do modelo de diagrama para os primeiros versos de *Rosa*



Fonte: *Quatro Rosas* (Sève, 2015)

A letra de *Rosa* estabiliza-se em perfil melódico sinuoso, repleto de apojaturas e bordaduras, representativo da chamada “tópica época-de-ouro” (Piedade, 2011), o que nos faz lembrar o estilo de fraseado ornamental do Classicismo e do Barroco ou de gêneros musicais encontrados nas serestas. A interpretação derramada de Orlando Silva, registrada em 1937, passou a ser inclusive referência em fraseados de diversos instrumentistas, como Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo, em futuras gravações (Sève, 2015). No período

¹¹ No diagrama cada espaço corresponde a um semitom e a tonalidade dos espaços cobrem a região da tessitura (do ponto mais agudo ao ponto mais grave) ocupada pela melodia integral.

¹² Tatit (2002) define “tonemas” como as finalizações de frases melódicas, onde se encontra o sentido entoativo da fala.

barroco era também usual a música vocal orientar interpretações instrumentais, procurando dar-lhes um sentido retórico.

Formas puramente vocais como o recitativo e o arioso eram frequentemente imitadas instrumentalmente. (...) Uma outra forma de enunciado textual concreto, tirados de obras vocais, são integrados as obras instrumentais em geral, com uma significação simbólica encoberta. (...) Talvez o fato de saber que a música do barroco, e também uma boa parcela do período clássico, é uma música que fala, talvez isso nos levasse a ter uma melhor compreensão da música retórica, se renunciássemos a desprezar a mensagem da música. (Harnoncourt, 1988, p. 152, 154 e155).

Tatit afirma que a canção é resultado da interação e do revezamento entre tematização, passionalização e figurativização. Nela, pode prevalecer um dos processos, mas os três costumam estar presentes de forma articulada, seja na composição ou na interpretação. O modelo por ele proposto permite compreender a música cantada como um sistema semiótico híbrido, em que melodia, ritmo, fala e letra estão intrinsecamente articulados.

4. Considerações Finais

Seja na literatura, na música ou em outras artes, a compreensão estética pode estar associada ao reconhecimento de dispositivos que estruturam a possibilidade de recepção de uma obra. Entre esses dispositivos, destacam-se os instrumentos analíticos e interpretativos desenvolvidos no âmbito da retórica musical barroca, os quais vinculavam linguagem, composição e *performance* — mesmo no caso de obras exclusivamente instrumentais. A música desse período, concebida por e para intérpretes de seu tempo, compartilhava práticas que se aproximam das da música popular contemporânea, incluindo a música popular brasileira. Esta, teve em modinhas e lundus algumas de suas raízes mais remotas, às quais se somaram, no século XIX, danças europeias e referências culturais de matriz indígena e africana. Muitas das estruturas formais, harmônicas e fraseológicas do choro, do samba e mesmo da MPB têm origem nessa rede de referências.

Neste artigo, procurei investigar como certos conceitos da antiga retórica musical ressoam nas obras de pesquisadores e músicos brasileiros — de Acácio Piedade a Luiz Tatit, de Pixinguinha a Tom Jobim, Edu Lobo e Paulinho da Viola. Após apresentar o contexto histórico da retórica barroca e da música poética, mostrei como alguns desses dispositivos podem ser úteis na análise e na recepção do discurso musical contemporâneo.

Em uma reflexão mais recente, o musicólogo inglês Allan F. Moore (2025) observa que dispositivos retóricos e históricos — como o reconhecimento de gêneros e estilos musicais — constituem práticas socialmente situadas que configuram modos de escuta e moldam a compreensão estética dos ouvintes. Esses dispositivos funcionam como elementos de um “contrato implícito” entre compositor, intérprete e público, cuja finalidade é permitir uma codificação e decodificação culturalmente mediadas da obra musical. Essa perspectiva guarda afinidade com os conceitos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin (2016) para o discurso verbal, como os de dialogismo, hibridismo e classificações genéricas. Tanto Bakhtin, em *Os gêneros do discurso*, quanto Moore, em *Considerando estilo e gênero musicais*, convergem para a valorização dos dispositivos culturais e comunicativos que sustentam a inteligibilidade dos discursos — sejam eles verbais ou musicais.

O presente artigo propõe que, por meio de analogias entre música e linguagem — no “discurso dos sons”, segundo Harnoncourt (2004) —, é possível desenvolver uma escuta mais consciente. Tal abordagem se contrapõe à concepção de “música absoluta”, segundo a qual a música teria valor em si mesma — pela sua forma, estrutura, harmonia, melodia e desenvolvimento temático —, independentemente de representar sentimentos, contar histórias ou descrever cenas. A relação construída entre os discursos verbal e musical em tratados barrocos de “música poética”, discutida ao longo deste texto, ecoa na escuta analítica da música popular brasileira contemporânea. Nesse sentido, destaco as recentes análises de obras da nossa canção popular realizadas pelo compositor e professor Dr. Paulo Costa Lima, veiculadas em vídeos curtos na conta @paulo.costalima no Instagram. Recomendo sua visualização como recurso leve e eficaz para ilustrar aspectos tratados neste artigo.

5. Referências

- ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. São Paulo: Livraria Martins, 1942.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARENBOIM, Daniel. **A música desperta o tempo**. São Paulo: Martins Editora, 2009.

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

BUELOW, George J. Rhetoric and music. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** London: Macmillan Publishers, 1980. v. 15, p. 793–803.

CANO, Rúben López. **Música y retórica en el barroco.** Barcelona: Amalgama Edicions, 2011.

CARRASQUEIRA, Maria José. **O melhor de Pixinguinha: melodias e cifras.** Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

CASA DO CHORO (Acervo). Disponível em: http://acervo.casadochoro.com.br/Works/index?title=&date_start=&date_end=&artistic_name=Paulinho+da+Viola&arranger=&genre=. Acesso em: 24 nov. 2019.

CHEDIAK, Almir (Prod.). **As 101 melhores canções do século XX.** Rio de Janeiro: Lumiar, 2011. v. 1.

_____. **Songbook Noel Rosa.** Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. v. 1.

_____. **Songbook Tom Jobim.** Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. v. 2.

DESCARTES, René. **As paixões da alma.** In: DESCARTES, René. **Os pensadores.** São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons.** Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Edusp, 2004.

JOBIM, Antonio Carlos. **Stone Flower.** New York: Corcovado Music Corp., 1970.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira.** Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

LEMOS, Maya Suemi. **Apostila da disciplina História da música e musicologia: tópicos sobre a música medieval, renascentista e barroca.** Rio de Janeiro: Unirio, 2015.

_____. Retórica e elaboração musical no período barroco: condições e problemas no uso das categorias da retórica no discurso crítico. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 17, p. 48–53, 2008.

MOORE, Allan F. Considerando estilo e gênero musicais. Tradução de Martha T. Ulhoa, David Ganc e Mário Sève. **Orfeu,** Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 10, 2025.

PAULINHO DA VIOLA. **Paulinho da Viola.** Rio de Janeiro: EMI-Odeon, [1969]. 1 LP.
2025 - v.1 - n.31

PIEDADE, Acácio Tadeu. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. **Per Musi**, Belo Horizonte: UFMG, n. 23, p. 103–112, 2011.

_____. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. XI, set. 2007.

PIEDADE, Acácio Tadeu; FALQUEIRO, Allan Medeiros. A retórica musical da MPB: uma análise de duas canções brasileiras. **Revista da Pesquisa**, Santa Catarina: Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 2, n. 4, p. 463–471, 2007.

RATNER, Leonard G. **Classic music: expression, form and style**. New York: Schirmer Books, 1980.

REBOUL, Oliver. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSEN, Charles. **The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven**. New York: W. W. Norton & Company, 1997.

SÈVE, Mário. Quatro rosas: mudanças interpretativas no fraseado de uma valsa brasileira. **Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 75–105, jun. 2015.

_____. A retórica musical e o choro. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 6, v. 1, p. 56–91, jan.–jul. 2019a.

_____. **Os saraus de Paulinho da Viola: choros, valsas e memórias**. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019b.

SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério; DININHO. **Songbook Choro**. Rio de Janeiro: Lumiar; Irmãos Vitale, 2007. v. 1.

SIQUEIRA, Baptista. **Três vultos históricos da música brasileira**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969.

TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. Tradução de Fausto Borém. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, p. 7–18, 2011.

_____. Melody and accompaniment. **Encyclopedia of Popular Music of the World (EPMOW)**, p. 1–24. Disponível em: <http://tagg.org/articles/xpdfs/melodaccUS.pdf>. Acesso em: 8 maio 2015.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. Elementos para análise da canção popular. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 1, n. 2, dez. 2003.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Entrevista com Philip Tagg. **Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 81–96, mar. 1999.