

Kairós e o *Mysterium* Eloquente
O Ser, a Música Retórica e a Realidade Contemporânea

Cesar Marino Villavicencio Grossmann (USP/FAPESP, São Paulo)
cv@cevill.com; <http://cevill.com>

Kairós e o *Mysterium* Eloquente

O Ser, a Música Retórica e a Realidade Contemporânea

Resumo: O tempo qualitativo, a sabedoria da moderação e a proporcionalidade são aspectos inerentes no conceito temporal conhecido como *kairós*. Aborda-se a questão da interpretação musical historicamente informada a partir de um pensamento plural e flexível que vá além de uma preocupação com o uso de instrumentos adequados e de informações com respeito ao estilo. A partir da ideia que defende modos de interação artísticos entre seres humanos como ontológicos, identifica-se a importância fundamental do fator da empatia no uso da retórica e de seus objetivos persuasivos, o *mysterium*, e suas preocupações com a clareza – *perspicuitas* – e a eloquência. Defende-se, assim, a necessidade de adotar uma postura adequada para a interpretação da música antiga através da conscientização de fatores inerentes no conceito retórico de *kairós*, levando em conta as consequências comportamentais que possam derivar de princípios como *phronesis* – “sabedoria prática” – e a ética pragmática. Ademais, aborda-se o pensamento de que para estabelecer o *decorum* nesta prática musical é necessário se adaptar à circunstância, unindo a ética e a lógica com o meio. Por este meio ser atual, defende-se a intrínseca característica contemporânea da realização deste modo de interpretação musical.

Palavras-chave: Música Antiga, Retórica, Ética, Ontologia.

Abstract: Qualitative time, wise moderation and proportion are inherent aspects in the concept of time known as *kairos*. Historically informed music performance is taken through a focus which is pluralistic and flexible and goes beyond the preoccupation with the use of adequate instruments and information concerning baroque style. Departing from the idea that interactive artistic modes between human beings are ontological, the fundamental importance of the factor known as empathy is identified with the use of rhetoric and its persuasive objectives, the *mysterium*, its concerns with clarity – *perspicuitas* – and eloquence. In this manner, the necessity of adopting an adequate posture for the interpretation of ancient music through the awareness of the inherent aspects in the rhetorical concept of *kairos* is defended, taking into account the behavioural consequences that might derive from principles such as *phronesis* – “practical wisdom” – and pragmatic ethics. Furthermore, the thought that to establish a *decorum* it is necessary to adapt to the circumstance and to embrace ethics and logic in connection with the environment is taken. Since the environment is our present situation, the thought that this kind of interpretation has intrinsic contemporary qualities is defended.

Keywords: Ancient Music, Rhetoric, Ethics, Ontology.

1. Introdução.....	4
2. O Ser, o Ambiente e o Conceito de Resistências.....	6
3. Figuras de Retórica Musical	8
4. Ética e Persuasão.....	9
5. Kairós e Decorum na Eloquência	12
6. Discussão	17
7. Agradecimentos.....	19
8. Bibliografia.....	19

1. Introdução

Este artigo parte do princípio de que a arte está intimamente ligada à idéia de que nossa evolução, incomparavelmente mais rápida do que a de outros animais da Terra, ocorre através de descobertas de caráter coletivo. Segundo estudiosos, a evolução coletiva é possível graças a um aspecto aparentemente único do *Homo sapiens*, a empatia ou o poder de se identificar mental e emocionalmente com as intenções intrínsecas nas ações de outros. Essa empatia atua de maneira fundamental quando realizamos atividades de comunicação e pode nos dar um ângulo de compreensão distinto da teoria e prática retórica da música antiga.

O fato de podermos entender, mesmo que parcialmente, o âmbito intencional das ações alheias, nos dá a possibilidade de eventualmente compreender e aprimorar nossas invenções. Parece ser possível que a partir deste modo de pensamento abstrato, relacionado à empatia, surge nossa capacidade de criar artisticamente. Porém, pensa-se que abordar estes processos humanos é uma tarefa de difícil contextualização. Albert Hofstadter refere-se à criação artística como “uma articulação fragmentada de algo que nunca poderá ser totalmente articulado, mas que situa-se na base de nossa existência e que necessita de modos de expressão.” (HOFSTADTER, 1968, p.190). A arte da música, como uma forma de comunicação através de sons, implica na transmissão de intencionalidades que, apesar da existência de fatores heterogêneos na recepção dessas intencionalidades por parte dos ouvintes, podem ser percebidas na vizinhança de sua intencionalidade original. Teoricamente, a capacidade humana de compreender e ser capaz de sentir empatia com a situação de outros, é o que torna possível a comunicação através da arte.

A experiência retórica revela-se em qualquer ação humana relacionada à comunicação. Do ponto de vista retórico, nos aproximarmos dos outros envolve a adoção de estratégias para nos comunicarmos de uma forma clara e eloquente. Este artigo discerne sobre conexões que possam existir entre os fatores possivelmente ontológicos na percepção da música pelos seres humanos e a

formação de uma interpretação musical historicamente informada, não somente através dos aspectos históricos da teoria e estilo musicais, mas por um viés que foque o meio e nossa relação individual com a comunidade.

Parte-se da ideia de que temos adquirido condições de evoluir em uma velocidade incomparavelmente maior do que a de outros animais da terra graças a características únicas do *Homo sapiens*, como a empatia. Em teoria, sabemos mais porque somos animais colaborativos, capazes de sentir empatia com as ações dos outros. Assim, poderíamos também pensar que o fato de sermos os únicos animais da terra capazes de expressão artística tenha conexões com esses fatores. Desta forma, apresenta-se a teoria de que no processo retórico de comunicação de intencionalidades através do som, possamos nos valer, além dos conhecimentos relacionados à técnica e o estilo, de possíveis características de cunho ontológico para podermos assegurar os objetivos relacionados à persuasão e a eloquência no processo de fazer música coletivamente.

Neste artigo, defende-se que há um caráter improvisatório e plural no fazer da música barroca, que harmoniza com as qualidades heterogêneas da teoria retórica musical dos séculos XVII e XVIII. Sendo que estratégias retóricas são primordialmente estratégias de persuasão, apresenta-se a ética como fator fundamental para a realização do discurso. O *mysterium* eloquente é, então, conectado à necessidade de se adotar uma postura adequada, que considere o meio onde a atividade musical se realiza. Neste âmbito, se introduz uma análise entorno do conceito de tempo qualitativo *kairós*, perfilando-o como fundamental para a execução musical ética e persuasiva – o *mysterium* – de maneira clara e eloquente.

A seguir, aborda-se o princípio de *kairós* sob diversos pontos de análise. Primeiramente, expõe-se ideias sobre a teoria retórica de Isócrates, que propõe uma junção entre uma “ética pragmática” e uma “sabedoria prática”, dando uma ênfase ao uso do tempo qualitativo *kairós*. Pela inerente flexibilidade da atividade retórica, aponta-se para um comportamento carregado de características improvisatórias e espontâneas. Por outro ângulo, aborda-se *kairós* dentro da

sinergia simbiótica entre a forma (*res*) e o conteúdo (*verba*), defendendo que, dentro do processo interpretativo, existe um âmbito epistemológico de *kairós* ligado às ações prováveis perante as possibilidades existentes no meio.

Defende-se que a elaboração do *decorum*, pelo fato deste ser informado pelas características do momento, é uma ação intrinsecamente contemporânea. Porém, revela-se a necessidade de considerar que, diferentemente da ideia atual de permanência da “obra de arte”, as composições dos séculos XVII e XVIII possuem características transientes. Finalmente, explica-se que *kairós*, por ser um tempo de características qualitativas, precisa da elaboração de estratégias para uma compreensão profunda do meio. Além das preocupações de ordem social e ética, expõe-se como necessário para a aquisição de clareza (*perpicuitas*), a formação de uma noção do espaço físico. Conclui-se que, acoplado às preocupações vinculadas ao uso de instrumentos apropriados, ao domínio técnico e ao âmbito relacionado com o estilo da música antiga, é primordial um cuidado com as sensibilidades retóricas envolvidas na percepção do meio.

2. O Ser, o Ambiente e o Conceito de Resistências

Ao redor de seis milhões de anos atrás, em algum lugar na África, um grupo de macacos foi isolado em um processo evolutivo que gerou outras divisões do gênero conhecido como *Australopithecus*. Dois milhões de anos atrás, a evolução continuou seu percurso, deixando apenas uma espécie sobrevivente: o *Homo*. Assim, por volta de 200 mil anos atrás, uma população de *Homo* se impôs sobre as outras. Conhecida como o *Homo sapiens*, desenvolveu um cérebro maior, habilidades cognitivas e competências únicas na fabricação de uma série de produtos. Toda essa história, nossa história, revela uma grande incógnita. Por que não acompanharam outros seres terrestres uma evolução semelhante à do *Homo sapiens*?

Como nos diz Michael Tomasello, 6 milhões de anos representa um tempo curto de evolução, se considerada uma mudança por meio de variação genética. A única maneira de acelerar o processo de evolução, diz Tomasello, é por meio de um mecanismo biológico que funcione muito mais rápido do que um processo

evolutivo orgânico. Este processo, apresentado por Tomasello como “the ratchet effect”², é baseado na capacidade de interação social humana para criar uma evolução cultural cumulativa. Isso não é possível, por exemplo, nos chimpanzés, pela falta de habilidades cognitivas. Tomasello menciona que uma hipótese razoável poderia ser aquela que defende que a quantidade incrível de competências cognitivas e produtos feitos pelo homem moderno seja o resultado de algum tipo de modo de transmissão cultural único de nossa espécie (TOMASELLO, 1999, p.5). O homem tem a capacidade particular cognitiva de compreender e sentir os campos mentais e intencionais de outros. Esta empatia nos permite entender outros seres humanos de modo que não só aprendemos *com* eles, mas também aprendemos *através* deles. Através deste foco, podemos especular sobre aspectos ontológicos do ser humano com relação à sua capacidade de criação artística e de sua maneira colaborativa de engendrar música em coletividade.

As características humanas de criação em coletividade nos levam a pensar sobre o conceito de resistências apresentado pela teoria de John Dewey. Dewey afirma que para transformar nossos impulsos em expressões, é necessária a intermediação de resistências. Uma manifestação sem resistência significa um simples desabafo (DEWEY, 1934, p.62). No caso da performance musical, por exemplo, um instrumento representa um tipo de interface que fornece resistência. Porém, resistências não se limitam ao campo físico. Ao se tomar consciência do campo fisiológico e intencional do processo criativo musical, constroem-se resistências que auxiliam no processo de se obter expressão, pois estas nos abrem as portas para definir a ação através de uma compreensão mais ampla das características do meio. Neste aspecto, a retórica pode representar uma resistência que ofereça ao intérprete possibilidades de adequar sua interpretação às ideias pragmáticas que relacionam determinados gestos e estruturas musicais a figuras contextualizadas de expressão musical. Mais importante ainda, resistências podem surgir do intercâmbio retórico no qual a procura por possibilidades de expressão deve adaptar-se aos compromissos com a realidade social do conjunto.

A teoria baseia-se na ideia de que, ao ganharmos uma perspectiva da dinâmica interativa do ambiente, podemos notar também as possibilidades que este ambiente oferece. Assim, levando em conta a percepção do corpo, o espaço e a empatia, podemos promover a formação de um *decorum* que, hipoteticamente, harmoniza com as características básicas de nossa evolução cultural cumulativa. Adquire-se assim um equilíbrio entre a atividade pragmática da interação física do fazer musical com o lado cognitivo relacionado à empatia e à comunicação de intencionalidades.

Retomando o aspecto ontológico da comunicação humana, podemos considerar a idéia abordada por Derrida, em sua entrevista a Gary A. Olson, que manifesta que a retórica depende de condições que não são retórica (DERRIDA, 1990). Derrida sugere a adoção da pragmática para compreender a situação na qual a retórica é realizada. Essa situação envolve a relação entre o ambiente e os seres humanos preocupados em criar e se comunicar de uma forma clara, convincente e eloquente. Ser retórico, então, deve ser entendido como uma propriedade que faz parte do processo da comunicação humana – com as condições pragmáticas da situação, o público, da finalidade e da capacidade de inventar formas – sem a necessidade de que exista como teoria que prescreva de maneira dogmática as condições para a realização do processo, pois este, como veremos, é essencialmente improvisatório.

3. Figuras de Retórica Musical

Com respeito às figuras da retórica musical do período barroco, Rubén López Cano menciona sobre o “poder das figuras de expressar, mover, atrair a atenção e colaborar de uma forma fundamental no processo de gestão da comunicação retórica” (CANO, 2008, p.3). É possível que o que Cano destaca como “fundamental” tenha também um cunho ontológico e que, de fato, existam denominadores comuns no sistema receptivo humano que permitem a transmissão e recepção de intencionalidades através dos sons.

Pensar em contextualizar as dinâmicas do processo artístico musical criativo revela o mistério inerente nos aspectos ligados à transmissão de

intencionalidades, o *mysterium* eloquente. Esses aspectos podem ser abordados através do uso de ferramentas de cunho retórico. Dietrich Bartel descreve dois ângulos de aproximação retórica do discurso musical. Primeiro, o proposto por figuras que descrevem ações concretas nos gestos musicais, e.g. *anabasis* (passagem musical ascendente que expressa afetos de exaltação), *catabasis* (passagem musical descendente que expressa afetos negativos), *climax* (aumento gradual do volume e da frequência criando um aumento na intensidade), *interrogatio* (passagem musical que através do movimento ascendente no final da frase ou o uso repentino de uma pausa transmite a sensação de pergunta), etc. Segundo, há um ângulo objetivo estrutural proposto pelas figuras de *fuga* (técnica composicional onde uma voz é imitada pelas outras), *anaphora* (repetição da frase inicial em diversas passagens), *bombus* (quatro notas idênticas repetidas consecutivamente com rapidez), *complexio* (uma passagem musical que repete sua frase inicial em sua conclusão), etc.

Porém, observa-se uma heterogeneidade na definição dos conceitos e figuras de retórica entre os diversos autores do Barroco. Cano afirma:

“A extensa proliferação de teorias particulares e, às vezes, realmente distintas entre si, tem levado investigadores [...] a considerar que as ideias barrocas assim como os afetos e as paixões nunca se cristalizaram em uma *affektenlehre* ou doutrina dos afetos bem sistematizada e consistente” (CANO, 2000, p.59).

Assim, para ganhar uma visão mais clara, considera-se esta heterogeneidade como uma característica *sui generis* e não como um reflexo de inconsistência. A presença de variedade indica mais um pluralismo intrínseco do que uma incongruência teórica. Essas divergências, no lugar de abismar-nos pela sua disparidade, devem-nos informar a respeito da inerente flexibilidade da retórica e de sua aplicação nas artes sonoras.

4. Ética e Persuasão

Para uma compreensão e investigação retórica que procure um equilíbrio entre a teoria e a prática deve-se também considerar o âmbito da persuasão. A persuasão, que não deixa de ser um tipo de empatia, envolve o desenvolvimento

da capacidade de convencer. Para tentar convencer alguém retoricamente é preciso de um aditivo de ordem ético, caso contrário corremos o risco de entrar no campo da manipulação e dos vícios. Não é por acaso que Quintiliano apresenta no seu tratado intitulado *Institutio Oratoria o vir bonus, dicendi peritus* (o homem bom, falando bem), que expõe como essencial para a formação de um orador perfeito, que este seja um bom homem, não apenas possuidor de talentos excepcionais de orador, mas também de um caráter da melhor qualidade (QUINTILIANO, I.9).

A retórica sem o *homem bom* pode significar uma ferramenta de persuasão vazia. Derrida, por exemplo, qualifica como “retoricismo” as tentativas de dar um sentido paradigmático à retórica, como se esta fosse “uma mera superestrutura formal ou técnica fora da atividade essencial” (DERRIDA, 1990). Retórica, diz Derrida, “é algo decisivo dentro da sociedade” e também afirma:

“a retórica como uma disciplina separada, como uma técnica ou como um campo autônomo, pode tornar-se uma espécie de instrumento vazio, cuja utilidade ou eficácia seria independente da lógica, ou [...] da verdade” (IBIDEM).

Assim, poderíamos pensar que para interpretar o repertório da música retórica³ seja necessário um entendimento sobre a atividade prática através de um ângulo ético, baseado na apreciação do meio de uma forma transiente e que considere *kairós* (o tempo relativo) como fundamental no processo de execução musical. Teoricamente, uma “postura” retórica contrasta dos ideais sobre o intérprete advindos do século XIX. No século dezenove, além do intérprete ter ganhado certa independência das exigências do empregador, este veio a fazer parte integrante de um movimento intelectual que pregava o uso da razão. O Iluminismo, e posteriormente o Romantismo, trouxe uma mudança radical na forma de se interpretar a música. Em hipótese, pela “libertação” do intérprete, seu individualismo emerge, o grande virtuoso surge como objeto de adulação e o papel do público se reduz àquele de observador. É possível que, como consequência desta mudança de *ethos* na música, a retórica tenha deixado de ser útil. A retórica precisa do público, pois o considera parte essencial para a realização do discurso. Como nos diz Giulio Argan:

A arte [barroca] não é mais do que uma técnica, um método, um tipo de comunicação ou de relação; mais especificamente, é uma técnica da persuasão que deve levar em conta não só as próprias possibilidades e os próprios meios, mas também as disposições do público a que se dirige. (ARGAN, 1986, p. 35)

Desta forma, o intérprete da música composta antes do século XIX pode iluminar sua interpretação através de uma aproximação, uma estratégia historicamente informada, que leve em conta o público como agente ativo durante a performance o que, conseqüentemente, fará com que a compreensão do meio esteja mais em harmonia com uma interpretação adequada para a música antiga.

A consideração ética pelo público gera, conseqüentemente, um compromisso. Como Robert L. Scott afirma, “o conhecimento ético que a retórica almeja conquistar é aquele do compromisso.” Scott continua explicando: “O contexto social faz com que o compromisso seja relevante, e, para evitar que este se torne um simples interesse particular, um desejo, ou o caos, retórica deve focar-se na aprovação.” (SCOTT, 1976, p.259). Além do público, ter o compromisso de realizar uma performance implica no diálogo entre os intérpretes, tanto durante a interação entre os ímpetus interpretativos quanto na aprovação de ações individuais. Para aumentarmos as chances de termos nossas contribuições aceitas dentro do grupo, recorreremos a um tipo de discernimento que agrupa o meio e suas possibilidades. Neste ponto, como Scott sugere, a retórica apresenta *uma* maneira de saber e não *a* maneira (IBIDEM). Desta forma é possível obter qualidades plurais dentro de uma performance, o que de fato harmoniza com a heterogeneidade intrínseca da teoria retórica do barroco.

É plausível que, se além de adotar os materiais e estilo adequados para a interpretação da música antiga, nos preocuparmos com incorporar o meio vigente e suas características circunstanciais, levando em conta a ética e os ângulos improvisados da interpretação, tenhamos maneira de elaborar um *decorum* que harmonize com as dinâmicas da música retórica. Embora possamos entrar no paradoxo de dar uma ênfase anacrônica na teoria e interpretação no lugar da produção prática, como é o papel fundamental da retórica no século XVIII, é necessário se aproximar do *mysterium* eloquente através de um viés teórico para

poder entender e equilibrar características retóricas de outrora com as *kairóticas* do momento, isto é: hoje.

5. Kairós e Decorum na Eloquência

Na Grécia antiga distinguia-se o tempo entre *chronos* e *kairós*. O primeiro envolve o conceito de tempo como medida, como quantidade de duração. O segundo aponta para o “tempo certo”, um ponto no tempo carregado de significado. Phillip Sipiora revela que o uso de *kairós* tem maiores significâncias do que uma referência temporal. *Kairós*, diz Sipiora, “carregava uma diversidade de significados na teoria retórica Clássica, [...] incluindo ‘simetria,’ ‘propriedade,’ ‘proporcionalidade,’ ‘fruto,’ ‘lucro,’ e ‘a sabedoria da moderação’ (SIPIORA, 2002, p.1). Apresentando vários ângulos de ação de *kairós* Dale L. Sullivan nos diz:

[N]o *Encomium of Helen*, Gorgias deixa em claro três conceitos de *kairós*: um tempo poético que produz conexões e portanto um *logos* especial, um ponto de indecisão encontrado quando opiniões concorrentes são apresentadas, e um tipo de poder irracional que faz com que uma decisão seja possível. Podemos chamar então respectivamente de o *kairós* da inspiração, do *stasis*, e do *dunamis*, ou poder. O primeiro *kairós* situa-se na mente do orador, quem elabora um *logos* porém não o expressa; o segundo encontra-se no público, que ainda não ouviu o *logos*; e o terceiro acha-se nas dinâmicas da situação provocada pela liberação do *logos* (SULLIVAN, 1992, pp.318-19).

É importante abordar as ideias de Isócrates com relação a *kairós* e sua importância na teoria e prática retórica. Sipiora afirma que a escola retórica de Isócrates é fundamentada no princípio de *kairós*, e diz: “Uma das contribuições mais importantes de Isócrates para a história da retórica é a junção de *phronesis* ou ‘sabedoria prática’ e a ética pragmática dentro da ‘situação’ e o ‘tempo’ do discurso, uma ênfase sobre os contextos que dá primazia às dimensões *kairóticas* de qualquer ato retórico (SIPIORA, 2002, p.7-8). Assim, dentro da preocupação de Isócrates com uma ética pragmática, encontramos o inerente objetivo de ir além do domínio de estratégias retóricas, elevando os estudantes à categoria de ‘filósofos’ para torná-los cidadãos efetivos e com responsabilidade social (SIPIORA, 2002, p.8).



Fig. 1 *Kairós* em baixo relevo. Palazzo Medici Florence (hoje perdido). Homem nu em movimento de fuga, dotado de asas nos ombros e nos calcanhares. Carrega uma balança equilibrada no fio de uma navalha. A parte de trás de sua cabeça é careca para que ninguém consiga pegá-lo por trás em uma corrida. (http://www.sikyon.com/sicyon/lysippos/lysip_egpg07.html - acesso em 21/06/2011)

A *paideia* de Isócrates [...] promoveu a educação de líderes de diferentes áreas [...] que seriam, acima de tudo, pensadores *pragmáticos* e oradores capazes de entender o princípio de *phronesis* com uma ênfase especial no que é prático e conveniente em qualquer circunstância – o princípio de *kairós*. *Phronesis*, junto de *kairós* é parte integrante de uma retórica eficaz e deve fazer parte do sistema de avaliação do orador enquanto este se manifesta perante a ação social. (SIPIORA, 2002, p.9, tr. do autor)

Vemos como o fator circunstancial da ação retórica precisa de maneiras de lidar com o momento, cingindo as possibilidades mais adequadas para a ocasião. Isso, de fato, aponta para um comportamento com características improvisatórias. *Kairós*, durante a ação da interpretação musical, se traduz em um modo de manter certa flexibilidade para poder se adaptar à situação retórica. Assim, embora possa-se antecipar alguns preparos previamente à execução musical, a postura do intérprete da música retórica precisa desenvolver a capacidade de adequar-se

espontaneamente às características do meio. A espontaneidade se reflete na capacidade de adaptar-se a um meio plural, cingindo, organizando os momentos e escolhendo os elementos que tenham mais potencial para elaborar um discurso musical persuasivo e eloquente. Reconhecemos aqui a importância dada por Isócrates à dimensão de *kairós*, juntando *phronesis*, ou “sabedoria prática”, à ética pragmática dentro da “situação” e o “tempo” do discurso.

Para revelar um tratamento *kairótico* na performance musical, o intérprete precisa construir a capacidade de perceber os elementos que compõem o meio que o rodeia. Os aspectos interativos dentro da performance musical envolvem dois aspectos de apreciação: um que podemos avaliar como o nível profundo, que consiste na observação das dinâmicas produzidas pela interação entre as intencionalidades dos elementos da performance, e outro nível que se foca na observação das características estéticas da organização do som. Embora esta separação possa ser efetuada para o fim pedagógico de compreender a existência de ambos aspectos, na prática ambos não podem ser isolados, pois seu funcionamento depende de uma relação simbiótica. Esta relação consiste de uma troca de influências entre o *res* (forma) e o *verba* (conteúdo). A maneira como o *res* é percebido revela possíveis tendências de transformação na estética do som. A observação destas tendências estéticas – suas dinâmicas, articulações, fraseados, resposta acústica do local, etc – pode vir a influenciar o tratamento do *verba* sob o foco da *perspicuitas* (clareza).

Kairós, através de um foco epistemológico, significa poder cingir o momento oportuno após perceber as possibilidades existentes. Scott menciona:

“enxergar em uma situação as possibilidades que são nossas possibilidades e decidir tomar ação perante algumas dessas possibilidades e não outras, deve ser uma parte importante do que consideramos conhecimento humano”
(SCOTT, 1976, p. 261, tr. do autor).

Desta forma, pensa-se que o processo de perceber as possibilidades e criar alternativas não pode ser entendido como um processo sequencial, onde o conteúdo influencia a forma e depois a forma influencia o conteúdo. Muito provavelmente, *res* e *verba* também estão sujeitos a passar por filtros – ou

resistências – em um tempo dado, para que possam se tornar manifestações com expressão. *Kairós*, por este viés, representa o tempo necessário para definir a intenção assim como para decidir o momento para sua elocução. Aparentemente, a retórica e sua ética pragmática, cujas dinâmicas sociais provém da ontologia da empatia, faz com que a ação humana construa a realidade socialmente. Scott afirma que, “É precisamente através de um entendimento de como a ação humana é *decisiva* que a retórica efetua sua contribuição ao conhecimento.” (IBIDEM).

Provavelmente, é por causa de uma ética pragmática e pela característica circunstancial retórica, que a maioria das partituras dos séculos XVII e XVIII carecem de indicações interpretativas que apontem especificamente para dinâmicas e fraseado. Em hipótese, nuances e decisões expressivas de uma peça determinada teriam que, primeiro, passar pelas resistências advindas da percepção do meio e da formação do *decorum*. É desta forma, que a condição retórica necessita da percepção do momento presente para a elaboração e uso do *decorum*, o que também revela uma característica transiente no uso do princípio de *kairós*. De forma geral, composições dos séculos XVII e XVIII são desvinculadas da ideia atual de “obra”. Lydia Goehr diz:

“[...] se o conceito de obra surgiu como resultado de uma confluência de condições específicas e complexas, estéticas, sociais e históricas, *porque* temos querido, e *como* temos feito para estender a utilização desse conceito de obra de uma maneira tão penetrante?” (GOEHR, 1991, p.245)

Goehr afirma que uma abordagem que considera a permanência da obra de arte na música é uma estética romântica, que se mantém dominante desde 1800 e que “temos, de fato, um claro caso de *imperialismo conceitual*.” (IBIDEM)

Frans Vester, um dos pioneiros no redescobrimento da música antiga na Holanda, é da seguinte opinião:

[T]em diferenças entre a mentalidade musical do século 18 e a do século 20. Para muitos intérpretes de hoje, o tocar música [...] significa uma atividade extremamente individual, uma tarefa de “artisticidade”. A partir desta artisticidade os músicos inserem “algo” na música. [...] Devemos lembrar, neste respeito, que o músico do século 18 não era considerado um “artista”, no

sentido que se compreende no século 19, mas, em primeiro lugar, era considerado um artesão, cujo trabalho era tocar a música com imaginação e bom gosto. (VESTER, 1992, p. 74, tr. do autor)

Por causa das características transientes na performance musical do repertório barroco, a formação do *decorum* baseia-se nas diferentes características do meio presentes durante a atividade musical. Estas características além de serem de ordem social e ética, focam-se também no espaço físico. O espaço físico onde a atividade se realiza também influencia o comportamento. De acordo com pensamentos que focam a retórica na arquitetura, por exemplo, Argan revela:

No discurso retórico, admite-se a repetição com finalidade exortativa. É o que ocorre, em arquitetura, com a coluna. A coluna é símbolo de força e de sustentação; e, por deslocamento, da salvação da fé, princípio essencial nos tempos de luta religiosa. (ARGAN, 1986, p.44)

Argan também nos ilustra apontando para a importância que tem a fachada em igrejas barrocas como um convite visual a “*entrar e integrar-se*” e que, “esse convite a entrar no espaço sagrado da igreja só é possível porque é expresso por meio de componentes e elementos que são, em si mesmos, portadores de um valor, de um significado espacial.” (ARGAN, 1986, p. 41-42). Desta feita, o significado espacial de um espaço físico nos faz pensar nas implicações de sua ilusão ótica persuasiva, assim como também de sua particular reverberação sonora. Pensa-se, então, que é retoricamente plausível adaptar o tipo de andamento, as dinâmicas e ornamentos, na execução de peças do séculos XVII e XVIII, de acordo com o tipo de reverberação sonora do espaço (HARNONCOURT, 1984, p. 71). Se nos preocuparmos com uma das virtudes retóricas do estilo, a chamada *perspicuitas* (clareza), pensar em interpretar música em uma sala que possui uma acústica muito reverberante, por exemplo, pode implicar em adotar um tempo mais lento do que aquele que se usaria em uma sala de pouca reverberação. O excesso de velocidade em combinação com um tempo longo de reverberação comprometeria a percepção clara das articulações da peça musical, tornando a mensagem confusa. *Kairós*, neste caso, representa a medição do *chronos* (a duração) da reverberação acústica para realizar a atividade sem o risco

de cair nos vícios como *ambiguitas* e *obscuritas* – a ambiguidade no som, gerado pelo excesso de reverberação, e a escuridão na falta de compreensão das formas musicais, respectivamente.

Mais um âmbito de *kairós* pode ser evidenciado no caso dos ornamentos. De uma forma geral, é possível que no lugar de pré-determinar o tipo de adorno a ser usado em um momento específico, seja mais afinado com a retórica, e o discurso *kairótico*, possuir um arsenal de possibilidades decorativas para, assim, poder decidir com mais propriedade o tipo de ornamento a ser usado, informado pelo *decorum* vigente durante a performance. Como nos diz White, “Uma outra maneira de descrever a influência no delinear das ocasiões que surgem constantemente é tratar o discurso eficaz, *kairótico*, como um modo de ‘improvisação’ (SIPIORA & BAUMLIN, 2002, p. 7, tr. e it. do autor). Também Sipiora explica:

“Alcidamus, um estudante de Gorgias, afirma que um discurso dado através de um escrito preparado ignora o contexto onde ele é dado: ‘Aqueles que trabalham duramente sobre um texto escrito antes de um concurso, podem às vezes perder a reação certa [...]: eles ou se tornam odiados pelo público por falar mais do que é desejado ou param prematuramente quando a público quer ainda ouvir mais’(qtd. in Wilson, John, “Kairos as Due Measure”, Glota 58, 1980, p. 199).” (SIPIORA & BAUMLIN, 2002, p.22)

Sendo *kairós* um tempo de características qualitativas, depende de aspectos que permitam discernir sobre o que é bom e o que é melhor. Teoricamente, quanto mais compreendamos os elementos presentes em uma performance, quanto melhor poderemos interagir com esses elementos e maior será a possibilidade de se obter um *kairós* de qualidade. Para compreender esses elementos há de existir a pré-disposição de se adotar uma ética pragmática e a “sabedoria prática” (*phronesis*), uma abertura para negociar conteúdos e formas e uma espontaneidade colaborativa que informe a elaboração de um *decorum* consistente que favoreça o uso objetivo de *kairós* e a obtenção de *perspicuitas*.

6. Discussão

Focando nos aspectos retóricos da música envolvidos na ação do processo comunicativo, pode-se perceber que este processo musical é principalmente

espontâneo. Compreende-se que nossa interpretação da música hoje, de acordo com os preceitos historicamente informados, deva quiçá levar em consideração que o pensamento e a elaboração de estratégias retóricas necessitem estar acompanhados de uma compreensão do meio e de suas características circunstâncias. Sendo que estas características são as oferecidas no momento, neste caso contemporâneas, torna-se inverossímil a ideia de tentar se basear em especulações sobre o meio da época para a construção do *decorum*. Assumir tal postura implicaria na adoção de um artificialismo tão irrisório quanto o de interpretar música barroca hoje usando perucas cheias de pó de arroz.

Como vimos, o uso da retórica pode acontecer em três diferentes níveis de ação, o prático (que provém das diferentes maneiras de contextualizar emoções diretamente relacionadas a gestos sonoros), o ético (que permite criar o ambiente propício para a interpretação musical coletiva) e o epistemológico (que fornece a chance de perceber e escolher dentre as possibilidades interativas do meio). Neste último podemos concluir que *kairós* significa um dos pilares principais, por que envolve não somente uma preocupação com o “tempo certo” das ações, mas também envolve “a proporção certa”. Passamos então a ampliar o conceito de *kairós* para um que, além de se concentrar no momento qualitativo, aborda intencionalidades específicas considerando a ideia de proporção.

Além das preocupações com o *instrumentarium* e com o conhecimento relacionado a informações específicas de estilo para a interpretação da música retórica, há a necessidade de se adotar uma postura adequada diante da interpretação deste repertório, uma postura que esteja em harmonia com a ideia de artesão da música, no lugar da ideia anacrônica do “artista” adulado pelo público. Isto dará espaço para que a música seja criada dentro de uma dinâmica interativa que inclui o público como parte ativa da performance e não como um simples observador. Desta forma, a performance historicamente informada pode criar o meio *ad hoc* para que as ferramentas, as sensibilidades retóricas, o estilo e as qualidades individuais, entrem em ação na procura por aumentar as chances de se obter um discurso sonoro eloquente e persuasivo.

7. Agradecimentos

Gostaria de agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP proc. nº 2008/09633-8) e ao projeto temático MOBILE da Universidade de São Paulo (FAPESP proc. nº 2008/08632-8) pelo apoio a esta pesquisa.

8. Bibliografia

ARGAN, Giuliano Carlo. *Imagem e Persuasão, Ensaio sobre o barroco*. 1986. Companhia das Letras, 2004.

CANO, Rubén López. *Música y Retórica, Encuentro y Desencuentros de la Música y el Lenguaje*. 2008. Eufonia, Didáctica de la Música 43 (Número especial sobre música y lenguaje). pp. 87-99. Versión on-line:www.lopezcano.net. Acesso em 5/09/2010.

- *Música y Retórica en el Barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida on Rhetoric and Composition: A Conversation*. Interview by Gary A. Olson. Journal for Advanced Composition, volume 10, issue 1, 1990.

DEWEY, John. *Art as Experience*. Perigee Books, New York, 1934.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons. Caminhos para uma nova compreensão musical*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music. A Period's Performer History of Music for the Twenty-first Century*. Oxford University Press, 2007.

HOFSTADTER, Albert. *Truth and Art*. Columbia University Press, 1968.

LUCAITES, J. L., CONDIT, C. M., CAUDILL, S. *Contemporary Rhetorical Theory. A Reader*. The Guilford Press, New York, 1999.

QUINTILIAN, Marcus Fabius. *Instituto Oratoria* tr. H. E. Butler. Harvard, 1920.

SCOTT, Robert L. *On Viewing Rhetoric as Epistemic: Ten Years Later*. The Central States Speech Journal, volume XXVII, number 4, 1976.

SULLIVAN, Dale L. *Kairos and the Rhetoric of Belief*. *Quarterly Journal of Speech* 78, 1992: 317-32.

TOMASELLO, Michael. *The Cultural Origins of Human Cognition*. Harvard University Press, 1999.

VESTER, Frans. *Beter een originele geest dan een origineel instrument. Lezingen en artikelen over de uitvoeringspraktijk van de fluitmuziek van de 18e en 19e eeuw*. Frits Knuf Publishers, Buren, 1992.

1 Na Grécia antiga o tempo era dividido em dois conceitos: *Chronos* e *Kairós*. *Chronos* indica o tempo cronológico, a duração das coisas. *Kairós* refere-se ao tempo qualitativo, a um momento dado em conexão com uma ideia de proporção.

2 Ou “efeito catraca”. A catraca é uma roda com dentes inclinados, nos quais engata uma garra com o fim de rodá-la para um dos lados, evitando a rotação em sentido contrário. Analogicamente, Tomasello menciona que nossas descobertas não retrocedem, pois são passadas de mão em mão em um constante processo de melhorias.

3 Bruce Haynes é da opinião que a música dos séculos XVII e XVIII pode ser chamada de música retórica. (HAYNES, 2007, p. 12)