

O Contexto da Retórica Clássica em Música e o Caso da *Folias de Espanha*

Prof. Dr. Flávio Apro
Universidade Estadual de Maringá

Resumo: *Folias de Espanha* é um caso atípico na história das artes. Não se trata de uma imensa pintura histórica nem de um extenso épico literário. Apenas um breve e misterioso tema musical com duração de menos de um minuto, mas que representa um dos casos mais interessantes de imanência e resistência conhecidos. Imanente, pois permanece há mais de quinhentos anos soando nos ouvidos dos mais variados compositores, intérpretes e ouvintes. Resistente porque talvez tenha sido o único tema musical a não desaparecer frente às incessantes transformações estéticas e estilísticas que dissiparam algumas das mais importantes e tradicionais estruturas consolidadas no decorrer da história da música.

A trajetória do tema musical *Folias de Espanha* constitui um dos mais notáveis fenômenos na musicologia devido à sua permanente recorrência na História da Música. Trata-se de uma melodia simples e de caráter enigmático que surgiu em Portugal no início do século XVI como uma dança popular das ruas que teve suas estruturas rítmica e harmônica modificadas ao passar pela Espanha. Da península ibérica, migrou para a Itália e foi levada por guitarristas italianos à corte francesa, transformando-se ali em uma dança majestosa. Sua história a partir desse itinerário é complexa e reflete sua grande popularidade, pois ela ainda constitui grande fonte de inspiração para diversos compositores, desde nomes consagrados como Bach, Beethoven e Liszt, até trilhas compostas para filmes comerciais. Outros temas musicais apresentam a mesma recorrência histórica, como por exemplo, o hino católico *Dies Irae* do século XIII ou o tema do *Capricho N.24* de Paganini, mas a retomada da *Folias de Espanha* como tema musical é a mais recorrente na História da Música.

Podemos dizer que os fundamentos retóricos e poéticos das três principais tradições gregas (pitagórica, platônica e aristotélica) formaram a base de todo um sistema de pensamento interdisciplinar que iria penetrar de maneira irreversível em quase todas as áreas do conhecimento nas culturas romana, cristã medieval e, mais tarde, no Humanismo e no Luteranismo, perdendo seu fôlego apenas com o surgimento do Iluminismo.

Neste trabalho, examinaremos três aspectos da Retórica Musical que podem ser observados no estudo da *Folias de Espanha*. O primeiro deles é a tópica da loucura, no qual analisaremos a origem do termo *folias*, suas relações na arte e mitologia e sobre a questão do engenho e da agudeza. Em seguida, traçaremos um breve relato do contexto sociopolítico da *Folias de Espanha* no século XVII e sobre como a política absolutista de Luís XIV pode ter interferido na consolidação do tema musical em questão. Finalmente, indicaremos algumas relações entre o afeto da melancolia ao tema *Folias de Espanha*.

Palavras-Chave: Arte, História da Arte, Retórica Musical, Loucura, *Folias de Espanha*.

EXORDIUM

A Retórica Musical é um dos temas mais estudados e debatidos na musicologia histórica nos dias atuais. Após um período de uso sistemático na prática e teoria musical entre os séculos XVI e meados do XVIII, a Retórica foi substituída pelas diretrizes da Estética iluminista, e a Música, enquanto linguagem autônoma, erige seus códigos próprios.

Embora não tenha mais sido o assunto de pauta dos compositores e teóricos, as influências do sistema retórico fizeram-se presentes enquanto um legado subliminar, e podemos constatar a presença de seus elementos constitutivos em diversos aspectos das práticas musicais hodiernas, como, por exemplo, nas trilhas musicais cinematográficas.

O presente resgate e os estudos interdisciplinares sobre a presença da Retórica e da Poética Antiga nas artes musical, arquitetônica, pictórica, etc., vem lançando luzes que nos auxiliam a decodificar e aprofundar o entendimento estésico (receptivo) de todo um repertório que, via de regra, tem sido abordado a partir de preceptivas positivistas, o que gerou um entendimento distorcido do real significado de todo um *corpus* musical.

Sobre A Tópica Da Loucura

A maioria dos estudiosos sobre o tema *Folias de Espanha* costuma classificá-la em dois tipos¹: *Early Folia* e *Late Folia*.² A primeira refere-se às obras com alguns elementos característicos da *Folias de Espanha*, porém anteriores à famosa obra de J. B. Lully *Air des Hautbois Folies d'Espagne*, de 1672. Assim, a mencionada obra de Lully assume a “paternidade” da *Folias de Espanha*.

O termo *folia* possui, provavelmente, origem ibérica, remonta ao século XV e referia-se a uma dança da fertilidade em compasso ternário. A primeira vez que a palavra apareceu na literatura foi em um texto do dramaturgo português Gil Vicente, *Auto de Sibilla Cassandra*, de 1513. Em música, *La Folia* era, pelo menos até a década de 1670, uma dança muito rápida e tumultuada, na qual dançarinos carregavam homens vestidos de mulheres sobre seus ombros, que literalmente enlouqueciam ao som do ritmo barulhento e vibrante. Apesar de existirem vários temas básicos semelhantes, não havia um desenho melódico unificado para *La Folia*, embora seu arcabouço harmônico tenha sido mais estável (GABLER, 2008).

As ideias do Furor, da Loucura e da Melancolia eram caras ao imaginário das Artes na Antiguidade, e representavam um dos lugares comuns da Retórica Antiga, objeto de *res* em diversas obras na pintura, literatura e música. Possivelmente a origem dessa tópica remonte à tradição do furor na mitologia grega, sendo uma das mais antigas aquela em que Ajax disputa as armas de Aquiles após sua morte, mas que foram legadas a Ulisses, deixando o primeiro tão furioso que, durante a noite, massacrou todos os rebanhos do acampamento, imaginando que se tratava da tropa espartana. Desde então, o Furor transformou-se em tópica de vários mitos (Orlando, Hércules) e foi reproduzido em diversas obras artísticas (Lucrécia, Dom Quixote, etc). Cabe observar, aqui, que o humanista Erasmo de Rotterdam (1467-1536), fazia uma distinção qualitativa entre a Loucura, de natureza alegre, e o Furor, de característica perversa, inspirada pelas Fúrias da mitologia grega (ERASMO, 2003, p.61, passim).

Em princípio, a Loucura é tomada como falta de coerência no discurso, tendo sido também codificada retoricamente como *estilo fantástico*. Emanuele Tesauro, em seu tratado

Cannocchiale Aristotelico, de 1652, afirma que a Metáfora é a mãe de todas as agudezas e que ela pode ser invocada para fecundar as mentes humanas através de três formas: o Engenho, o Furor e o Exercício. Para ele, o Furor é uma alteração da mente causada por Paixão, Inspiração ou Loucura. A Paixão corresponde às disposições transitórias do espírito (como a raiva, o ciúme, a euforia) que afiam o gume do engenho humano e adicionam forças à persuasão. A inspiração refere-se a um tipo especial de entusiasmo, que geralmente acometia os profetas; portanto, existem dois tipos de poetas (artistas): os engenhosos e os inspirados.

A Loucura podia ser entendida pelo próprio mecanismo da metáfora: tomar uma coisa pela outra, sendo que os loucos eram considerados os mais belos exemplos de engenho. Acreditava-se, inclusive, que os engenhosos mais sutis, como os poetas e matemáticos, eram os mais propensos a enlouquecer. Tal como ocorre nos caprichos dos pintores, “nada é mais artificioso que pecar contra a arte, nada é mais sensato que perder o juízo”(TESAURO, p.1997, p.6).

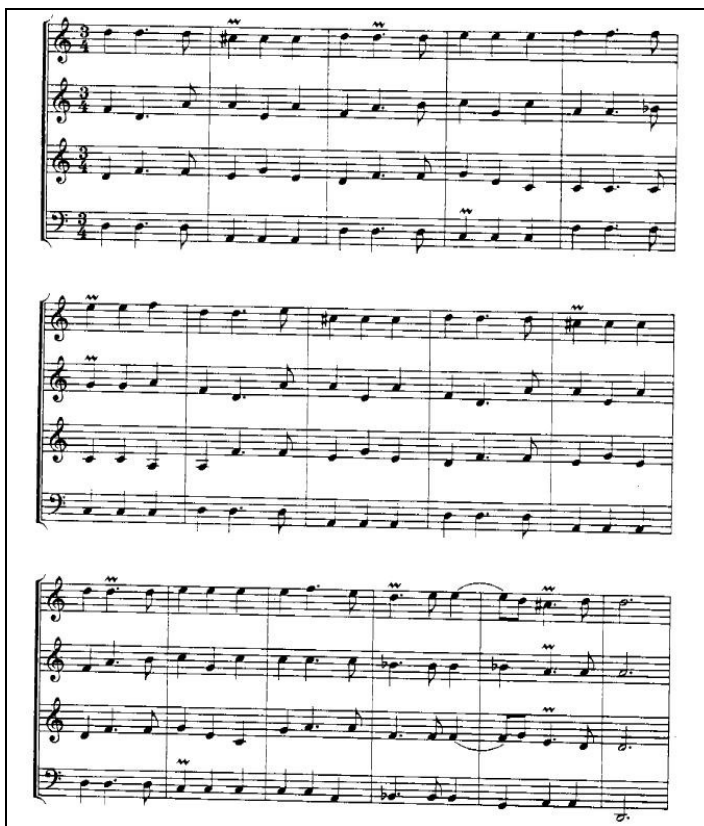
A tópica da Loucura foi elaborada também a partir de outras vias na *Inventio* (podendo abranger, na Retórica, nas Artes e na Música, desde conexões meramente engenhosas até relações numéricas e místicas)³, além da poética de Tesauro: pela medicina antiga (o humor colérico da Teoria dos Humores⁴) e pelo misticismo de tradição platônica, cujas diversas transformações medievais neoplatônicas (cristianismo platônico, agostinismo, hermetismo) desembocam em teorias humanistas, como a do florentino Marsílio Ficino (1433-1499) de que o Amor Platônico só pode ser alcançado pelo estado da Melancolia. Por outro lado, a temática da *folia* pode ainda ser vista dentro de um contexto sociopolítico.

A Loucura Na *Folias De Espanha*

A relação política entre os franceses e espanhóis foi bastante tensa no período do Rei Luís XIV de Bourbon (1638-1715), durante o final do século XVII. Em seu longo reinado, de 1661 a 1715, o monarca francês instituiu uma política internacional baseada em três diretrizes: expansão territorial (gerando combates com as nações espanhola, holandesa e austríaca), controle marítimo (fomentando rivalidades com duas potências marítimas e comerciais da época: Inglaterra e Holanda) e política de prestígio (nas Guerras de Devolução e Sucessão Espanhola).

Do ponto de vista militar, o rei francês reorganizou e equipou o exército francês, que se torna o mais poderoso da Europa. Em 1667, Luís XIV inicia uma ofensiva contra os territórios de domínio espanhol nos países baixos, por julgá-los propriedade de sua esposa Maria Teresa, rainha consorte proveniente da Espanha. Mais tarde, em 1701, o monarca inicia a Guerra da Sucessão Espanhola, culminando na subida ao trono de seu neto Felipe V em 1714, às custas de grandes prejuízos econômicos e humanos.

Do ponto de vista cultural, o absolutismo do rei da França encampava também a produção musical de sua corte. O surgimento da *Folias de Espanha* enquadra-se neste contexto, uma vez que a ária dos oboés de Lully que utiliza esse tema foi composta por encomenda do próprio rei: de acordo com Hugo Reyne (*apud* GABLER, 2008), a *Folias de Espanha* fora encomendada por Luís XIV em 1672 e executada juntamente com a *Marcha do Regimento Real*, de 1670 e da *Marcha dos Mosqueteiros*. Essa pequena suíte tornou-se uma tradição estabelecida desde a fundação do regimento do rei e supostamente mantida a pedido dos próprios oficiais desse regimento.



Lully: *Air des hautbois Les folies d'Espanne* para quatro sopros (1672).

A história da *Folias de Espanha*, tal qual a conhecemos hoje, começou, portanto, na corte do palácio de Versailles. É sabido que o guitarrista italiano Francesco Corbetta (1612-1681) introduziu a guitarra de 5 ordens na corte de Luís XIV, no final do século XVII (HUDSON, 1980, p.691). É bem possível que o famoso acompanhamento popular da *La Folia*, tão recorrente nas tablaturas italianas, tenha penetrado dessa maneira no ambiente culto da corte francesa, resultando na supracitada obra de Lully, considerada pelos musicólogos a primeira *Folias de Espanha* contendo todos os elementos musicais que seriam cristalizados pela tradição.

Assim, podemos considerar que a *Folias de Espanha* não era apenas uma temática enquadrada num lugar comum, mas uma tópica em si. O tema musical reunia, de forma engenhosa, diversos aspectos que tangiam desde a simples ideia de loucura até aspectos políticos e culturais: o furor controlado pela razão (representado por um tema musical de caráter selvagem, que foi transformado em uma inofensiva e solene dança cortesã francesa e elegante), a sátira que vituperava a cultura ibérica (a *folia*, a loucura, é rotulada “de Espanha”), etc.

Sobre Os Afetos Da *La Folia* E *Folias De Espanha* Na Música Antiga

Um dos aspectos mais importantes de um tema musical no século XVII é a escolha adequada da tonalidade⁵ que melhor expresse o afeto que está sendo representado. As diferenças entre os modos maior/menor e os andamentos rápido/lento já são os indicativos iniciais de um *pathos* determinado. Ademais, o distanciamento maior ou menor da tonalidade de Dó maior (que era considerada a mais “pura” devido à ausência dos acidentes, sem mencionarmos os agravantes decorrentes da afinação justa) no Círculo das Quintas, podia revelar uma tendência a uma

ambiência generalizada de alegria (sustenido) ou tristeza (bemóis). Esse aspecto geral deveria ser sublinhado na execução prática.

Uma sofisticação mais detalhada desses parâmetros gerais resultou em toda uma pesquisa de caráter empírico, embora se objetivassem resultados cartesianos, dentro dos moldes científicos do século XVII. Essa tentativa de sistematização dos efeitos patológicos da música é, hoje, conhecida como Doutrina dos Afetos (*Affektenlehre*), muito debatida em seus aspectos ontológicos. Assim, a combinação de andamento, tonalidade, modo, intervalos, tipos de acordes, combinações rítmicas, etc. formavam todo um sistema de códigos que era compartilhado entre os músicos e o público da época, de acordo com o estilo nacional (BARTEL, 1998, passim). A relação com a Retórica Antiga, aqui, é novamente transparente, pois cada procedimento musical tinha seu correspondente proveniente das figuras de Oratória: *anaphora*, *anadiplosis*, *pleonasmus*, etc.

Dessa maneira, poderíamos destacar os elementos mais importantes que provavelmente circundavam a *Folias de Espanha*, bem como seu antecedente, a *La Folia*, dentro do contexto de uma análise retórico musical.

Conforme descrito por Hudson (1980), a *La Folia* era uma dança popular de origem ibérica em tempo rápido, geralmente no tom de Sol menor, cultivada inicialmente na Espanha e Itália entre os séculos XVI e meados do XVII.

Considerando-se a visão afetiva dos autores do século XVII sobre as tonalidades, podemos inferir que uma dança rápida em Sol menor tinha uma característica que oscilava entre a doçura (RAMEAU, 1722, apud STEBLIN, 1996, p.278), graciosidade e seriedade (MATTHESON, 1713, apud id., ibid), sendo que a partir do XVIII a mesma tonalidade passa a assumir um *pathos* mais amargo, associando tanto aos sentimentos de descontentamento quanto ao equilíbrio temperamentos (tristeza e alegria simultaneamente).

A *Folias de Espanha* foi adotada como dança de corte na França e Inglaterra na segunda metade do século XVII, com mudanças significativas na estrutura rítmica. Era chamada de *folie(s) d'Espagne* na França e *Farinelli's Ground* na Inglaterra. Um fato marcante reside em sua harmonia espelhada, em forma de palíndromo ou quiasma (figuras retóricas de Metataxe, ou seja, uma alteração simultaneamente gramatical e de expressão de uma frase, de aplicação análoga à música), com recorrência no tom de Ré menor, em tempo lento e solene.

O tom de Ré menor (associado ao modo Dórico, de *pathos* tipicamente sério e solene), em tempo lento adaptado à *sarabande* ou à *passacaglia*, era associado à devoção e seriedade no final do século XVII (CHARPENTIER, 1692, apud STEBLIN, 1996, p.242), passando depois a representar o afeto mais cultivado da época: a melancolia. Os autores do século XVIII e do início do XIX são praticamente unânimes ao indicarem a natureza melancólica de Ré menor (GALLEAZZI, 1796; GRÉTRY, 1797; LICHTENTHAL, 1826; SCHRADER, 1827; WEICKART, 1827; GATHY, 1835; HAND, 1837, apud STEBLIN, 1996, p.242 et seq.), alguns chegando a adjetivá-la como “melancolia feminina” (SCHUBART, 1784; SCHILLING, 1836, apud id., ibid.). Mais tarde, o mesmo tom passa a assumir o caráter de tristeza (KNECHT, 1792; EDHARDT, 1830; GARDINER, 1817, apud op.cit., p.224 et seq.).

Considerações Finais

A Retórica foi praticamente abandonada na segunda metade do século XVIII, com as discussões iluministas sobre os estatutos das artes. Um papel preponderante nesse redirecionamento foi exercido pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, não apenas pela

introdução do termo *estética* em 1735, como também o classificando como nova ramificação filosófica, ao lado da Lógica, Metafísica e Ética. Para Baumgarten, cada arte possui suas próprias leis.⁶ Os iluministas sustentavam a tese de que a Arte resulta de uma atividade simultaneamente intelectual e sensorial, resultando em ideias que podem conter a essência da Verdade, mas não de forma clara, mas como uma imagem desfocada (GADAMER, 1997, p.88 et seq.)

A teoria filosófica das artes, Estética, respondia plenamente às necessidades epistemológicas do estatuto das obras, por ajustar-se de maneira mais convincente às metodologias científicas do início do Século das Luzes. Era tida como ciência que trata do conhecimento sensorial, por meio do qual se chega à apreensão do Belo contido nas imagens da arte, em contraposição à Lógica, tida como ciência do saber cognitivo. Foi por essa razão que a Estética foi considerada *gnosilogia inferior*, artifício (por que não dizer retórico?) adotado por tratar de matérias cuja natureza pendia muito mais ao plano da sensibilidade do que da razão.

O pensamento retórico cede, portanto, espaço à concepção subjetiva do Belo, associando a obra de arte ao Homem. Na verdade, os românticos respeitavam o fascínio da Retórica Antiga e opunham-se especificamente à Retórica das Figuras, que não apenas reduziu a estrutura retórica à elocução das figuras, mas também alcançou um nível exagerado de extravagância nos nomes e nas suas intermináveis classificações. Para os artistas do dezenove, a linguagem era naturalmente figurada e dispensava o artifício das complexas elaborações da Retórica das Figuras. O Belo era tido como característica intrínseca da arte, modelo de perfeição da Natureza que deveria ser imitada (*mimesis*), de acordo com os parâmetros aristotélicos.⁷ A partir de então, a música romântica e, também a do passado, passou a ser encarada como uma linguagem autônoma, desprovida de significados e afetos, centrada nas figuras do compositor e do intérprete dotados de genialidade transcendental. Assim, a práxis musical iniciaria um caminho sem volta em sua associação interdisciplinar com a Retórica, em direção à sua autonomia enquanto Linguagem.

Referências Bibliográficas

APRO, Flávio. *Folias de Espanha: o Eterno Retorno*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1998.

ERASMO, Desidério. *Elogio da Loucura*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2003.

GABLER, Paul. *La Folia: a musical cathedral*. Disponível na INTERNET via <<http://members.chello.nl/folia/index.html>> Arquivo consultado em 2008.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

HUDSON, Richard. *Folia*. In: SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music & musicians*. Macmillan/London, 1980.

MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739). Kassel: Bärenreiter, 1991 (fac-simile).

STEBLIN, Rita. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Rochester, New York: University of Rochester Press, 1996

TESAURO, Emmanuele. *Argúcias Humanas*. Tradução de Gabriella Cipollini e João Adolfo Hansen. In: Revista do IFAC (4): 03-10, dez, 1997.

¹ Cf. Paul Gabler, Richard Hudson.

² Em português, traduzir-se-ia por algo como “folia anterior” e “folia posterior”, mas preferimos, neste trabalho, denominá-las simplesmente como *La Folia* e *Folias de Espanha*, sempre em itálico.

³ Ou seja, o próprio conceito de Agudeza. Sobre essa tópica, cf. a primeira parte do *Cannocchiale Aristotelico*, e os primeiros capítulos de *Agudeza y Arte de Ingenio*, em que o autor define agudeza.

⁴ A teoria remonta a Hipócrates (460–377 a.C.), antigo médico grego que formulou a ideia das substâncias básicas dos quatro tipos de temperamentos: fleumático (fleuma), sanguíneo (sangue), melancólico (bílis amarela) e colérico (bílis negra).

⁵ O conceito de Tonalidade em Música refere-se a qual escala musical e campo harmônico uma obra está escrita, como por exemplo, Dó maior, Ré menor, etc.

⁶ Cf. *Laocoonte*, de G. E. Lessing.

⁷ Sobre o Belo, cf. as discussões inglesas de Shaftesbury, Kames, Burke, que tiveram forte presença na Alemanha.