

# ETHOS-PATHOS-STIMMUNG: PARA ALÉM DO FORMALISMO RETÓRICO<sup>1</sup>

Edilson de Lima<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

*No hay ninguna “naturalidad” no retórica del lenguaje a la que se pueda apelar: el lenguaje mismo es el resultado de artes puramente retóricas. El poder de descubrir y hacer valer para cada cosa lo que actúa e impresiona, esa fuerza que Aristóteles llama “retórica”, es al mismo tiempo la esencia del lenguaje: este, lo mismo que la retórica, tiene una relación mínima con lo verdadero, con la esencia de las cosas; el lenguaje no quiere instruir sino transmitir (übertragen) a outro uma emoción y una aprehensión subjetivas. (Friedrich Nietzsche: Escritos sobre retórica, 2000 p. 91).*

**P**arece que palavra e música dividiram, e ainda dividem, seus modos de “ser-fazer” por muito tempo e por motivos que podem ser bastante justificáveis, dos quais destaco: uma discursividade temporal articulada (AGAMBEN, 2012), algumas vezes, pela proposta temática da obra (*inventio*), outras, seu vínculo com determinado gênero e estilo musical (poética), disposta em partes (*dispositio*) elaboradas e cuidadosamente arranjadas (TARLING, 2005). Além disso, ao “acontecer” no tempo e no espaço, logo, em uma instância e historicamente localizada, palavra e música carregam consigo os modos ou disposições emotivas<sup>3</sup> de quem, ou da maneira como foram produzidas. Arriscaria dizer que estas intenções também podem ser encontradas no gesto da escrita (ZUMTHOR: 2014, p. 71), seja de uma determinada língua ou seja em uma determinada modalidade de escrita musical.

Ao vivenciarmos uma situação de performance, e ao deixar-nos levar por seu desenrolar, em uma coparticipação ativa, é como se ali estivéssemos sintonizados, ou sincronizados, a uma “espécie de afinação interior pelo mesmo diapasão” (VIEIRA DE CARVALHO, 1999, p. 24). Nesse sentido, emoção e percepção, quando nos colocamos em situação de “expectador”, trazem consigo uma plêiade de processos “psicofisiológicos” (cf. SPINOZA, 2013; JAQUET, 2011), onde mente e corpo são uma totalidade e, ao (re)agirmos não estamos sendo apenas passivos

ou reativos. E,

“Ao contrário do que parecia consensual no senso comum, a percepção não é apenas uma interpretação de mensagens sensoriais, mas uma simulação interna da ação, assim como, uma antecipação das consequências da ação”, [pois,] o que percebemos é determinado pelo que fazemos, pelo que sabemos como fazer ou estamos prontos para fazer. Essas ações são sutilmente diferentes entre si, mas intimamente relacionadas” (GREINER, 2010, p. 72-3).

Além disso, também parece que, apesar de sua indefinição semântica, a música, também inaugura mundos, pois articular redes de relações significativas constrói seu sistema de organização sonora e sua estrutura: modos de ser e fazer, ou seja, o ser humano, “é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”, e a cultura são “essas próprias teias” (GEERTZ, 2008, p. 4).

## A QUESTÃO POÉTICO-RETÓRICO MUSICAL

*A Musica Poetica é aquela disciplina musical  
a qual nos ensina como compor uma composição musical.*

*Joachim Burmeister  
1606 – Apud Dietrich Bartel*

A partir dos séculos XVI, com a nova concepção humanística renascentista (Cf. OLIVERIA, 2011; BARTEL, 1997; CIVRA, 1991), o conceito de “*música poetica*” e sua aproximação com a retórica, ganhou uma dimensão que ajudou a mudar o rumo da produção musical para os próximos séculos.<sup>4</sup> A noção de *música poetica*, associada, sobretudo, a adequação entre gênero e estilo, e a de música retórica, calcada em formalização discursiva, visaram principalmente persuadir a recepção pelo efeito comocional por meio de “afetos tipificados” (VIEIRA de CARVALHO: 1999, p. 122). Assim, essas diretrizes adentraram de modo enfático o discurso musical, em especial após o século XV, acentuando-se de maneira gradativa nos séculos seguintes, tendo alcançado seu auge no século XVIII e, partir de então, esmorecendo, mas não ao ponto de desaparecer completo ao longo do século XIX. E acredito que tendências retóricas continuem vivas, mesmo que em usos completamente diverso nos dias atuais<sup>5</sup>.

Não obstante as dificuldades semânticas associadas à arte dos sons, é certo que uma tendência poético-retórica tem orientado a “representação afetivo-musical” – seu conteúdo, forma e efeito comocional – há séculos. Nas obras musicais produzidas, sobretudo, entre os séculos XVI e XVIII, elaborações calcadas em formalizações retóricas são copiosas: preocupações com temas musicais (*inventii*); disposição e reelaboração temática dentro da obra (*dispositio*); elocução (*elocutio*) apropriada, com a inclusão de ornamentação (*decoratio*) adequada ao gênero e ao

estilo; preocupação com a elaboração de figuras retórico-musicais (*pathos*) aliadas a uma “performance” específica – gestos e inflexões sonoras adequadas não só ao estilo e caráter da obra (*ethos*) – e o manuseio da profusão de afetos tipificados (*pathos*) utilizados durante a obra em conjunto com contexto em que esta ocorre: uma “adequação e conveniência, de meios e fins” (BASTOS, 2016, p. 98), ou seja, uma “adaptação do estilo ao assunto e ao objetivo do discurso” (REBOUL, 2004, p. 246): enfim, o *decorum*. Esses procedimentos, tal e qual na retórica literárias ou jurídica, tinham como objetivo “mover” os afetos da assembleia, colocando-a em estado de comoção, de empatia, com a obra apresentada, constituindo parte integrante de seu processo comunicacional.

Em suma, nenhuma manifestação artística escapou dessa grande busca pela dramatização e adequação poético-retórica e da tentativa da representação dos afetos humanos, incluindo a música, mesmo quando esta é “pura” música, ou música sem palavras. Por isso, a partir do século XV, a publicação de tratados poéticos e retóricos antigos e uma nova produção referente a música com este prisma, ocorreu de modo copioso (CIVRA, 1991)<sup>6</sup>.

## MÚSICA “COMO” LINGUAGEM

*Os contextos da música são muitos, provavelmente infinitos. Música assemelha-se ao mito, anima rituais religiosos e facilita o movimento e a dança. É um agente em drama musical e atua como um catalisador, se não como um protagonista, em um filme e outras formas de narrativa visual. A música, para realizar-se, frequentemente ultrapassa fronteiras e parece colocada singularmente entre as artes. Talvez, a mais básica dessa associação, todavia, seja por sua aproximação com a linguagem natural (KOFI AGAWU, 2009, p. 15)<sup>7</sup>.*

Partindo da afirmação de que a linguagem se constitui como um acordo existencial que ultrapassa uma determinada língua como um código mais ou menos estabelecido, arriscaria a dizer que, se há sentidos (ou mundos), estes existem porque há linguagem (GADAMER, 1997). E justamente porque há linguagem, ou a tentativa de um acordo humano para a produção de sentidos, pode haver convenções e estruturas sistêmicas comunicacionais, como as línguas, os sistemas musicais, ou as linguagens elaboradas nas artes visuais (Cf.: LIMA, 2017, p. 184; HALL: 2016, p 17; RICOEUR: 2013, p. 11-40).

Sendo assim, toda linguagem e conseqüentemente toda língua, ou mesmo o sistema musical, trata-se de um acordo, ou “contrato” social, que nos transcende e que nos possibilita expressar nela e com ela: portanto, a língua foi estruturada antes que nós, como indivíduos, tivéssemos nascido, nos acolheu, a utilizamos e ela nos ultrapassa. Assim, somos acolhidos pela linguagem, ou ainda, adentramos ou ainda habitamos a linguagem (Cf. HEIDEGGER, 2012, § 34). E isso ocorre também em sistemas musicais elaborados, como o modalismo, o tonalismo, o dodecafonismo, o politonalismo ou polimodalismo, entre outros. Já a música aleatória, por exemplo, ou outras

formas mais abertas de organização sonora, portanto não sistêmicas, estão mais ligadas a sua realidade como discurso<sup>8</sup>, porém, articulado em torno de uma poética, ou programa mínimo.

De qualquer modo, e de maneira muito resumida, toda linguagem ou sistema codificado (como uma língua, um sistema ou discurso musical) só existe porque acontece em um local, ou seja, em uma instância, em tempo determinado, portanto, historicamente localizado, articulado por sujeitos sociais e que pode ser “atualizado” em um evento, ou em um ato performativo (RICOUER, 2013; ZUMTHOR, 2014). No discurso, ou na ação discursiva são articuladas visões de mundo que estão explícitos ou implícitos sob um jogo dialógico, mesmo que muitas vezes hierarquizado (cf. ORLANDI, 2010).

A obra de arte e, em nosso caso a música, bem como tantas outras criações, também são produtos de “mãos” e “mentes” humanas. Nesse sentido, articulam visões de mundo e acontecem como eventos reais ou “virtuais” - pois mesmo a obra digitalizada, seja esta uma transmissão telemática ou obra totalmente produzida de modo digitalizado - unem, em temporalidades determinadas, obras e os sujeitos sociais no ato da produção e recepção, relacionando-os em universos “interdiscursivos ou dialógicos, os quais se integram em um “universo discursivo”, ou conjuntural, em um “campo discursivo”, ou conjunto de formações discursivas, e em “espaços discursivos” (cf. BRANDÃO, 2004, p. 89-91).

De qualquer modo, para que exista uma “fala” ou uma língua (um sistema de representação mais ou menos articulado) ou um sistema de produção musical (como o modalismo, o tonalismo ou o serialismo, ou ainda convenções que possam balizar uma obra musical aleatória, por exemplo), há que se ter uma articulação rítmica: uma disposição articulada dos sons dentro de uma dimensão temporal. Desse modo, fala e música, compartilham uma característica comum, o ritmo (a temporalidade) e sem o qual, não se configurariam como uma obra e como sistema estruturado (AGAMBEM: 2012, p. 155-166). Será a partir do ritmo – da articulação temporal, na duração entre a produção de sons e pausas ou silêncios – que a música e, conseqüentemente, a fala poderão existir em “suas” dimensões reais, pois ritmo é fluir, ou correr, e também estrutura, pois revela não só uma instância, um local e temporalidade histórica ou momento onde acontece como evento, mas também sua estrutura: seu modo de articular-se. O ritmo dispõe no discurso musical, seu *logos et ratio* em “sonoridades formalmente articuladas e perceptíveis, presentificando-o” (LIMA, 2017, p. 194). Nesse sentido, mesmo em uma leitura mental, silenciosa, o que faz com que fala e música se tornem reais, é sua realidade rítmica-sonora! Dentro dessa perspectiva,

o ritmo – assim como nós o representamos comumente – parece introduzir nesse eterno fluxo uma dilaceração e uma parada. Assim, em uma obra musical, ainda que ela seja de algum modo no tempo, percebemos o ritmo como algo que se subtrai à fuga incessante do instante e aparece quase como a presença do atemporal no tempo. Assim, quando nos encontramos frente a uma obra de arte ou uma paisagem imersa na luz da sua presença, observamos no tempo uma parada, como se fôssemos inesperadamente atirados em um tempo mais original. Há uma parada, quebra no fluxo incessante dos instantes que do porvir se perde no passado, e essa quebra

e essa parada são precisamente o que dá e revela o estatuto particular, o modo da presença próprio da obra de arte ou da paisagem que temos diante dos olhos. Nós somos como que detidos, parados diante de algo, mas esse ser detido é também um ser-fora, uma *ek-stasis* em uma dimensão mais original (AGAMBEM, 2012, p. 162).

Nesse entendimento, assim como nós somos linguagem, esta que nos possibilita a construção de códigos e a elaboração de uma língua, somos também o modalismo, o tonalismo, o serialismo, ou um poética aleatória... E à medida que realizamos ou ouvimos obras musicais elaboradas nesses sistemas ou modos de articulação que, como a língua e/ou linguagem, nos transcende, se no abrimos interiorizamos e nos dispomos a escutar – ou habitar – uma determinada construção sonora, que acontece como um “evento”, tornamo-nos a música que não está simplesmente fora de nós, mas conosco, e “em” nós (LIMA, ob. cit. p. 194), permanecemos como que “suspensos” na linguagem musical. E como sintetizou Giorgio Agamben:

“O que é que está em suspenso, o que é que pende no pensamento? Pensar, na linguagem, nós o podemos apenas porque a linguagem é e não é a nossa voz. Existe uma pendência, uma questão não resolvida na linguagem: se esta é ou não a nossa voz, como o zurro é a voz do asno e o rechino é a voz das cigarras. Por isso não podemos, falando, deixar de pensar, de manter em suspenso as palavras. O pensamento é a pendência da voz na linguagem (AGAMBEN, 2006, p. 145).

## SOBRE A *STIMMUNG*

A palavra *Stimmung*, como destacou o filósofo Giorgio Agamben, é formada a partir do radical *Stimme*, que possui o significado de voz e se relaciona, como indica essa relação, com a esfera sonora ou acústica (AGAMBEN: 2015, p. 72). Nessa compreensão, voz ou vocalização, formam o centro do pensamento sobre a linguagem. E, como destaca em sua interpretação,

A palavra *Stimmung*, como é evidente por sua proximidade com *Stimme*, voz, pertence originalmente à esfera acústico-musical. Ela está ligada semanticamente a palavras como as latinas *concentus* e *temperamentum* e a grega *harmonia*, e em sua origem significa entonação, acorde, harmonia. A partir desse significado musical se desenvolve, sem jamais perder completamente o contato com o sentido originário, o significado de “estado de espírito”. Trata-se assim de uma palavra cujo significado se deslocou, ao longo do tempo, da esfera acústico-musical – a que estava ligado por sua proximidade com a voz – para a esfera psicológica. (Ibidem, p. 72).

Assim sendo, segundo a citação acima, a voz, que pertence a algo ou alguém, é entoação ou entonação, e remete, mesmo numa lembrança ou pensamento, à sua existência acústico-musical. Em sua realidade entoada, em conjunto com a voz ou som, desvelam-se suas características sonoras: forte e empostada ou débil e airada, aguda e metálica ou grave e cavernosa... Combinada a suas características tímbricas, revelam-se as intenções fisiológicas e psicológicas presentes nessa vocalização: impetuosa ou tímida, lacônica ou afirmativa, sedutora ou debochada... Logo, junto com o “som” produzido pela voz, as disposições afetivas (*pathos*) também se revelam, além do “caráter” ou opção estilística associada, pelo menos, a um momento específico dessa entonação, um *ethos*, seja este sensato, sincero, simpático, docente, irônico...

Ao lado disso, toda vocalização ocorre em tempo e espaço determinados e associados, portanto, a uma temporalidade, logo uma historicidade e, conseqüentemente, a um decoro, ou seja: uma “adequação e conveniência entre meios e fins” (BASTOS: 2013, p. 29). Portanto, do ponto de vista em que estamos pensando a linguagem, ela nunca se destaca de sua *Stimmungen*, ou de suas “disposições emotivas”, logo, de seus temperamentos; mesmo que eventualmente um registro digital ocasional seja capaz de fixar o momento de um evento sonoro, seja este uma palestra ou uma canção.

Entendemos, portanto, que uma voz “musical”, seja esta advinda do canto ou instrumento, também se insere dentro dessa perspectiva: em analogia com o canto, ou instrumento de sopro, como flauta ou clarinete, a relação entre *Stimmung*, ou *Stimme*, parece ser mais direta, ligando-se inteiramente com seu *flatus vocis* – o sopro de ar/voz – que norteará as intenções sonoras expressas na vocalização e relacionadas às inflexões vocais que, por sua vez, se relacionam com as alternâncias entre tensões e relaxamentos do aparelho fonador ou respiratório. Ambos, sopro e impostação vocal, desvelam as intenções sonoras e, com esta, sua enriquecida gama de opções sonoro-afetivas: tensa e afirmativa, relaxada e espasmódica, aguda e incisiva, anasalada e sedutora...

Mesmo na música puramente instrumental, seja de um *bandoneon* ou de um pandeiro, a articulação dos dedos, o gesto do corpo e dos braços, as inflexões da coluna, combinados com a respiração – a qual mantém a energia vital do músico – transferem para o instrumento as intenções sonoro-afetivas, dando vida a obra e atualizando concepções e códigos “na” performance: o evento de toda linguagem, inclusive da linguagem musical. (RICOEUR, 2013; ZUNTHOR, 2010)

Será, portanto, nesse “limite” ou “limiar” entre “mundos” e possibilidades de significações, que a própria linguagem e, em nosso entendimento, a linguagem musical ocorrerá (LIMA, op. 2017). Por isso,

O lugar da *Stimmung* – poderíamos dizer – não está na interioridade nem no mundo, mas no limiar entre ambos. Por isso, o *ser aí*, na medida em que é essencialmente sua própria abertura, está desde sempre em uma *Stimmung*, é sempre emotivamente orientado; e essa orientação é anterior a todo conhecimento consciente, tal como a toda percepção sensível, a todo *Wesen* [saber], tal como a todo *Wahrnehmen* [perceber]. Antes de se abrir a todo saber e em toda percepção sensível, o mundo se abre ao homem



em uma *Stimmung*. “É só porque ontologicamente próprios de um ente que tem o modo de ser do ser-no-mundo em uma situação emotiva, os ‘sentidos’ podem ser ‘afetos’ e ‘ter sensibilidade’ para aquilo que se manifesta na afecção”, escreve Heidegger. Mais do que estar em um lugar, poderemos então dizer que a *Stimmung* é o próprio lugar da abertura do mundo, o próprio lugar do ser (AGAMBEN: 2015, p. 73).

Deste modo, segundo Giorgio Agamben, o ser humano somente pode se realizar existencialmente e socialmente quando se encontra em um mundo, no aí, em um local, numa instância, em algum momento, em uma temporalidade, ou historicidade. É nesse limite ou limiar entre ser humano e mundo, e sempre em uma disposição emotiva, que ele pode realizar-se como ser humano, logo, em uma fusão de horizontes entre o exterior (mundo) e o interior (sua disposição), mesmo que seja em uma relação conturbada ou “dissonante”. Sendo assim, reiteramos, é por buscar um lugar no “mundo” através da linguagem, que o ser humano pode experimentar os “sentidos” como “afetos” e “ter sensibilidade para aquilo que se manifesta na afecção”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo que ainda necessitemos debater de modo longo e aprofundado a afirmação de Friedrich Nietzsche sobre a “essência retórica” de toda língua, um sistema de organização “rítmico-sonoro” (AGAMBEN, 2012) parece aproximar a palavra e música. Nesse sentido, o que nos chega aos ouvidos, ou por ouvidos e olhos, no caso de uma performance musical ao vivo ou transmitida por imagens registradas, nos toca porque nos relacionamos com “um” mundo, ou mundos possíveis, através também das afecções que nos advém (SPINOZA, 2013), que nos afetam e alcançam nosso corpo, pois “é sempre pelo corpo que entramos em contato com a realidade exterior” (PEIXOTO JUNIOR, 2013). Logo, como sintetizou Marilena Chauí a partir de uma leitura muito apropriada de MERLEAU-PONTY, somos uma “consciência encarnada num corpo” (CHAUÍ, 2011).

Desta forma, os modos de produção de uma obra musical, suas disposições e intenções, o *ethos* e o *pathos*, estão presentes nessa produção ou reproduções interpretativas. E mesmo numa partitura tradicional, bem como nos códigos da escrita de uma língua ou sistema musical, intenções ou “dicas” de disposições emocionais estão minimamente grafados ou sugeridos; e, ainda que não estivessem, a realidade discursiva, logo, interdiscursiva, de uma língua ou obra musical, encarregar-se-ia de colocar em “cena” suas disposições emotivas, suas *Stimmungen*.

Portanto, e por mais que as convenções formais retórico-musicais ou tópicos estejam “fora” de nossa prática conceitual cotidiana, uma *Stimmung* está presente no conteúdo de toda obra musical, atuando em sua realidade sonora; mesmo numa “simulação” por meio de uma leitura silenciosa. E uma vez mais retroagindo à epígrafe que encabeça este texto sobre a “natureza” retórica de toda língua (sistema) e se, de fato, “*el lenguaje mismo es el resultado de artes puramente retóricas*” e se estamos-somos linguagem, ou se experimentamos o mundo como linguem, como

sugere Hans-Georg Gadamer (1997, p. 566), este entrelaçamento entre formalizações discursivas e “disposições” (ou intensões) afetivas (ou emocionais) não pode ser separado da expressividade humana, logo, da produção musical. Mesmo na mais honesta busca de neutralidade abstrata na produção do “puro som.”

Deste modo, tudo indica que “*el deseo, impulsado desde el Renacimiento, de imitar modelos y estrategias de las antiguas culturas clásicas*”, como enfatizou Rubén López Cano (2000, p. 33), intenta se concretizar de maneira muito enfática e pretende se planificar como uma das tendências da música produzida no Ocidente e seus domínios se manifesta na música praticada deste lado do atlântico, sobretudo durante o século XVIII e início do século XIX, como podemos verificar em vários estudos produzindo nas últimas décadas sobre a música paulista, mineira, carioca, pernambucana ou baiana compostas em época coeva.

Por outro lado, as resistências e adaptações relacionadas à diversidade sociocultural internas e externas ao continente europeu trataram de minimizar ou maximizar esta tendência em riquíssimas hibridizações inimagináveis e incontroláveis que, a partir desta realidade, elaboram outros modelos de expressão mais afeitos às complexidades sociais, culturais e étnicas possibilitados pela expansão mundial que aproximou, não sem conflitos evidentemente, povos diversos desde o *cinquecento* até os dias atuais.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sobre o método*. Tradução de Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

\_\_\_\_\_. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2009.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures em German Baroque Music*. Nebraska: University of Nebraska Press – Lincoln and London, 1997.

BASTOS, Rodrigo. A arte do urbanismo conveniente: O decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII. En Caiana – *Revista de história del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, NO 8, 1er. semestre 2016. Pp. 96-104

\_\_\_\_\_. *A Maravilhosa Fábrica de Virtudes: o Decoro na Arquitetura Religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2013.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 2a. Edição. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2004.

CANO, Rubén López. *Música y retórica en el Barroco*. México. Universidad Nacional de México, 2000.



CHAUI, Marilena. *A contração do tempo e o espaço do espetáculo*. Palestra online realizada em 2011 no CPFL e acessado em 01/04/2021, entre os minutos 07:15 e 07:30; <https://www.youtube.com/watch?v=X5d1TBpXrq0>

CIVRA, Ferruccio. *Musica Poetica*: Introduzione alla retorica musicale. Torino: UTET Libreria, 1991.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 3a. Edição, Tradução de Luiz Felipe Baet Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad. Flávio Pulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 1997.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Org. e revisão técnica: Arthur Ituassi; Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HEIDEGGER, Marin. *Ser e tempo*. Trad. Fausto Castilho. Campinas- SP: Editora Unicamp; Petrópolis. RJ: Editora Vozes, 2012.

JAQUET, Chantal. *A unidade do corpo e da mente: afetos, ações e paixões em Espinosa*. Trad. Marcos Ferreira de Paula e Luís César Guimarães Oliva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LIMA, Edilson V. de. Música e linguagem: o limiar da dimensão poética. In. Edésio de Lara Melo, Cesar Maia Buscacio, Virgínia Buarque (organizadores). *Pesquisa em música em diálogo interdisciplinar: ensino-aprendizagem, memórias e linguagens* [livro eletrônico]. Ouro Preto: Editora UFOP, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto R. de Moura, 5. Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre retórica*. Edición y Traducción de Luís Entique de Santiago Guervós. Madrid: Editorial Trotta, 2000.

OLIVEIRA, Henrique L. P. O real dá-se ao olhar: perspectiva e visualização nas imagens da Renascença. In SALONON, Marlon (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 9a. Edição. Campinas, SP: Pontes Editores, 2010.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Revista EPOS; Rio de Janeiro – RJ, Vol.4, no 2, jul-dez de 2013; ISSN 2178-700X. p. 3.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 2013.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética/Spinoza*; Trad. Tomaz Tadeu – 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

TARLING, Judy. *The Weapons of Rhetoric*. UK: Corda Music Publication, 205.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. *Razão e sentimento na comunicação musical*. Lisboa: Antropos, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochar e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## Notas

- 1 Parte desse artigo foi apresentado no IV ARLAC/IMS, *Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología*, Buenos Aires (Argentina) que ocorreu entre os dias 05 e 09 de novembro de 2019 e apresenta-se aqui revisado e ampliado após observações e sugestões.
- 2 Edilson de Lima - *DEMUS- UFOP*.
- 3 Emoção, em nosso entender, “são relações afetivo-expressivas, relacionando aspectos psicológicos e fisiológicos” e “resultam de alterações sincronizadas e inter-relacionadas desses componentes [percepção, sentimento] em resposta a estímulos que o indivíduo avalia como tendo algum significado relevante.” (CEZAR, Adieliton Tavares, JUCÁ-VASCONCELOS, Helena Pinheiro - Diferenciando sensações, sentimento e emoções: uma articulação com a abordagem gestáltica. In Revista IGT na Rede, v. 13, no 24, 2016. p. 4 – 14. Disponível em <http://www.igt.psc.br/ojs> ISSN: 1807-2526); Mário Vieira de Carvalho (1999, p. 93) assim sintetiza: “parece pacífico que os processos psíquicos emocionais acompanham os cognitivos e vice versa”; já António Damásio (2015, p. 32), assim escreve: “Minha teoria é que nos tornamos conscientes quando os mecanismos de representação do organismo exibem um tipo específico de conhecimento sem palavras – o conhecimento de que o próprio estado do organismo foi alterado por um objeto – e quando esse conhecimento ocorre juntamente com a representação realçada de um objeto.” E algumas páginas à frente, arremata: “A consciência começa quando os cérebros adquirem o poder – o poder simples, devo acrescentar – de contar uma história sem palavras” (idem, p. 36). A fim de ampliar essa discussão, consultar também: DAMÁSIO, António. Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- 4 Acredito que seja desnecessário desenvolvermos uma discussão sobre a importância das experiências na expressão da palavra durante o século XVI, as experiências com madrigais (o *expresso verborum*), e o que representou, para a futura cantata, para ópera, a “*favola in musica*”, e para o oratório, e que possibilitaram uma desenvolvimento dramático-musical jamais visto até então. A fim de empreender uma pesquisa sumária, consultar GROUT, Donald Jay. *A history of western music*. J. Peter Burkholder, &th ed. New York: W. W. Norton & Company, 2006.
- 5 A fim de complementar essa discussão, consultar HANSEN, João Adolfo. “Barroco, neobarroco e outras ruínas”, vídeo onde defende a continuidade da retórica sobre outras formas e usos, mas que se localiza no cerne da língua – acesso em 01/04/2021 <https://www.youtube.com/watch?v=JGYNjYUEJfo&t=39s>. Além disso, a epígrafe desse texto, que perpassa essa discussão, também enfatiza a estrutura retórica de toda língua e aponta para a “essência estrutural” metafórica, ou representativa, que a conforma - NIETZSCHE, Friedrich. Escritos sobre retórica. Madrid: Editorial Trotta, 2000.
- 6 Cf. nota de rodapé de número “4”.
- 7 Music’s contexts are many, probably infinite. Music resembles myth, animates religious ritual, and facilitates movement and dance. It is an agent in music drama and plays a catalytic if not constitutive role in film and other forms of visual narrative. Music frequently transgresses borders and seems uniquely placed among the arts to do so. Perhaps the most basic of these associations, however, is that between music and natural language. Kofi AGAWU. *Music as Discours*. NY: 2008, p. 15.
- 8 Como discurso, entendemos uma articulação de visões de mundo, histórica e socialmente produzidos, que possibilitam a produção de sentidos, operando entre os níveis linguístico e o extralinguístico (cf. Brandão: 2004, p.11). Sendo assim, o discurso “é um sentido construído no processo de interlocução (opõem-se a língua [sistema] como mera transmissão de informação). Logo, o discurso nunca é “fechado em si mesmo” e, tampouco, dominado pelo do “locutor” e “aquilo que se diz significa em relação ao que não se diz, ao lugar social do que se diz, para quem se diz, em relação a outros discursos” (ORLANDI, apud. BRANDÃO, 2004, p. 106)