



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTE E CULTURA**

**CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO
MÚSICA E INTERDISCIPLINARIDADE**



Lucas Roberto de Souza Oliveira

**O DISCURSO RETÓRICO-MUSICAL
NA OBRA *CHRISTUS FACTUS EST* CPM 193**

Ouro Preto

2020

Lucas Roberto de Souza Oliveira

**O DISCURSO RETÓRICO-MUSICAL
NA OBRA *CHRISTUS FACTUS EST* CPM 193**

Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização em Música apresentado ao Curso de Especialização “Música e Interdisciplinaridade” da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Música.

Orientador: Prof. Dr. Victor Melo Vale.

Ouro Preto

2020

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

O48d Oliveira, Lucas Roberto de Souza .
O discurso retórico-musical na obra Christus Factus Est CPM 193.
[manuscrito] / Lucas Roberto de Souza Oliveira- 2020.
75 f.

Orientador: Prof. Dr. Victor Melo Vale.
Produção Científica (Especialização). Universidade Federal de Ouro
Preto. Departamento de Música.

1. Música - Séc. XVIII - Brasil. 2. Retórica. 3. Intertextualidade. I. Vale,
Victor Melo. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 783

Bibliotecário(a) Responsável: Cristiane Maria Da Silva - SIAPE: 1.399.488

Lucas Roberto de Souza Oliveira

**O DISCURSO RETÓRICO-MUSICAL
NA OBRA *CHRISTUS FACTUS EST* CPM 193**

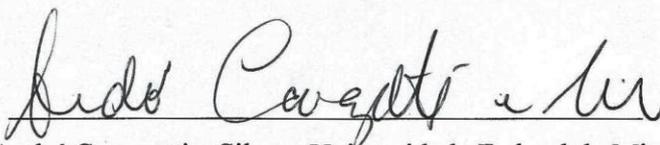
Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização em Música apresentado ao Curso de Especialização Música e Interdisciplinaridade da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Música.

Aprovado em: 03 de março de 2020

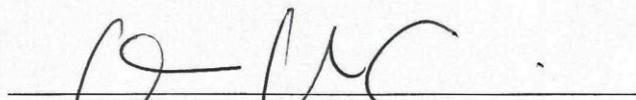
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Edésio de Lara Melo – Universidade Federal de Ouro Preto



Prof. Dr. André Cavazotti e Silva – Universidade Federal de Minas Gerais



Prof. Dr. Victor Melo Vale (orientador) – Universidade Federal de Ouro Preto

Dedico essa monografia a todos os pesquisadores, professores e alunos das Universidades Públicas brasileiras, que vivem esse momento complexo da nossa educação, mas que se apoiam nas forças da perseverança para seguir em frente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela luz que me cedeu para enfrentar os inúmeros tormentos vividos no percurso dessa experiência.

Ao professor Victor Melo Vale, pelo suporte científico, pela disposição em atender às adaptações necessárias aos nossos encontros, e por me apresentar o caminho da retórica – assunto que enriquece radicalmente minha ótica sobre a arte no pensamento ocidental.

À professora Virgínia Albuquerque de Castro Buarque, pela generosa disposição pessoal com que me atendeu para tratar de todos os assuntos que precisei.

Ao professor Carlos Alberto Figueiredo, pelos conselhos, opiniões e pela contribuição material pessoalmente cedida, e fundamental nas análises deste trabalho.

Ao professor Oíliam José Lanna, pelos conselhos pessoais que me abriram perspectivas para decidir por este caminho acadêmico.

Aos tios Leonardo Francisco de Souza, Eduardo Augusto de Souza, Luciane Fátima de Souza, Maria Inez de Souza e Janice Cristina Oliveira, pelo incentivo, aconselhamentos e pelo suporte logístico: intervenções fundamentais no caminho que percorri.

À minha avó Leila Maria Leão Cotta de Souza, pelo acolhimento nos primeiros meses do ano de 2019, e pelo exemplo intelectual que sempre me influenciou.

Aos amigos Chrystiann Lavarini Ferreira, Daniel Barbosa Pinheiro e Juvêncio Gonçalves Rodrigues Júnior, pelo incentivo, reflexões e o acolhimento que me prestaram.

Ao meu pai, pela disposição pessoal em atender aos meus socorros repentinos e para me receber nas horas avançadas das noites que passei em Mariana.

À minha mãe, maior fonte da minha gratidão pessoal e persistência, cujo amparo é incomparável a todos que já recebi na vida.

RESUMO

Resumo: O presente trabalho de conclusão de curso pretende desenvolver uma análise acerca da dinâmica existente entre os textos verbal e musical da obra *Christus factus est* CPM 193 de Pe. José Maurício Nunes Garcia, compositor carioca que atuou nos fins do século XVIII e início do século XIX. Através da ótica da retórica aristotélica, percorremos alguns dos elementos e traços dessa dialética, a fim de entendermos melhor o “contrato” firmado entre esses dois núcleos significantes da obra em questão. Como resultado, encontramos procedimentos retóricos/musicais que potencializam a dramatização da cena litúrgica descrita e direcionam a fruição da mesma.

Palavras-chave: Música Colonial Brasileira. Retórica. Intertextualidade.

ABSTRACT

Abstract: This study analyses the dynamics between verbal and musical texts in the work *Christus factus est* CPM 193 written by Father José Maurício Nunes Garcia, a Brazilian composer from late 18th to early 19th century. Through Aristotelian rhetoric, we uncover some of the elements and traits of his dialectics, in order to better understand the “contract” signed between these two significant nuclei of the work in question. As a result, we find rhetorical and musical procedures that enhance the dramatization of the liturgical scene and direct its enjoyment.

Keywords: Brazilian Colonial Music. Rhetoric. Intertextuality.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 – José Maurício Nunes Garcia..... | 18 |
| Figura 2 – <i>Christus</i> | 38 |
| Figura 3 – arpejos..... | 38 |
| Figura 4 – MR1 e MR2..... | 39 |
| Figura 5 – partes separadas cp.5-8..... | 40 |
| Figura 6 – cp.9 -11..... | 42 |
| Figura 7 – P.A.3..... | 43 |
| Figura 8 – cp.29..... | 43 |
| Figura 9 – cp.21-23..... | 45 |
| Figura 10 – cp.21-23..... | 46 |
| Figura 11 – cp.25-27..... | 47 |
| Figura 12 – cp.30-32..... | 47 |
| Figura 13 – cp. 33-37..... | 48 |
| Figura 14 – P.A.5..... | 50 |
| Figura 15 – cp.43-44..... | 51 |
| Figura 16 – cp.47-50..... | 52 |
| Figura 17 – cp.50-51..... | 53 |
| Figura 18 – cp.52-54..... | 54 |
| Figura 19 – cp.55-63..... | 55 |
| Figura 20 – cp.61-63..... | 56 |
| Figura 21 – cp.64..... | 57 |
| Figura 22 – cp.64-69..... | 58 |
| Figura 23 – cp.64-69..... | 58 |
| Figura 24 – cp.73-82..... | 60 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 11 |
| 1. PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA E A MÚSICA SACRA NA VIRADA DO SÉCULO XIX..... | 13 |
| 1.1 Trajetória biográfica de José Maurício Nunes Garcia..... | 15 |
| 1.2 Sacerdócio..... | 16 |
| 1.3 Mestre de capela..... | 18 |
| 1.4 Legado..... | 20 |
| 2. A RETÓRICA ARISTOTÉLICA NA CULTURA OCIDENTAL..... | 22 |
| 2.1 Emergência da retórica na cultura ocidental..... | 23 |
| 2.2 A retórica de Aristóteles..... | 24 |
| 2.3 A retórica e a música..... | 27 |
| 2.4 A retórica e a música portuguesa..... | 28 |
| 2.5 A retórica e a música colonial brasileira..... | 30 |
| 3. CHRISTUS FACTUS EST: LETRA, MÚSICA E ARTICULAÇÃO RETÓRICA | 33 |
| 3.1 O texto..... | 33 |
| 3.2 Elementos musicais..... | 34 |
| 3.3.1 Quarta-feira – 1ª seção (cp.1-16)..... | 37 |
| 3.3.1.1 <i>Christus</i> – Cristo..... | 37 |
| 3.3.1.2 <i>Christus factus est</i> – ele se fez Cristo I (cp.5-8)..... | 39 |
| 3.3.1.3 <i>Pro nobis obediens</i> – obediente por nós I (cp.8-12)..... | 41 |
| 3.3.1.4 <i>Usque ad mortem</i> – até a morte I (cp.12-16)..... | 42 |
| 3.3.2 Quarta-feira – 2ª seção (cp.17-32)..... | 44 |
| 3.3.2.1 <i>Christus factus est</i> – ele se fez Cristo II (cp.21-24)..... | 44 |
| 3.3.2.2 <i>Pro nobis obediens</i> – obediente por nós II (cp.24-28)..... | 46 |
| 3.3.2.3 <i>Usque ad mortem</i> – até a morte II (cp.28-32)..... | 47 |
| 3.3.3 Quarta-feira – 3ª seção (cp. 33 – 54)..... | 48 |
| 3.3.3.1 <i>Christus factus est</i> – ele se fez Cristo III (cp. 33 – 39)..... | 48 |

| | |
|--|----|
| 3.3.3.2 <i>Pro nobis obediens</i> – obediente por nós III (cp.39-43)..... | 49 |
| 3.3.3.3 <i>Usque ad mortem</i> – até a morte III (cp.43-54)..... | 50 |
| 3.3.4 Quinta-feira (cp.55-63)..... | 54 |
| 3.3.4.1 <i>Mortem, autem crucis</i> – mas morte de cruz (cp.55-63)..... | 54 |
| 3.3.5 Sexta-feira (cp.64 – 82)..... | 56 |
| 3.3.5.1 <i>Propter quod et Deus exaltavit illum</i> - Em razão disso, também Deus o exaltou (cp.64-69)..... | 57 |
| 3.3.5.2 <i>Et dedit illi nomen quod est super omne nomen</i> - E lhe deu o nome que está acima de todo nome (cp. 70-82)..... | 59 |
| 3.4 Análise geral..... | 61 |
| 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 62 |
| REFERÊNCIAS..... | 64 |
| ANEXO A – <i>Christus factus est</i> : edição <i>urtex</i> | 67 |
| ANEXO B – Partes manuscritas da obra: <i>Christus factus est</i> (<i>fac-similar</i>)..... | 72 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como escopo o estudo analítico da obra *Christus factus est* CPM 193,¹ composta pelo padre José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830). Escrita provavelmente no ano de 1798, a obra apresenta instrumentação disposta em coro a quatro vozes – soprano, contralto, tenor e baixo – e órgão. Composta na tonalidade de dó menor, a peça é organizada em três partes que somam 82 compassos ao todo. O texto “*Christus factus est*”, musicado pelo padre José Maurício, tem origem bíblica, referindo-se ao capítulo 2 da epístola de Paulo aos filipenses (8-9).

Para a análise dessa obra, tomamos três fontes distintas que foram abordadas como material analítico desse estudo. A primeira, uma partitura editada por Antônio Campos;² a segunda, uma edição *fac-similar* das partes manuscritas arquivadas no acervo histórico da BAN/EM (Biblioteca Alberto Nepomuceno); a terceira, uma edição *urtext* de Carlos Alberto Figueiredo.³ Também foi consultada a gravação da obra interpretada pelo Coro de Câmara Pro-Arte sob a regência de Carlos Alberto Figueiredo, que se encontra digitalmente disponível.⁴

Padre José Maurício Nunes Garcia é um dos mais estudados compositores da música sacra produzida no Brasil durante os séculos XVIII e XIX. Sua obra apresenta uma série de peças sacras, música de câmara e métodos de música (ESTEVEES, 2000). Dos estudos que surgiram sobre sua vida e produção artística, procedem afirmações sobre sua peculiar habilidade musical, destreza essa que superava as expectativas a respeito de um compositor atuante no território de uma colônia portuguesa dessa época. Padre José Maurício também exerceu influência sobre seus contemporâneos, valendo citar o célebre Manuel Francisco da Silva (1795-1865), autor do Hino Nacional Brasileiro.

Tendo como tema central dessa pesquisa a peça *Christus Factus Est*, o trabalho propõe analisar as confluências significantes e expressivas entre os textos verbal e musical da obra em questão, buscando desenvolver uma trajetória interdisciplinar que articule as teorias e estruturas

¹ Número de identificação catalográfica da obra segundo o **Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia** (MATTOS, 1970). As iniciais CPM referem-se ao nome da musicóloga autora do catálogo, Cleofe Person de Mattos, conforme mostrado nas abreviaturas do acervo online < <http://www.acpm.com.br> >. Provavelmente, trata-se de uma homenagem prestada à autora, por sua memorável dedicação científica sobre as obras de Nunes Garcia.

² JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA, **Christus Factus Est CPM 193**: para quarta, quinta e sexta (1798). 1798. 1 partitura (6 p.). Coro, órgão e contrabaixo. Ed. Antônio Campos, 2017.

³ Contribuições pessoais de Carlos Alberto Figueiredo.

⁴ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=GPNyFvNLvLk> >. Acesso em 30 out. 2019.

desenvolvidas pela retórica e o discurso musical apresentado por JMNG.⁵ Dessa forma, a pesquisa objetiva ampliar a análise para o âmbito extramusical, enriquecendo o trabalho e contribuindo para um olhar mais dinâmico sobre a obra.

Após o contato com partitura da peça em questão, foi realizada uma série de análises que buscavam compreender como os elementos expressivo-musicais se correlacionavam com as palavras do texto verbal. Originou-se, daí, a principal pergunta desse projeto: quais as influências que as significâncias e expressividades do texto verbal tiveram no processo de composição da obra *Christus factus est* CPM 193?

O defrontar dessa questão apontou a necessidade de se estudar separadamente os elementos intertextuais da obra e investigá-los conforme seus significados linguísticos e sonoros. Desta forma, torna-se possível verificar metodicamente quais são os elementos significativos que o compositor adicionou ao compor sua parte musical, e quais os elementos significativos já estavam implícitos na textualidade antes da composição ser concebida.

A retórica se torna, nesse trabalho, uma poderosa ferramenta para analisarmos a possível potencialização do texto verbal por meio dos artifícios expressivo-musicais. Assim, por meio da análise musical, vemos que o compositor também evidencia estruturas musicais que destacam e dramatizam o que podemos chamar de “discurso sonoro”, enfatizando a mensagem contida no texto verbal e movendo o ouvinte para emoções específicas. Com isso, no entrecruzamento dos elementos dessas duas linguagens – verbal e musical – é possível considerar a compatibilidade entre ideias que existem na arte dos respectivos discursos, direcionando nossos olhares para os mecanismos específicos desse meio de persuasão.

Ao longo do trabalho apontamos como se torna possível perceber, através de uma análise que envolve teoria musical e retórica, a implícita dinâmica existente entre os textos verbal e musical. Paralelamente, essa imbricação nos indica a ressignificação expressiva e persuasiva aplicada pelo compositor após sua intervenção musical no texto sacro e sua criação resultante nessa obra.

⁵ Passamos a tratar com as iniciais JMNG o nome de José Maurício Nunes Garcia em determinados momentos do texto.

Capítulo 1
PADRE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA E A MÚSICA SACRA
NA VIRADA DO SÉCULO XIX

No princípio do século XVIII, a cidade do Rio de Janeiro era ainda um pequeno vilarejo. Apenas nas últimas décadas daquele século passou a conter maiores elementos de urbanização e planejamento, com a construção de templos, conventos, monumentos, praças, academias de letrados e teatros. Tal mudança esteve associada, em grande parte, à valorização política desta urbe, que foi elevada à condição de capital do Vice-reino do Brasil em 1763, passando a ser governada diretamente por vice-reis que foram gradativamente efetuando investimentos sociais, educacionais e principalmente militares (MONTEIRO NETO, 1999).

De praxe, é comum que a urbanização em determinado território seja acompanhada de um processo de elevação na vida intelectual, como fora na Bahia, em Pernambuco, em Minas Gerais e no Rio de Janeiro (REIS, 1970)⁶. Junto ao crescimento urbano e às obras de cunho social na então Capital do Vice-reino do Brasil, amadurecia um crescente movimento em direção à vida artística da cidade.

Uma série de novas práticas socioculturais são iniciadas, dentre as quais se faziam presentes a música urbana da época, como a modinha e o lundu, usualmente executadas nas serenatas noturnas. Mas o endurecimento político por conta da Inconfidência Mineira determinou absoluta restrição a estas práticas de aglomeração urbana, bem como o fechamento de sociedades literárias tidas como suspeitas, além da prisão daqueles letrados que aparentavam simpatia com o ideário emancipacionista (MONTEIRO NETO, 1999). Ainda que se começasse a tomar um contorno próprio com identidade local, o fazer musical e a formação intelectual dos habitantes da época não estiveram livres das duras averiguações da coroa e de seus regimentos políticos que se empenharam em evitar os desvios ideológicos que pudessem romper com os valores políticos vigentes.

A sociedade que se fazia presente nesse cenário trazia valores religiosos cristãos que acabaram também por influenciar o desenvolvimento urbano da cidade do Rio de Janeiro. Nas vias, abriam-se trilhas que davam acesso aos fiéis para as igrejas, “presença marcante na

⁶ ARTHUR CEZAR FERREIRA REIS. Prefácio. In: CLEOFÉ PERSON DE MATTOS. **Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970. p.5 – p7. Catálogo.

arquitetura urbana, sinalizando a religiosidade da população” (MULTIRIO, 2019).⁷ Outra presença marcante no aspecto urbano da época eram as “irmandades”. Estas organizações sociais, além de influenciar a devoção popular e promover festas religiosas, eram marcadas por questões políticas e sociais. As irmandades instituíram formas de representação social onde os membros deveriam dominar algum ofício.⁸

Neste aspecto, começara pouco a pouco a se investir mais na criação e na formação dos grupos musicais que surgiam para ofício dos templos, onde se dava a presença de cantores, mestres e organistas vinculados profissionalmente ao exercício musical (MONTEIRO NETO, 1999). Assim se deu a criação da Irmandade de Santa Cecília (1784?)⁹, instituição responsável por regulamentar a profissão dos músicos e colocar critérios rígidos para o exercício desta profissão na cidade do Rio de Janeiro. (ESTEVES, 2000, p.26).

Na segunda metade do século XVIII, essa cidade inicia, já como sede do Vice-Reinado, um processo de desenvolvimento que a prepararia para o período joanino, iniciado no século seguinte. A presença da coroa portuguesa trouxera uma série de mudanças, algumas delas contribuindo efetivamente no caráter urbano da cidade: a vinda da imprensa, a abertura dos portos ao livre comércio e a criação da Biblioteca Real. Um choque de urbanidade se estabelecera naquele contexto, fazendo com que toda essa modernização pudesse contribuir positivamente no cenário musical através da construção de teatros e salas de concerto, como o Teatro de Ópera e a Real Capela de Música, nos moldes da Real Capela lisboeta. (BERNARDES, [2001?]).¹⁰

É neste cenário da segunda metade do século XVIII e das primeiras décadas do século XIX que viveu José Maurício Nunes Garcia, época em que há uma marcante moção para o desenvolvimento político, urbano e artístico, aliados à uma intensa devoção religiosa e à presença da corte portuguesa na impressão dos valores morais da cidade.

⁷ MULTIRIO – Empresa Municipal de Multimeios Ltda. Secretaria Municipal de Educação Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. **O centro do Rio no século XVIII**. Rio de Janeiro. Disponível em <<http://multirio.rio.rj.gov.br/index.php/estude/historia-do-brasil/rio-de-janeiro/51-a-cidade-no-tempo-dos-vice-reis/2452-o-centro-da-cidade-do-rio>>. Acesso em: 31 out. 2019.

⁸ MORAIS, A.O.; MAGALHÃES, G. P. **A autuação pastoral das Irmandades no centro do Rio: séculos XIX e XX**. Departamento de Teologia da PUC-Rio. 1 Pdf.

⁹ Data provável.

¹⁰ BERNARDES, Ricardo. **José Maurício Nunes Garcia e a Real Capela de D. João VI no Rio de Janeiro**. [2001?]. Disponível em: <<http://www.livrosgratis.com.br>>. Acesso em: 30 out. 2019.

1.1 Trajetória biográfica de José Maurício Nunes Garcia

O compositor José Maurício Nunes Garcia nasceu no Rio de Janeiro, em 22 de setembro de 1767, falecendo na mesma cidade em 18 de abril de 1830. Era mestiço, filho do tenente Apolinário Nunes Garcia e de Victoria Maria da Cruz, ambos apontados como “mulatos claros ‘de cabelos finos e soltos.’” (GARCIA, apud. MATTOS, 1970, p.9).

Não há muitos registros da infância deste compositor. Segundo Porto-Alegre (1856), o jovem José Maurício apresentava uma bela voz, uma prodigiosa memória musical, e era dotado da capacidade de improvisar melodias e tocar viola e cravo. Dentre outras informações, também teria sido “menino de côro” (PORTO-ALEGRE, apud. MATTOS, 1970, p.19)¹¹. Paralelamente, Januário da Cunha Barbosa¹² (1830) cita que, a partir do momento em que se percebeu a vocação musical do menino, José Maurício foi encaminhado para tomar aulas de música com o compositor mineiro Salvador José de Almeida e Faria na juventude.¹³

Atribui-se a educação musical do jovem JMNG à Almeida e Faria, homem natural de Vila Rica e transferido para a capital da colônia na metade do século XVIII. Além de professor de música, Almeida e Faria também confeccionava instrumentos musicais e possuía seu próprio acervo pessoal. Em seu testamento constam partituras de diversos compositores famosos portugueses e italianos dentre algumas partituras de seu aluno José Maurício (HENRIQUE, 2013). É bem provável que, por meio da influência de Almeida e Faria e de seu grande acervo de partituras, Nunes Garcia tenha estudado o repertório musical europeu, universo sonoro ao qual sua obra se assemelha.

Além de sua formação musical, podemos perceber nas palavras de seus biógrafos informações sobre sua procura por uma formação intelectual mais sólida. Barbosa (1830) pontua outros conhecimentos que integraram a formação intelectual de JMNG:

[...] ele procurou na aula do padre Elias, mestre público de Gramática Latina, adquirir os conhecimentos necessários para entender os sábios da antiguidade, sem perder, todavia, o seu cuidado da Música, que já o ajudava a sustentar a autora de seus dias. Os seus progressos neste estudo enfadonho, foram tão rápidos, e tanto a contento de seu mestre, que por vezes mereceu ouvir-lhe dizer, que José Mauricio era capaz de o substituir na sua cadeira.[...] Esta honrosa declaração foi também a do doutor Goulão, com quem ele estudou depois Filosofia, Racional e Moral, e que até mesmo lhe cometeu o partido de o nomear seu substituto, ao que José Maurício não anuiu, por

¹¹ MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970.

¹² BARBOSA, Januário da Cunha. Necrológio (Nicrologia). **Jornal da Imprensa Imperial Nacional**. Rio de Janeiro, p.402-404, 30 abr. 1830. Disponível em: < http://www.josemauricio.com.br/JM_P_Bib.htm >. Acesso em: 30 out. 2019.

¹³ Ibid., n.p.

não interromper a sua aplicação à Música.[...] Estudou Retórica com igual aproveitamento, ouvindo as lições do doutor Manoel Ignácio da Silva e Alvarenga, e deu provas depois de que estava senhor dos preceitos da eloquência, e de que sabia usar deles na exposição de argumentos de Teologia, a que também se aplicou, em muitos e excelentes sermões, que pregou, depois de se ordenar de presbítero no ano de 1792. (1830, [N.P.]).¹⁴

Barbosa ainda afirma que Nunes Garcia foi um homem de “profundos conhecimentos de Geografia e de História, tanto eclesiástica quanto profana, e das línguas francesa e Italiana (...)”¹⁵. Não somente o conhecimento teórico ao que foi submetido pontuam como informações biográficas de seu percurso estudantil, mas “outro aspecto de suas qualidades intelectuais, o do orador sacro, corresponde ao título de Pregador Régio. Moreira de Azevedo, baseado não se sabe bem em qual fonte, informa que lhe valeu o título o ‘Sermão dos Santos Inocentes’, pronunciado na Capela Real”.¹⁶

Os relatos destes biógrafos nos levam a entender que a dedicação do padre mestre não esteve restrita à música. Seu interesse passou pelos estudos de retórica com o Dr. Manoel Ignácio da Silva e Alvarenga, entre os anos de 1802-1804, e pelos conteúdos linguísticos aos quais precisou conhecer no seu contato com a gramática latina. A sua conhecida habilidade como orador sacro também é um dado que aponta para essa ligação do compositor com os estudos relacionados à *elocutio* retórica.

1.2 Sacerdócio

Ao pleitear sua ordenação, JMNG teve que pedir às autoridades que reconsiderassem seu “defeito de côr”, permissão que lhe fora concedida abrindo caminhos para o subdiaconato no ano de 1791. O processo de formação para sua vida sacerdotal inicia-se no ano de 1791, tendo alcançado a ordenação no ano de 1792.¹⁷ Nesse momento o compositor já havia iniciado sua criação artística. A antífona, “*Tota pulchra es Maria*”, composta em 1783, é classificada como sua obra mais antiga, da época em que o compositor já se apresentava como membro fundador da Irmandade de Santa Cecília, instituição criada para regular a atividade dos músicos locais.¹⁸

¹⁴ Ibid., n.p. Citação com adaptação ortográfica do autor.

¹⁵ Ibid., n.p.

¹⁶ MATTOS. Op. cit., nota 11, p.21.

¹⁷ Ibid., p.20.

¹⁸ ACERVO CLEOFE PERSON DE MATTOS. Op. cit., nota 1.

O caminho do sacerdócio exigia do ordinando o aprendizado da prática do cantochoão¹⁹ para ocasiões solenes e privadas, além do domínio da doutrina cristã e da língua latina.²⁰ Esses conhecimentos certamente influenciaram na sua criação artística e na disposição em atender aos serviços musicais da Igreja na época. É válido relacionar tais conhecimentos aos impulsos para a sua produção artística, além de sua aproximação com as responsabilidades do ofício musical que lhe foram atribuídos no ambiente eclesiástico em grande parte da sua vida.

Alguns fatos deixam dúvida a respeito da vocação sacerdotal de JMNG. O compositor viveu em relação conjugal com Severiana Rosa de Castro, união que deixou como fruto um filho legalmente oficializado, o Dr. José Maurício Nunes Garcia Júnior²¹, além de outros cinco²². No mais, a posição social de sacerdote pôde lhe parecer favorável já que sua origem social e cor demonstravam grandes empecilhos para a ocupação de melhores condições na época. Seus biógrafos concordam com a hipótese de que sua escolha partiu de uma busca por melhor status social²³, além de colocá-lo em uma posição que o favorecesse na composição e na prática musical sacra. O sacerdócio aliado ao talento musical de Nunes Garcia levaram, no ano de 1798, o compositor ao cargo de mestre de capela da Catedral e Sé do Rio de Janeiro.

¹⁹ Prática monofônica de canto religioso pautado em textos litúrgicos. Tal prática é conhecida desde a Idade Média, sendo realizada usualmente nos mosteiros. Dela, originou-se o que chamamos de canto gregoriano.

²⁰ MATTOS. Op. cit., nota 11, p.20.

²¹ Esse se tornou médico, cirurgião e professor de anatomia. Recebeu instruções musicais do pai e aulas de pintura de Debret (1768-1848). Também figura como um dos biógrafos de seu pai, sendo o responsável por ter pintado o retrato mais conhecido de JMNG.

²² MATTOS. Op. cit., nota 11, p.18.

²³ “Naquelas eras, a segurança individual, o esteio das famílias pobres, e o amor materno, só achavam um asilo seguro e inviolável na igreja, e por isso, e pelo espírito religioso da época, as famílias tinham necessidade de que um filho ao menos as amparasse das violências tenebrosas do santo ofício, das vinganças e fanatismo de seus terríveis familiares, da prepotência dos maiores da terra, e das crueldades do recrutamento. O padre era a âncora de salvação da casa, o homem predileto, o filho mais querido, o laço da harmonia, o que nobilitava a família, e a tornava privilegiada e participante de todos os prazeres públicos de então, que se limitavam nas festas da igreja, e nas que a família celebrava de harmonia com as do culto. Naquela época de fanatismo e poderio monacal, as vestes religiosas tinham o prestígio e o privilégio de serem respeitadas desde a sala do vice-rei até a mais pobre habitação: o hábito substituíra a idade, o nascimento, a riqueza e o saber.” (PORTO-ALEGRE, 1856, n.p.). [adaptação ortográfica do autor].



Fig. 1 – José Maurício Nunes Garcia.²⁴

1.3 Mestre de capela

O ofício de mestre de capela compreendia a responsabilidade pelo exercício musical de uma determinada instituição, no qual a indicação era outorgada por alguma autoridade representativa. Alguns exemplos de compositores que ocuparam tal posição são os de Johann Sebastian Bach (1685-1750), Georg Friedrich Händel (1685-1759) e Joseph Haydn (1732-1809).

No Brasil, a categoria dos mestres de capela é a mais antiga no campo profissional da música. Alguns destes mestres compositores já se encontravam estabelecidos no território colonial brasileiro logo na primeira fase do século XVI, após o descobrimento.²⁵ Os primeiros mestres de capela se formaram com instruções dadas pelos jesuítas e com outros mestres de capela vindos de Portugal. Entre muitas tarefas, “atuavam como professores, dirigiam coro, escreviam música e cantavam. Além de tocarem vários instrumentos, empresariavam a música em sua jurisdição. Organizavam programas e escolhiam intérpretes.” (TAVARES, 2013, p.99).

No Brasil, encontram-se relatos de que era comum que os mestres de capela também fossem padres. Sobre esse fato Mattos aponta ser uma “praxe da época”, o fato de que os leigos interessados no cargo se ofereciam para a vida sacerdotal, a troco de poder presidir tal função (p.29). Desta forma, o interessado solicitava às autoridades monárquicas que lhe fosse concedido tal solicitação após ter se submetido ao processo de formação eclesiástica.

²⁴ Retrato de José Maurício pintado pelo filho, o Dr. José Maurício Nunes Garcia Jr (MONTEIRO NETO, 2019). Imagem disponível em: < <https://www.movimento.com/2016/09/marcos-portugal-x-padre-jose-mauricio-o-humilde-resignado/> >. Acesso em: 30 out. 2019.

²⁵ MATTOS. Op. cit., nota 11, p.29.

O padre José Maurício foi nomeado mestre de capela da Catedral e Sé do Rio de Janeiro em 2 de julho de 1798, igreja com a qual já apresentava algum vínculo musical. Na ocasião, teve parte dos seus trabalhos voltados para as funções institucionais de organista, regente e compositor, além de ensinar música e ser responsável pela contratação de novos instrumentistas e cantores, aptos a participarem das cerimônias religiosas e políticas que aconteciam na catedral.

Após se instalar no Rio de Janeiro no ano de 1808, o príncipe regente D. João VI ficou impressionado com as habilidades musicais de JMNG. A Catedral e Sé foi transferida para a igreja dos frades carmelitas do Palácio Real, unindo-se ao que viria a ser a Capela Real²⁶. Desta forma, foram deslocados as alfaias, os cantores, os paramentos da velha Sé, bem como o seu mestre de capela - o Pe. José Maurício - adaptando em moldes ampliados a nova Catedral, que passa a contar com maior número de cônegos e maiores dignidades eclesiásticas.²⁷ Nas palavras de Artur Rômulo Batista Henrique (2013):

O Mestre de Capela Real era o responsável por administrar os Arquivos da Igreja, organizar os eventos, separar músicos e preparar a Orquestra, realizar o pagamento dos funcionários e toda a função administrativa e burocrática do exercício da função, geralmente, o Mestre também é um músico de destaque, compositor e instrumentista. (p.10).

Consequentemente, aumentam as obrigações na vida de JMNG enquanto mestre de capela, passando a administrar a função ao gosto português. Ao mesmo tempo, Nunes Garcia foi designado para o posto de mestre de capela da então instituída Real Capela²⁸ (criada nos moldes da que se encontrava em Lisboa), acumulando os cargos de compositor, regente, professor de música, organista e arquivista da Biblioteca Real, onde se deu o contato direto com obras advindas da Coleção Real. Este fato, aliado ao novo e qualificado contingente de músicos portugueses recém-chegados, contribuiu para o aprimoramento das técnicas composicionais do compositor, o que se pode ser observado em sua escrita musical, principalmente ao estabelecer um comparativo das obras criadas antes e depois da chegada da Corte Lusitana (ESTEVES, 2000).²⁹

²⁶ BARBOSA. Op. cit., nota 12, n.p.

²⁷ MATTOS. Op. cit., nota 11, p.34.

²⁸ O mesmo que Capela Real.

²⁹ ESTEVES, Cláudio Antônio. **A obra vocal “de capella” de padre José Maurício Nunes Garcia**: seis edições e seus elementos de escrita. 2000. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2000.

1.4 Legado

Apesar de tantos nomes que hoje conhecemos como referência na produção da antiga música sacra brasileira, como Lobo de Mesquita, Manoel Dias de Oliveira, Pe. José Maria Xavier, André da Silva Gomes, Luís Álvares Pinto, entre outros muitos, Nunes Garcia foi o primeiro compositor nascido na Colônia Portuguesa a obter reconhecimento internacional, ainda que jamais tenha se ausentado deste território. Para Esteves (2000),

Apesar do desenvolvimento musical da colônia ter possibilitado o aparecimento de bons músicos (como em Minas Gerais, Bahia e São Paulo) nenhum brasileiro, até aquela época, recebera reconhecimento maior, tanto de seus conterrâneos quanta de eventuais viajantes que testemunharam sua arte e habilidades. (p.1)

Trabalhou toda a sua vida no Rio de Janeiro, atuando nos ofícios de sacerdote, mestre de capela, regente, organista, professor de música e compositor. Sua obra catalogada é estimada em aproximadamente 240 peças vocais e instrumentais.³⁰ Com a vinda da Corte portuguesa em 1808, as qualificações artísticas de Nunes Garcia tiveram amplo emprego, chegando até a estabelecer uma aproximação pessoal com D. João VI, obtendo ampla aprovação como compositor por toda a Corte portuguesa.

A influência musical que deixou aos filhos está presente no "Compêndio de Música e Método de Piano forte", escrito em 1821 e dedicado ao filho Apolinário José, cujo irmão, Dr. Nunes Garcia, classificou como "hábil músico e organista". O Dr. José Maurício Nunes Garcia Júnior - além de ser médico, professor de anatomia e pintor - também era compositor, tendo homenageado o pai com seu ciclo de peças denominadas de "Mauricianas", obra em que acrescenta na folha de rosto o tema de alguns sermões pronunciados por JMNG.³¹

Além de suas funções como mestre de capela, Nunes Garcia também criou um curso gratuito de música nos anos finais do século XVIII. Aqueles que se mostravam interessados, procuravam o padre mestre para receber instruções com o objetivo de participarem dos conjuntos de música que se apresentavam nas cerimônias promovidas pelas igrejas e irmandades.

Como organista, ganhou a admiração de Sigmund von Neukomm (1778-1858) compositor, pianista austríaco e discípulo de Joseph Haydn³². Neukomm esteve no Brasil entre os anos de 1816 e 1821, e do seu contato como o padre mestre, relatou sua capacidade nesse

³⁰ ESTEVES. op. cit., nota 29, p.1.

³¹ MATTOS. Op. cit., nota 11, p.21.

³² Franz Joseph Haydn (1732-1809). Austríaco, um dos mais conhecidos compositores do período clássico representante da chamada "primeira escola de viena" ao lado de W.A. Mozart e Ludwig van Beethoven.

instrumento como a do “maior improvisador do mundo”, fato que evidencia a habilidade que consagrou sua fama enquanto instrumentista.³³

Sua apresentação intelectual também é destacada por seus biógrafos mais contemporâneos. Para Mattos, JMNG influenciou seus alunos não apenas musicalmente, mas também moralmente através de uma vida devotada à música e ao ensino.

[...] em seus bancos sentaram-se algumas das mais destacadas figuras da música: compositores, professores, modinheiros, cantores, copistas, figuras que brilharam na administração do Brasil Império no terreno da organização social como no ensino da música, sem falar na massa dos que se perderam no anonimato das Irmandades, mas deixaram, ao longo do século XIX, no quadro da vida musical do Rio de Janeiro, em diferentes setores, o rastro de perpetuidade da ação profícua do Pe. J. M. (1970, p.23).

Deste contingente, destacamos a presença de Francisco Manoel da Silva, compositor e regente, autor do Hino Nacional Brasileiro, fundador da Sociedade Beneficente Musical em 1834, e fundador do Imperial Conservatório de Música – futura escola de música da UFRJ – e Cavaleiro da Ordem da Rosa.³⁴

³³ MATTOS. Op. cit., nota 11, p.32.

³⁴ Ibid., p.26.

Capítulo 2

A RETÓRICA ARISTOTÉLICA NA CULTURA OCIDENTAL

Embora não seja simples dar uma definição exata de “retórica”, o termo permeia o vocabulário de diversos autores, que a identificam, na grande maioria das vezes, como a arte do bem falar, o conjunto de ferramentas necessário à uma elocução clara e persuasiva. Contudo, podemos entender a dinâmica dessa antiga disciplina sob vários prismas: como *técnica*, ou, “arte” da palavra; como um *ensinamento* que se mostra veiculado na relação professor-aluno, presente nas mais diversas instituições de ensino; como uma *ciência*, constituída na observação e experimentação de seus “fenômenos” e efeitos; como uma *prática moral e social*, o que pôde ser visto na sua intrínseca sistematização de regras e na elitização da palavra (BARTHES, 1987).

Para o filósofo francês, Olivier Reboul³⁵ (2004, p. XII)³⁶, “o termo ‘retórica’ assumiu sentidos bem diversos e até divergentes”, mas seu principal fundamento está ligado à engenhosidade do discurso, demonstrando-o por assertiva organização das partes que o compõem e pela forma como seus elementos podem ser interpretados e demonstrados.

Esse desenvolvimento se inicia com apresentação de um processo em dois estágios: primeiramente com a exibição adequada e coerente das partes performáticas do discurso e, segundo, em uma imitação da poética³⁷, onde se enfocava o fenômeno local da estrutura da sentença e questões de estilo, ou seja, figuras e elementos de retórica que poderiam ser empregadas como artifícios de persuasão, por exemplo, figuras de pensamento e as de discurso (VIDAL apud SOARES, 2017, p. 61).³⁸

O semiólogo e linguista Roland Barthes define a retórica como um tipo de metalinguagem, uma forma de “discurso sobre o discurso” (1987, p.5). Essa definição expõe seu objetivo principal, que se encontra mais ligado à forma de se fazer do que o conteúdo da informação propriamente dita, visto que tais recursos pretendem não somente informar o ouvinte, mas envolvê-lo emocionalmente naquilo que se expõe durante o ato discursivo. Sendo assim, essa disciplina, vista como um tipo de ferramenta e abordagem discursiva, não se aterá

³⁵ Olivier Reboul, filósofo francês e professor de Filosofia da Educação na Universidade de Estrasburgo. Autor dos livros: *Langage et idéologie*, *Le langage de l'éducation*, *Qu'est-ce qu'apprendre?*

³⁶ As páginas do prefácio e da Introdução apresentam paginação em algarismos romanos. REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

³⁷ O termo “poética” aqui referido ao gênero praticado na Grécia antiga (*poiétikés*), naquela época mais ligado às artes e suas formas na literatura.

³⁸ Todas as citações de Soares (2017) que estão inclusas no Capítulo 2 são referentes à tese de doutoramento deste autor, identificada nas referências bibliográficas desta monografia. Somente no Capítulo 3 há referência de outro trabalho do mesmo autor, publicação coincidente com o mesmo ano. Esta, será diferenciada com identificação exposta em nota de referência (nota 64).

apenas ao conteúdo do que se fala ou escreve, mas também à própria estrutura, dinâmica e entonação do discurso. O fenômeno da retórica ganha aspecto próprio na eloquência e no desempenho, revelando-se por meio de uma clareza e elegância discursiva, penetrando a alma do ouvinte no intuito de mobilizar e “controlar” seus afetos.

2.1 Emergência da retórica na cultura ocidental

A disciplina retórica figura, ao lado da geometria, filosofia e da tragédia, como uma “invenção grega”, no sentido de que foram esses os responsáveis pelo desenvolvimento de sua técnica, de uma escola que apresentava como conteúdo basal os fundamentos e técnicas para a persuasão através da ação discursiva (REBOUL apud. LIMA, 2011, p.31).³⁹

Segundo Roland Barthes,⁴⁰ a retórica entendida como “metalinguagem” nasceu do processo de propriedade:

[...] Por volta de 485 a.C., dois tiranos sicilianos, Géron e Hiéron, operaram deportações, transferências de população e expropriações, para povoar Siracusa e distribuir lotes aos mercenários; quando foram derrubados por um levante democrático e se quis voltar ao *ante qua*, houve inumeráveis processos, pois os direitos de propriedade estavam obscurecidos. Esses processos eram de um tipo novo: mobilizavam grandes júris populares, diante dos quais, para convencer, era preciso ser ‘eloquente’. Essa eloquência, participando ao mesmo tempo da democracia e da demagogia, do judicial e do político (o que se chamou depois de *deliberativo*), constitui-se rapidamente em objeto de ensino. (1987, p.9)

Embora a prática retórica seja anterior a estes fatos, atribui-se aos sicilianos Córax e Tísias (mestre e discípulo, respectivamente), como os primeiros a darem “métodos e preceitos” para a prática da retórica no século V. a.C.⁴¹ Através destes mestres foi desenvolvida “uma retórica fundamentada na demonstração técnica do verossímil” (GARAVELLI apud. LIMA, 2011, p.35), um tipo de disciplina que objetivava a sedução e o controle dos ouvintes por meio do uso consciente e engenhoso da palavra.

A retórica praticada naquele tempo caracterizou-se por seu uso judiciário, ainda sem alcance literário e filosófico, mas que satisfazia as necessidades jurídicas naquele contexto. Reboul (apud. LIMA)⁴² diz que por não existirem advogados, o comum era que os litigantes

³⁹ LIMA, Marcos Aurélio de. **A retórica em Aristóteles**: da orientação das paixões ao aprimoramento da eupraxia. Natal: IFRN, 2011. 140p.

⁴⁰ BARTHES, Roland. A antiga retórica. In: ROLAND BARTHES. **A aventura semiológica**. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987, 265 p.

⁴¹ LIMA. Op. cit., nota 39. p. 34.

⁴² Ibid., p.36.

recorressem aos escrivães públicos, que redigiam as queixas para serem pronunciadas diante do tribunal. Os retores, por sua vez, ofereciam aos litigantes e escrivães “um instrumento de persuasão que afirmavam ser invencível, capaz de convencer qualquer pessoa de qualquer coisa” (LIMA, 2011, p.36).

Com o passar do tempo, a necessidade do uso da retórica nos discursos dos júris populares foi gradativamente sendo relativizada nas manifestações dos discursos democráticos, onde ganharia grande notoriedade através dos esforços de Aristóteles. É com Aristóteles que a retórica como disciplina se torna uma peça fundamental para o uso de filósofos, políticos e oradores. Os preceitos retóricos de Aristóteles, não só influenciaram a posterior retórica romana, desenvolvida por Cícero e Quintiliano, como também ficaram presentes na formação do pensamento ocidental por mais de dois mil anos.

Embora sofrendo as modificações relativas a cada época, a retórica antiga, que tanto fundamentou a arte do discurso, foi teorizada para este fim até o século XIX, quando sai do currículo escolar e deixa de ser prática de ensino nos colégios (REBOUL, p. 82, 2004; BARTHES, p.7, 1987; RICOEUR, p.XIII- p.XIV, 1975).

Sobre sua longevidade, Barthes (1987) nos convida a observar sua sobrevivência no pensamento humano:

[...] Imagine-se, entretanto, que a retórica – sejam quais forem as variações internas do sistema – reinou no ocidente durante dois milênios e meio, de Górgias a Napoleão III; imagine-se tudo aquilo que, imutável, impassível e como que imortal, ela viu nascer, passar, desaparecer, sem se comover e sem se alterar: a democracia ateniense, os reinos egípcios, a República Romana, o Império Romano, as grandes invasões, o feudalismo, a Renascença, a monarquia, a Revolução Francesa; digeriu regimes, religiões, civilizações; moribunda desde a Renascença, leva três séculos para morrer; e ainda não é certo que esteja morta. (p.7- p.8)

Durantes todos esses séculos que transpassaram a história ocidental, a expressão humana recorreu à retórica para ordenar “a vida cultural, educativa, religiosa, social e, de especial maneira, a atividade artística” (SOARES, 2017, p. 61). Assim, a retórica se faz presente na estrutura do pensamento ocidental, figurando como ferramenta fundamental no planejamento da oratória, das artes e da política.

2.2 A retórica de Aristóteles

Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) é considerado o grande teorizador da retórica. Suas contribuições promoveram todo um sistema de ideias e teorias que acabaram por influenciar

fortemente o Ocidente.⁴³ O diferencial entre este teórico e os gregos que o antecederam e que também se debruçaram sobre essa disciplina, acaba se revelando na sistematização empregada por Aristóteles, usando-a com virtuosismo através da plena consciência de seus aspectos, sistemas e teorias.

Em sua obra, *Arte Retórica*, disposta em três livros, Aristóteles consagra e canoniza todo o sistema teórico da arte da palavra. O livro I é o livro do emissor da mensagem, o livro do orador; é onde se afirma a racionalidade da retórica e destaca o uso do *entimema*⁴⁴ como instrumento fundamental da arte retórica, tratando da concepção dos argumentos e sua adaptação ao público. O livro II é o livro do receptor da mensagem, do ouvinte; descreve as emoções e as formas de lidar com sua articulação pela argumentação entimemática, abordando a recepção com maior relevância do que a concepção do argumento (ALEXANDRE JÚNIOR, in ARISTÓTELES [384-322 a. C.], 2005). No livro III, Aristóteles trata das figuras (*lexis*) e da ordenação das partes do discurso (*taxis*) (BARTHES, 1987). Nesta parte da obra o filósofo indica meios de intensificar o que o orador pretende dizer de forma a dar “eloquência” ao discurso, controlando e direcionando as emoções do ouvinte.

Mais do que uma técnica prática, Aristóteles define a retórica como “a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” (2005, livro I, cap. 2, p. 95), ou, ainda, “a arte de extrair de qualquer assunto o grau de persuasão que ele comporta” (ARISTÓTELES, apud. BARTHES, 1987, p.15). Desta forma, Aristóteles a elabora metodologicamente, de forma oposta aos sofistas que se preocupavam mais com as artimanhas do discurso, com a verossimilhança (o que se parece com a verdade, mas que pode não ser) do que com um compromisso ético acerca da utilização desses artifícios. (REBOUL, 2004).

A grande influência dessa obra nas gerações sucessoras, também se deu pela capacidade de Aristóteles em estreitar a relação da retórica com a filosofia. Com as palavras de Manuel Alexandre Júnior⁴⁵ (in ARISTÓTELES [384-322 a. C.], 2005), podemos dizer que “na retórica

⁴³ LIMA, Op. cit., nota 39, p.48.

⁴⁴ Segundo o Dicionário Online de Português: “[Lógica] Silogismo com uma só premissa, dando-se por subentendida a segunda. Ex: O homem tem direitos; logo, tem deveres (subentendendo-se: ‘quem tem direitos tem deveres’)”. Marcos Aurélio de Lima (2011) aponta que “[...]A evidência retórica, conforme Aristóteles, é caracterizada pela aplicação do entimema, ou seja, pelo uso de um raciocínio que não tem o mesmo grau de certeza daquele normalmente apresentado pelo silogismo, mas que busca ser evidente. O silogismo deriva de premissas lógicas, enquanto o entimema tem origem nas premissas retóricas.” Dessa forma, o entimema “[...]é um elemento central da Retórica, cuja importância ganha destaque em demonstrações diante dos tribunais, quando o estado de coisas ainda não está esclarecido. Na caracterização clássica do entimema, pode-se não pronunciar uma parte de sua conclusão.” (p.48-p.49).

⁴⁵ Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Diretor do Programa de Estudos Pós-Graduados em Estudos Clássicos; Investigador responsável do Projeto LEXICON - Dicionário de Grego-Português.

aristotélica nós encontramos o saber como teoria, o saber como arte e o saber como ciência; um saber teórico e um saber técnico, um saber artístico e um saber científico” (p.10, in Prefácio). Intensificando estas palavras, Roland Barthes (1987) atribui legítima importância ao dizer que, excluindo Platão, toda retórica é aristotélica já que “todos os elementos didáticos que alimentam os manuais clássicos vêm de Aristóteles” (p. 14).

Paralelamente, Olivier Reboul (2004) reflete sobre a referência de Aristóteles para os tratados de retórica que surgiram posteriormente, apontando que “Aristóteles transformou a própria retórica num sistema, que seus sucessores completarão, mas sem modificar” (p.43). Para ilustrar essa informação, levemos em consideração que um marco importante de sua obra foi dividir o discurso oratório em três gêneros: judiciário, deliberativo e epidíctico. Aristóteles reserva esse último gênero para os discursos de louvor que buscavam atingir a admiração dos espectadores, inspirando, ao mesmo tempo, valores e diretrizes morais e éticas. Embora não tenha modificado o objetivo, essa perspectiva acaba sendo também usada no cristianismo, estendendo a retórica aristotélica para fins de catequização:

[...] Em suma, o epidíctico não dita uma escolha, mas orienta escolhas futuras. [...] Significa dizer que ele [o epidíctico] é essencialmente pedagógico. No vastíssimo terreno que abre, os sucessores de Aristóteles incluirão a história, essa "memória dos grandes feitos do passado". **Mais tarde, na era cristã, o gênero epidíctico será enriquecido com toda a pregação religiosa.** [...] O fato é que a teoria dos três gêneros hoje é bem mais restritiva; há tantos outros tipos de discursos persuasivos além desses três! Mas o mérito de Aristóteles foi mostrar que os discursos podem ser classificados segundo o auditório e segundo a finalidade. (REBOUL, 2004, p. 47, grifo nosso).

Outro fato importante se encontra na posterior imbricação entre retórica e poética. Na idade Média, a fusão entre esses dois núcleos inaugura uma formulação na qual *retorica e poetica* se imbricam na tentativa de potencializar e efetivar ainda mais suas ações.

A retórica, como doutrina, acompanhou e serviu a gregos e romanos em suas expansões territoriais. Com o domínio da cultura clássica na Antiguidade, novos tratamentos e rumos foram aprimorando o discurso e argumentação, entre os quais está o texto poético. Assim, o fenômeno da poesia converteu a retórica em criação literária, e essa para as demais artes (LÓPEZ-CANO, 2000, apud. SOARES, p. 80).

Para melhor ilustrar essa expansão da retórica rumo às artes, é importante considerar o conceito de “belo” em Aristóteles. No raciocínio do filósofo, “a beleza coaduna-se com a matemática, de modo que o belo realiza-se na simetria; na ordem e no equilíbrio das formas” (LIMA, 2011, p. 117). É assim que, através da persuasão, “Aristóteles busca a construção do belo no ser humano, indo além do puro e simples objetivo persuasivo” (p.119). No pensamento

aristotélico, o equilíbrio discursivo em todos os desdobramentos de sentidos do próprio orador, utilizado em pleno equilíbrio e harmonia com o *logos*, causam no ouvinte a apreciação, tanto do discurso, quanto do orador enquanto ser. Vemos então, que uma das contribuições da retórica de Aristóteles está pautada na união do *logos* com o *pathos*, sistematização que acaba por influenciar também as artes posteriores.

2.3 A retórica e a música

A aplicação da retórica na música está mais relacionada ao uso engenhoso dos recursos sonoros enquanto elementos do discurso musical. Os autores europeus (séc. XVI-séc. XVIII) que escreverem tratados sobre o que chamavam de retórica musical, se dedicaram largamente à organização da música em partes e ao uso de figuras retóricas, que, assim como nas letras, também tinham suas formulações no sistema musical. A literatura que trata do assunto nos traz muito sobre as figuras retóricas em música, elementos articuladores do discurso musical e fundamentados na influência da linguagem verbal e da oratória. (LEMOS, 2008).

Quando falamos sobre aplicação da retórica na música geralmente somos direcionados para o conceito de “figuras retóricas” que orientavam, principalmente, a música barroca. Através dessas formulações, foram desenvolvidas uma série de estudos teóricos, que acabaram por serem organizados em inúmeros tratados musicais destinados à prática da retórica musical.

Nesse contexto, os nomes dos teóricos largamente citados são os de Joachim Burmeister (1564-1629), Athanasius Kircher (1601-1680), Wolfgang Caspar Printz (1641-1717), Johann Mattheson (1681-1764), Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791), Marc-Antoine Charpentier (1636-1704), Marin Mersenne (1588-1684), além de outros que produziram documentos e tratados entre os séculos XVI e XVIII.

Entretanto, esses tratados muitas vezes apresentavam divergências e contradições entre si, o que pode ser observado quando os analisamos conjuntamente no intuito de comparar suas definições e ilustrações (LEMOS, 2008). Tal desconforto é atribuído à diferença interpretativa que os teóricos faziam da aplicação da retórica na música. Um bom exemplo é o da “Teoria dos afetos” que atribuía uma determinada emoção a cada modo e tonalidade. Tais teorizações se apresentavam, por muitas vezes, incompatíveis umas às outras, produzindo muitas vezes conceitos incompatíveis a respeito de uma mesma tonalidade e seu afeto correspondente.

De toda forma, devemos entender que, a partir deste contexto, a aplicação da retórica na música é uma extensão da técnica do discurso oral. Segundo Lemos (2008), durante o período

barroco “a influência da linguagem verbal e da oratória sobre a música nunca foi tão afirmada, defendida e teorizada”, fazendo com que os compositores e teóricos buscassem afirmar a “ascendência da palavra sobre os sons” (p.49).

A expressão na música pode ser comparada àquela de um orador. O orador e o músico têm ambos a mesma intenção, tanto no que tange as suas composições quanto no que se refere à própria expressão. Eles querem, ambos, se apoderar dos corações, excitar ou apaziguar os movimentos da alma e levar o ouvinte de um sentimento a outro. (QUANTZ, apud. LEMOS, 2008, pg.51).

Devemos entender que a aplicação da retórica na música é uma extensão da técnica do discurso oral, abordando não somente a organização “matemática” de seus elementos estruturais, mas também o efeito emotivo que se pretende do ouvinte ao colocar essa construção discursiva em performance. Desta forma, os compositores e teóricos que se basearam nestes fundamentos, se preocuparam com a ideia do *ethos* musical, buscando inspirações nas fontes da antiguidade Clássica.

Se existe uma noção recorrente na literatura, na poesia, nos tratados de música e em outros campos artísticos, é a do *ethos* musical. Esta noção, nas origens mais antigas, foi largamente transmitida e desenvolvida durante a antiguidade, posteriormente – pela difusão do conhecimento grego – na Idade Média, e ganhou nova importância durante o Renascimento (fim do séc. XVI – início do séc. XVII). A descoberta de fontes antigas na Renascença e a importância do humanismo fizeram com que a caracterização ‘ética’ dos modos musicais encontrassem uma justificativa nova: aumentar os efeitos taumátúrgicos abundantemente descritos pelos ‘antigos’. Além disso, a profusão de tratados de música redigidos no séc. XV e sobretudo no XVI seguramente contribuiu para uma multiplicação das reflexões teóricas sobre a arte musical e para uma aceleração da difusão de seus conhecimentos. [...] A (re)exploração dos textos antigos, notavelmente no séc. XV, permitiu elaborar os dados paradigmáticos de uma nova concepção da ética e da estética musical. (DELOUVÉ, 2010, p.2- p.3. Tradução do autor).

2.4 A retórica e a música portuguesa

A retórica, ciência comum aos assuntos culturais europeus durante séculos, não deixou de presenciar a cultura portuguesa. Se buscamos entendê-la no pensamento musical lusitano, também é responsável procurar de que forma ela deixou influências na vida social daquele território. De nossa revisão, pontuamos que o estudo das “Artes Liberais” seria aplicado sistematicamente com a instauração da Universidade portuguesa a partir de 1431, assim, a retórica saía de pequenos círculos de escolas episcopais e claustrais para o ensino universitário

português (CASTRO apud. CHRISTOVAM e MACHADO NETO, p.68, 2014)⁴⁶. Posteriormente, no período barroco, os grandes centros de ensino de Évora, Coimbra e Lisboa empenharam-se nos estudos aplicados de retórica e poética (SOARES, 2017, p. 191).

Nesse contexto, destacamos a figura dos jesuítas, padres pertencentes à “Companhia de Jesus”⁴⁷, que se mostraram essenciais nas universidades portuguesas com o ensino da oratória de Marco Túlio Cícero (106 a.C.- 43 a.C.) e de Marco Fábio Quintiliano (35-95 d.C.), assim como na tradução e transmissão da obra “Poética” de Aristóteles (LAUSBERG, apud. SOARES, 2017). O autor espanhol Cypriano Soarez se destacou no ambiente jesuíta lusitano por sua obra *De Arte Rhetorica* publicada primeiramente em 1562, com outras edições até o século XVIII (BENEDITO, apud. CHRISTOVAM; MACHADO NETO, 2014). Este compêndio de preceitos retóricos propostos por Aristóteles, Cícero e Quintiliano, foi o principal referencial teórico usado nos colégios da Companhia de Jesus nos séculos XVII e XVIII. Muitas escolas tinham tal obra como manual básico para a disciplina “retórica”, os ensinamentos ali mencionados influenciaram todas as instituições escolares da Companhia, “não apenas em Portugal, mas em toda a Europa e no Brasil” (CASTRO, apud. SOARES, 2017, p.184). Esse tratado de retórica foi utilizado nas classes de Humanidades do currículo instituído no sistema jesuíta, e na análise de Ana Margarida Paixão (apud. SOARES, 2017), serviu de “importante instrumento para que os preceitos da transmissão literária pudessem compor os discursos musicais portugueses entre os séculos XVII e XIX” (p.190).

Os estudos de Ozório Bimbato Pereira Christovam e Diósnio Machado Neto (2014) recorrem à observação desta mesma autora para retratar a amplitude de influências que esse compêndio causara no pensamento português:

Nesse escopo, Paixão também aponta o tratado de Cipriano Soares⁴⁸ nessa esteira de conhecimento retórico português como uma das primeiras e principais manifestações, já que este era utilizado em todos os colégios jesuítas (de Lisboa a Roma, de Macau ao Brasil). O pensamento retórico era amplamente disseminado e definia a possibilidade do pensável culto, e fora utilizado na música também em Portugal, apesar de não haver obras específicas [para a música] como nos moldes germânicos-luteranos (grifo nosso, p.70).

Na relação com a música portuguesa entre o século XVII e início do XIX, Eliel Almeida Soares (2017) relata que a retórica se põe ao lado da gramática “como um dos principais

⁴⁶ CHRISTOVAM, Ozório Bimbato Pereira; MACHADO NETO, Diósnio. A Retórica no ambiente musical luso-brasileiro. **Anais da IV Semana de Música Antiga da UFMG - bizzarie alegórica**. Belo Horizonte, v. 1, p. 66-77, 2014. ISBN: 978-85-62707-58-2.

⁴⁷ Ordem religiosa fundada em 1534 sob a liderança de Inácio de Loyola (1491-1556).

⁴⁸ Adaptação ortográfica adotada para o nome de Cypriano Soarez.

elementos de comparação com a música” (p.205), “iluminando” todo um cabedal de obras literárias e musicais portuguesas por meio do canônico referencial teórico deixado por Aristóteles, Cícero e Quintiliano. O autor faz uma breve comparação entre a arte retórica literária e musical no ambiente lusitano, o que lhe permite concluir que “a retórica é uma disciplina que abrange grande diversidade de possibilidades de expressões, estilos e processos de produção para todos os tipos de obras escritas” (p.208). Os códigos retóricos, outrora estabelecidos na Antiguidade Clássica, serviram de base para sistematizar as artes literárias e musicais portuguesas, possibilitando “categorias e princípios retóricos que permitirão identificar os modos de produção discursiva comuns, na música e na literatura” (p.207).

2.5 A retórica e a música colonial brasileira

No ambiente brasileiro, devemos lembrar que as principais referências de educação, musicalização e catequização estiveram atreladas às ações dos jesuítas. Isso envolve o período que vai desde o “descobrimento” até meados do séc. XVIII, quando foram expulsos por uma das medidas reformistas da política do Marquês de Pombal. Por meio dos jesuítas, se deu boa parte do processo de “educação ocidental” dos nativos, com ensino que incluía “aulas de teologia, doutrina cristã, latim, sintaxe e sílaba, gramática portuguesa, retórica, matemática, música, artes e ofícios, preservando assim a cultura portuguesa” (OLINDA apud TAVARES, 2013, p.100). Em um período no qual não existiam no Brasil a imprensa, a circulação de livros e as universidades, os conhecimentos fornecidos pelos padres da Companhia de Jesus floresciam com a criação de colégios, seminários e bibliotecas (TAVARES, 2013). Como parte curricular desse processo de ensino, a retórica passava a fazer parte da formação dos cidadãos brasileiros que eram educados nesse modelo.

No Brasil do século XVIII e começo do século XIX, a atividade musical ficou na maioria das vezes a encargo dos padres, e particularmente centralizada nas atribuições do mestre de capela (CARDOSO apud SOARES, 2017, p.227). Além disso, há relatos de que os professores de música recebiam tratados de composição vindos da Europa⁴⁹. Tavares (2013) destaca que o padre Caetano Melo de Jesus, mestre de capela da Sé de Salvador, “nos deixou um tratado chamado ‘Escola de Canto de Órgão’ (1752) onde cita, entre outros, a obra de Athanasius

⁴⁹ TAVARES, Thiago. A retórica e a educação musical no Brasil Colônia. **Anais do 12º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ**, 2013. ISSN 25253212.

Kircher, autor de um dos mais importantes tratados sobre retórica e música do século XVII, o *Musurgia Universalis* (Roma, 1650)” (p.100).

Para Soares e Machado Neto (2014)⁵⁰ muitos compositores do barroco e primórdios do classicismo tanto na Europa quanto no Brasil colonial, “encontraram na arte da eloquência o embasamento necessário para que suas obras fossem expostas com consistência, segurança e eficácia” (p.91). Dessa forma, “o fundamento da música como *ars rhetorica* não era estranho para os autores luso-brasileiros” (MACHADO NETO, 2012, n.p.).

Nesta linha de raciocínio, notamos que o autor e compositor português André da Silva Gomes (1752-1844) - mestre de capela da Sé de São Paulo - discorre sobre a forma como a arte musical depende da imitação de grandes mestres que dominam e desembaraçam os “dons da natureza” (GOMES apud MACHADO NETO, 2012, n.p.). Em sua obra *A Arte Explicada do Contraponto*, um compêndio de música escrito provavelmente no início do século XIX, o próprio Silva Gomes declara não haver a necessidade de falar sobre retórica no seu compêndio, por ser um assunto já esperado nos conhecimentos do aluno que pretendia ser instruído na técnica de contraponto.

Releva pois saber manejar, para que se consigam estas vantagens, os preceitos da Imitação, que se define um empréstimo de ideias, de pensamentos, de sentimentos e passagens dos escolhidos exemplares que nos propomos a imitar ou aproximando-nos, ou diminuindo ou aumentando, os quais preceitos, próprios da Faculdade da Retórica e Poética, nos quais supomos o nosso aluno de Composição de Música bem instruído, como preparatórios desta Faculdade que tratamos; por isso deixamos aqui de os explicar (DUPRAT et al. apud MACHADO NETO, 2012, n.p.).⁵¹

Fica subentendido acima que a retórica era, para o compositor de um contexto luso-brasileiro, um fundamento estudantil necessário na manipulação astuciosa da arte do contraponto, embora essa contribuição não tenha ficado restrita à tal técnica musical. Aproveitamos para mencionar as observações de Soares e Machado Neto (2016)⁵² sobre o “Methodo de Piano-forte” de JMNG, obra datada de 1821. Segundo estes autores, encontra-se nesse método o uso do ordenamento das tonalidades das lições com conotações similares às empregadas por tratadistas retórico-musicais europeus, a exemplo de Marin Mersenne (1588-

⁵⁰ SOARES, Eliel Almeida; MACHADO NETO, Diósnio. Análise Retórica em Manoel Dias de Oliveira: Exemplos de Figuras Retórico-Musicais. Análise Retórica em Manoel Dias de Oliveira: Exemplos de Figuras Retórico-Musicais. **DAPesquisa**, v. 9, n.12, p.90-106, 2014. ISSN 1808-3129.

⁵¹ Citação retirada de *Arte Explicada do contraponto*, obra de André da Silva Gomes publicada por Régis Duprat (1998).

⁵² SOARES, Eliel Almeida; MACHADO NETO, Diósnio. Figuras retóricas no *Crux fidelis* de José Marício Nunes Garcia. **XI Encontro de Musicologia Histórica Do colonial à Belle Époque**: contribuições para o conhecimento da musicologia luso-brasileira, Juiz de Fora, 21 e 22 de julho de 2016.

1648), Athanasius Kircher (1601-1680), Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) e Johann Mattheson (1681-1764) (FAGERLANDE apud SOARES e MACHADO NETO, 2016, p. 205).⁵³

Ainda não foram encontradas referências que tratem da relação direta entre a Retórica de Aristóteles e a música de JMNG. Tampouco, alguma que aborde a relação direta entre os conteúdos linguísticos estudados pelo padre mestre e seu processo composicional até 1798 - ano provável em que concebeu a obra *Christus factus est* CPM 193. Mas sabemos sobre sua nomeação para mestre de capela da Catedral e Sé do Rio de Janeiro, obtida nessa mesma data, além das notórias performances de seus sermões, que tiveram início após sua ordenação em 1792. Com estes fatos, podemos destacar sua capacidade oratória e seu notável conhecimento musical, o que nos faz entender que era homem intelectual e dotado do conhecimento bem fundamentado, e necessário para exercer seus ofícios.

⁵³ Ibid., p.205.

Capítulo 3

CHRISTUS FACTUS EST: LETRA, MÚSICA E ARTICULAÇÃO RETÓRICA

3.1 O texto

Inicialmente, façamos uma consideração especial sobre o texto de maneira dissociada da sua integração musical. O texto *Christus factus est*, originalmente em latim, é apresentado aqui através da seguinte tradução para o português:⁵⁴

Christus factus est pro nobis obediens
Ele se fez Cristo obediente por nós

Usque ad mortem, mortem autem crucis
Até a morte, mas morte de cruz

Propter quod et Deus exaltavit illum
Em razão disso, também Deus o exaltou

Et dedit illi nomen quod est super omne nomen
E lhe deu o nome que está acima de todo nome

Trata-se da Epístola de São Paulo aos Filipenses, 2, 8-9, empregada na liturgia da Semana Santa. Thomas Lynch Cullen (1983) faz uma breve descrição dessa passagem bíblica, ressaltando a interpretação teológica das palavras do evangelista. Assim, nos explica que:

[...] Nesta carta Paulo exorta os cristãos a ter o mesmo sentimento de Cristo. Embora ele tenha direitos de ser honrado, ele assumiu a condição de um servo e humilhou-se até a morte. Por isso Deus Pai deu-lhe o Nome que é sobre todo nome, o nome do Senhor da Glória de Deus. (p.93).

Das explicações acima, é possível colher dados expressivos da palavra em si, denotando sua indução introspectiva para a reflexão sobre a morte de Cristo e seu significado divino. A forma como o sujeito se põe em relação ao verbo nas palavras “Ele se fez” aponta para uma decisão ativa por parte do Cristo, o colocando como senhor da situação de sua própria morte, embora a frase siga com “obediente por nós”. Destacamos aqui o fato de que “obediente por nós” delata sua posição redentora, aquele que se faz Cristo pela salvação humana.

Na frase “Até a morte, mas morte de cruz”, há um senso de advertência nas palavras “mas morte de cruz”. Podemos interpretar o fato de que não houve uma morte qualquer, mas

⁵⁴ Tradução pessoal da Prof^a Dr^a Heloisa Penna (FALE/UFMG).

uma morte que apresenta um grau de humilhação em sua origem romana, uma morte que era uma forma de repressão política àqueles que tentavam se exaltar diante do poder do império (SCHOENBORN, 1995).

“Em razão disso, também Deus o exaltou” descreve a glória por obediência à situação, onde sua decisão por esta condição humana, e por esta morte, se fez essencial para a proclamação de sua vitória e soberania em relação à humanidade. De acordo com a crença cristã, Deus “lhe deu o nome que está acima de todo nome” por causa da sua atitude. A recompensa direta de sua decisão pela morte de cruz é a realeza de sua existência divina em relação à humanidade.

A obra *Christus factus est* CPM 193 se divide em três partes e para cada parte temos uma divisão textual relativa. Nomeamos as partes conforme a indicação de dias como mostra a partitura da edição de Antônio Campos,⁵⁵ e da Edição *fac-similar* sobre as partes manuscritas⁵⁶. A divisão do texto na música está apresentada em três partes diferentes na seguinte forma:

| | | |
|----------|---|--|
| 4ª feira | / | <i>Christus factus est pro nobis</i> |
| | | <i>obediens usque ad mortem;</i> |
| <hr/> | | |
| 5ª feira | | <i>mortem autem crucis;</i> |
| <hr/> | | |
| 6ª feira | | <i>propter quod et Deus exaltavit illum,</i> |
| | | <i>et dedit illi nomen,</i> |
| | | <i>quod est super omne nomen</i> |

3.2 Elementos musicais

A primeira parte, onde se tem a indicação do seu uso musical para o dia de 4ª feira, está disposta em três seções distintas que repetem a mesma divisão textual: *Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem*. É a parte com maior extensão musical abordando os compassos 1-54. A segunda parte (5ª feira), com a divisão textual *mortem autem crucis*,

⁵⁵ Op. cit., nota 2, n.p.

⁵⁶ GARCIA, José Maurício Nunes. Cântico Benedictus [CPM 14] Cântico Benedictus e **Christus factus est** [CPM 193]. Rio de Janeiro: Acervo histórico da BAN/EM: o.4120/v.3074, 3076 INM, 1798?, Música manuscrita, (8 partes), Biblioteca Alberto Nepomuceno-Acervo histórico.

abordando os compassos 55-63. A terceira (6ª feira), com *propter quod et Deus exaltavit illum et dedit illi nomen quod est super omne nomen*, do compasso 64 até o compasso final 82.

A discussão proposta neste trabalho tem como objetivo entender, por meio da análise musical e retórica, as confluências entre a música e o texto da obra em questão. Os elementos estruturais pretendidos pelo compositor serão considerados como elementos que dinamizam o discurso, aumentando o significado do texto através de uma manipulação discursiva-musical. Para tal, nos apoiamos sobre os pontos analíticos que foram os mais recorrentes e dos quais se tiram as principais estruturas de discurso musical: cinética, deslocamento vertical, duração sonora, intensidade/rarefação e representação subliminar da Santíssima Trindade.

- A. Cinética: relacionada a preferência por figuras de diferentes durações, uma vez que as figuras de duração mais curtas alteram a sensação de movimento sonoro vertical (altura melódica) e horizontal (duração). Também se relaciona na quantidade de informações sonoras em um determinado trecho onde se percebe muitas variações de estruturas sonoras, o que imprime significado paralelo ao texto.
- B. Deslocamento vertical: relacionado ao conceito de agudos e graves, onde serão observadas a colocação de notas e a direção melódica para cima ou para baixo. Retoricamente, será relacionado aos conceitos de *Anabasis* e *Catabasis*, em nossas palavras, tratado como movimento anabático e catabático. Sobre a representação retórica destes recursos, mostramos as palavras de Dietrich Bartel (1997):

[...] o *anabasis* é usado para recriar musicalmente o efeito de uma imagem ou pensamento ascendente encontrado no texto. Portanto, também é útil para despertar afeições "exaltadas, altas e eminentes" (Kircher). Por exemplo. No cenário de Bach do texto "*Et resurrexit*" (Missa em B menor), o ouvinte não é apenas auxiliado na visualização da ressurreição de Cristo, mas é movido para a alegria e exaltação como consequência das implicações teológicas do texto e a "explicação musical" que a acompanha.(tradução do autor, p.179)

Ainda com as palavras deste autor, dizemos que o *catabasis* é “usado para retratar musicalmente uma imagem descendente ou humilde fornecida pelo texto, criando assim afeição implícita” (tradução do autor, p.214). No caso aqui abordado, relacionamos à vinda de Cristo à Terra.

- C. Duração sonora: relacionada ao uso de figuras rítmicas de semibreve, mínima e semínima, é um dos recursos que o compositor adota para dar simetria rítmica a um

trecho musical ou aumentar a carga expressiva de uma determinada palavra, e ainda imprimir-lhe significado paralelo. Neste estudo, o significado paralelo mais evidente é análogo ao nomeado “tempo-eternidade” de Victor Melo Vale (2011)⁵⁷, onde ocorre a “perda referencial do pulso em um determinado trecho musical comunicando fluxo temporal único e totalizante” (n.p.), sendo relacionado à eternidade divina. Sua associação com a retórica de JMNG, encontramos nas palavras de Carlos Alberto Figueiredo (2008)⁵⁸:

[...] a utilização de valores relativamente longos, dentro de um determinado contexto rítmico, explícita, também, a acentuação das palavras. Este é um importante recurso para a música da Renascença, onde não existe compasso, e mais do que explicitar a acentuação das palavras leva, principalmente, ao que Stoquerus se refere como “a correta acentuação retórica do texto” (Haran, 1986: 387). José Maurício utiliza esse recurso principalmente como acentuação retórica do texto, ou seja, aquela que enfatiza certas palavras desse texto. (p.59) .

- D. Intensidade e rarefação sonora: relacionadas aos recursos de intensidade sonora como as notações musicais *forte*, *piano*, *crescendo* e *sforzando* (musicalmente simbolizados por *f*, *p*, *cresc.* e *sfz* respectivamente), com os quais o compositor manipula o volume sonoro, intensificando o significado de uma palavra ou frase.
- E. Representação subliminar da Santíssima Trindade: observada em elementos que fazem referência ao número três, teologicamente, o número da Santíssima Trindade. Observamos na análise de Robson Bessa Costa (2017)⁵⁹ uma analogia muito compatível com a que adotaremos aqui:

[...] Três é o número correspondente à Trindade (BARTEL, 1997, p. 15), e assim temos também, numerologicamente, a representação da subida ao Céu, pois o sofrimento de Cristo teve como resultado o reencontro com Deus e o Espírito Santo. A associação do número 3 com a Trindade está ilustrada no *Musurgia universalis*, de Athanasius Kircher (Fig. 39), e essa pintura pode explicar também outro curioso aspecto numerológico dessa seção. (p.133).

⁵⁷ VALE, Victor. **A Chaconne para violino solo BWV 1004 de J.S. BACH: as poéticas da persuasão**. Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudo das Práticas Musicais – Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2011.

⁵⁸ FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Problemas de prosódia no Ofício dos Defuntos a 8 vozes de José Maurício Nunes Garcia. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Org.). **Palavra Cantada – Ensaio sobre Poesia, Música e Voz**. 1.Ed., Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2008, v.1, p. 55-70.

⁵⁹ COSTA, Robson Bessa. **A importância da oratória, da retórica e da Teoria dos afetos na gênese e na fruição lítero-musical das cantatas de Alessandro Scarlatti**. 2017. 1v. Tese (Doutorado) - Faculdade Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2017.

3.3.1 Quarta-feira – 1ª seção (cp.1-16)

Iniciamos a análise com a parte indicada para o dia de quarta-feira conforme mostrado na partitura. Os elementos musicais utilizados pelo compositor se destacam na tarefa de ampliação e potencialização da significância do texto litúrgico que acompanha a partitura. Para uma melhor compreensão das análises aqui expostas, eventualmente mostraremos o assunto que for abordado através de “perímetros analíticos” nas imagens (P.A.), destacando determinados trechos da partitura.

3.3.1.1 *Christus* – Cristo

Começamos por descrever o fundamento cinético no qual se estrutura a música. A indicação de andamento⁶⁰ dado pela palavra italiana *largo*, visível na parte superior esquerda da partitura, sugere lentidão rítmica.

Na tonalidade de dó menor, a palavra *Christus* é apresentada duas vezes entre os compassos 1-4 onde vemos o uso sequencial das figuras de semibreve e mínima em todas as vozes do coro (P.A.1). Isso resulta em uma estrutura musical com caráter de profundidade sonora horizontal, dotada da mesma sensação de “fluxo temporal único e totalizante” mencionada por Vale (2011), e esta estrutura será separada por uma pausa de mínima em ambas as repetições. Da mesma forma ocorre a ênfase dada à palavra *Christus*, o que seria a “acentuação retórica do texto” notada por Figueiredo (2008) como um aspecto de potencialização textual recorrente nas obras de José Maurício. Portanto, o compositor faz uma resignificação retórica da palavra *Christus* de forma que sua duração musical ganha aspecto de “eternidade”.

⁶⁰ Andamento: velocidade que conduz uma peça musical podendo ser variada de muito lenta até muito rápida. Geralmente, a instrução para a velocidade é indicada na partitura por palavras italianas que devem ser musicalmente decodificadas.

Edição de Carlos Alberto Figueiredo P.A.1

Largo

Soprano
Chri - stus, Chri - stus,

Alto
Chri - stus, Chri - stus,

Tenor
Chri - stus, Chri - stus,

Baixo
Chri - stus, Chri - stus,

Órgão

Fig 2 – Christus.

É relevante notar que a soma da duração das figuras de semibreve e mínima resulta em um número equivalente a três mínimas, número que faz menção à Santíssima Trindade representando a união de Cristo a Deus e ao Espírito Santo, conforme pontua Costa (2017).

A linha do órgão mostra dois arpejos relativos aos acordes iniciais, dando destaque para as tríades de dó menor (tônica) e sol maior (dominante), respectivamente nos compassos 2 e 4. Na ocasião, a primeira tríade de dó menor é arpejada descendentemente percorrendo as notas *sol2* e *mib2*, até retornar à fundamental *dó2*. A segunda tríade é arpejada ascendentemente com a primeira inversão de sol maior, partindo da terça *si bequadro 2*, seguindo com *ré2* e *sol2* até retornar novamente a *si bequadro 2*.

Órgão

4 4 ♭5 3 4 6 3

Fig. 3 – arpejos.

Novamente o número da Santíssima Trindade é mencionado através das três notas que compõem cada tríade, ao mesmo tempo em que há um pequeno jogo dialético na utilização dos

arpejos. Estes, apresentam uma das ideias centrais do discurso musical que será desenvolvido no decorrer da música: o movimento catabático e anabático, que fazem referência à vinda e ressurreição de Cristo, por vezes também associado a seu sofrimento e a seu triunfo na vitória sobre a morte e união com Deus.

3.3.1.2 *Christus factus est* – ele se fez Cristo I (cp.5-8)

Lembramos que este é o primeiro fragmento textual da divisão litúrgica da 4ª feira. Após apresentar duas vezes a palavra *Christus* com peculiar caráter expressivo na exposição inicial, sua terceira aparição no cp.5 segue com o complemento sintático *factus est*, dando partida a um procedimento de mudança cinética da música de onde surgem dois novos motivos rítmicos: chamamos “MR1”, o motivo composto pela sequência de duas semínimas e uma mínima nas linhas de órgão, baixo e contralto; e “MR2” o motivo composto por mínima pontuada seguida de semínima visível nas vozes do tenor (cp.5 e cp.7), e do soprano no cp. 6. Paralelamente, o motivo anterior (MR1) se destaca por apresentar maior simetria com pulso musical de caráter binário, e é através da majoritária presença deste motivo na instrumentação geral que a música passa a mostrar uma configuração binária.

Christus factus est (1798) 196

Edição Urtext P.A.2

Edição de Carlos Alberto Figueiredo José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830)

Largo

Soprano
Chri - stus, Chri - stus,
Chri - tus fá - ctus est

Alto
Chri - stus, Chri - stus,
Chri - stus fá - ctus, fá - ctus est pro

Tenor
Chri - stus, Chri - stus,
Chri - stus fá - ctus, fá - ctus est pro

Baixo
Chri - stus, Chri - stus,
Chri - tus fá - ctus, fá - ctus est

Órgão
MR1 MR1 MR1
MR1 MR1 MR1
4 4 5 3 4 6 3

Fig. 4 – MR1 e MR2

Dois fatos devem ser considerados relevantes para esse trecho. O primeiro é que a entrada do soprano se dá em atraso com relação às demais partes instrumentais⁶¹, causando a sensação de confusão textual pela superposição de palavras diferentes com diferentes colocações silábicas entre as vozes (cp.6). A mesma sensação de confusão acontece na superposição do MR1 e MR2 nos compassos 5, 6 e 7, pois este último motivo leva uma semínima no contratempo, o que causa uma leve assimetria rítmica.

Nos compassos 5, 6 e 7, podemos reparar que o MR1 se dá em movimentos contrários, progredindo em grau conjunto para um plano cada vez mais alto nas partes de órgão, baixo e contralto. Na voz do tenor, também há uma intenção anabática revelada pela sequência de notas *sol 2, si bequadro 2 e dó 3*.⁶²,

Contralto compassos 5-8

mib fá sol

Chri - stus fá - ctus, fá - ctus est pro

Órgão e baixo compassos 5-8

dó ré mi beq.

Chri - tus fá - ctus, fá - ctus est

4 4 5 3 4 6 3

Tenor 5-8

sol si beq. dó

Chri - stus fá - ctus, fá - ctus est pro

Fig. 5 – Partes separadas cp.5-8

⁶¹ Tratamos como “partes instrumentais” todas as linhas melódicas quando a análise incluir o órgão e mais as vozes do coro, simultaneamente.

⁶² Nota de observação: todas as notas musicais da voz do tenor serão descritas como notas reais uma vez que a notação para esta voz se dá em clave de sol oitava a baixo. Assim chamamos *sol 2* a nota sol escrita na segunda linha da pauta, e assim por diante.

Dos aspectos presentes na apresentação primária de *Christus factus est*, temos dois fatores expressivos evidentes. O primeiro é que essa sequência resulta em uma passagem musical anabática que dá ao discurso musical um sentimento de ascensão até o cp.8 com o encerramento da palavra *est*. O segundo é que as figuras de duração mais curtas dão um leve impulso cinético ao trecho, de forma que predominam as figuras do MR1 sobre o MR2 valorizando a marcação binária dos compassos. Contrapõe-se, então, à sensação de “eternidade” adotada na estrutura anterior dos quatro compassos iniciais.

Assim, não somente a frase musical como também a frase verbal dinamizam o discurso. A formação sintática *Christus factus est* (ele se fez Cristo) traz o sentido semântico de ação (verbo fazer) e tem um tratamento que caracteriza configuração métrica e progressão sonora de forma a se afastar das características da exposição inicial. Logo, a palavra “Cristo” na exposição inicial é musicalmente representada pelo divino com a clareza de sua estruturação musical referindo “eternidade”, ao passo em que “ele se fez Cristo” representa o aspecto humano (figuras de menor valor e contratempos) buscando o que se encontra acima (deslocamento anabático).

3.3.1.3 *Pro nobis obediens* – obediente por nós I (cp.8-12)

Neste fragmento textual, temos a retirada repentina de corpo sonoro, com pausas no soprano, baixo e órgão (cp.8), alterando bruscamente a configuração sonora do fragmento anterior. Este recurso resulta em um forte contraste por rarefação sonora, de forma que também acaba por destacar as vozes de contralto e tenor que ficam momentaneamente isoladas.

A palavra *pro* é colocada sobre uma figura de mínima (cp.8) ligada à semínima (cp.9). Na sequência, uma passagem melódica catabática no cp.9 desloca as vozes de tenor e contralto para o compasso seguinte, apresentando também a palavra *nobis* nas figuras de semínima que estruturam esta passagem. Este movimento catabático é estendido quando ocorre nas partes do órgão e do baixo nos compassos 10 e 11 junto à palavra *obediens* finalizada no cp.12. Com isso, se dá uma preponderante sensação de descida pela predominância desse movimento na instrumentação, embora o soprano apresente o movimento contrário nos compassos 10 e 11.

9

o - be — di - ens

— no - bis o - be - di - ens

— no - bis o - be — di - ens

o — be — di - ens

3 — 6 6 3 6 7

Fig. 6 – compassos 9-11

Observamos a conformidade com o texto “obediente por nós” representada por essa extensa passagem catabática uma vez que essa figura retórica expressa o afeto de humildade (BARTEL,1997), sendo também a sua direção descendente uma referência da posição onde se encontra a humanidade em relação a Deus. Além disso, temos a figura de semínima como a de menor valor em relação às semibreves usadas no tratamento ao divino e eterno, o que sugere a pequenez humana em relação à Deus.

3.3.1.4 *Usque ad mortem* – até a morte I (cp.12-16)

Em contraste com o anterior, o terceiro fragmento textual é apresentado com figuras de maior valor de duração (cp.13), sendo semibreves para órgão e baixo e mínimas para tenor contralto e soprano. Observando somente as vozes do coro, vemos um procedimento de entrada de vozes subsequentes em três etapas: contralto no cp.12; tenor e baixo no cp.13 e soprano no cp.13. Nota-se com esta entrada de vozes em três etapas, uma outra forma de representação subliminar do número três correspondente à Santíssima Trindade.

3ª ENTRADA P.A.3
 ens us - que ad mor _____
 1ª ENTRADA
 ens us _____ que ad mor _____
 2ª ENTRADA
 ens us _____ que ad mor -
 ens us - que ad mor -
 7 6 7 6 7 6 4 3 6 4

Fig. 7 – P.A.3 cp. 12-15

Na sequência para o cp.14, é dado um acorde de fá sustenido diminuto, seguido com uma brusca pausa de semínima⁶³ para todas as vozes do coro no segundo tempo (e), antes de seguir para o complemento sintático *ad mortem*.

(e)
 us - que ad mor _____
 _____ que ad mor _____
 us _____ que ad mor -
 us - que ad mor -
 7 6 7 6 4 3 6 4

Fig. 8 – cp.29

⁶³ Retoricamente caracterizada por *Abruptio* (BARTEL, 1997).

No que se diz respeito ao emprego dessa pausa, Eliel Almeida Soares (2017) apresenta a observação de Affonso (2005) sobre a utilização desse mesmo recurso retórico em outras obras de JMNG:

Rodrigo Cardoso Affonso (2005) observa que, em quatro obras dos *Ofícios Fúnebres* de José Maurício Nunes Garcia (*Matinas e encomendação de defuntos – 1799, Ofício dos defuntos a oito vozes – 1809-10, Ofício – 1816 e Responsórios fúnebres – s/d*), a pausa é usada para essa finalidade, ou seja, de separar a frase *Credo quod Redemptor meus vivit*; todavia, só nas duas primeiras peças é que o autor insere esse recurso retórico para propiciar a quem ouve maior expectativa, mediante a valoração do silêncio e da amplificação do comportamento harmônico. (AFFONSO, 2005, citado por SOARES, 2017, p. 83).⁶⁴

Com estas indicações podemos dizer que o recurso utilizado por JMNG no trecho aqui abordado potencializa o texto “até a morte”, onde a continuidade do fragmento textual iniciado na palavra *usque* é interrompida repentinamente, causando expectativa ao ouvinte, até que se dê seu complemento textual: *ad mortem*.

3.3.2 Quarta-feira – 2ª seção (cp.17-32)

Na 2ª seção da quarta-feira se dá a repetição de toda divisão textual apresentada na seção anterior. No que se refere ao tratamento particular à palavra *Christus*, todos os aspectos da exposição inicial são reapresentados no início desta seção. Todavia, vemos uma variação tonal para mi bemol maior nesta reexposição. Também o órgão reapresenta seus arpejos igualmente colocados com figuras, direção melódica e colocações métricas similares, mas com acordes referentes a esta nova tonalidade de mi bemol maior.

3.3.2.1 *Christus factus est* – ele se fez Cristo II (cp.21-24)

Segue-se para o primeiro fragmento da 2ª seção a partir do cp.21 com um fato de relevante diferença nessa nova versão, a voz do soprano não é atrasada como anteriormente, mas, simetricamente sobreposta à todas as linhas instrumentais no primeiro tempo do cp.21. Embora o tenor apresente o MR2 uma única vez no mesmo compasso, a predominância do MR1 é ainda maior do que na seção inicial, pois nenhuma outra parte instrumental repete o

⁶⁴ SOARES, Eliel Almeida. Exemplos de figuras retóricas no 1º Responsório das Matinas e Encomendação de Defuntos, de José Maurício Nunes Garcia. **Rev. Tulha**, Ribeirão Preto, v. 3, n. 2, p. 75-94, jul.-dez. 2017.

MR2 no trecho abordado entre os cp.21-23, fazendo com que se perca radicalmente a sensação de contratempo da semínima.

The image shows a musical score for five voices: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bassoon. The score is divided into two parts. The first part, measures 21-23, shows the lyrics 'tem. Chri - stus, Chri - stus, Chri - stus' for all voices. The second part, measures 24-26, shows the lyrics 'Chri - stus fa - ctus, fa - ctus'. Above the Soprano and Alto staves in the second part are labels 'MR1 MR1'. Above the Tenor staff is 'MR2'. Above the Bass and Bassoon staves are 'MR1 MR1 MR1'. A box labeled 'P.A.4' encloses the second part of the score. Below the Bassoon staff, there are rhythmic notations: '3 3' under measures 21-22, and '4 6 6 6' with '4 5' below them under measures 24-26.

Fig. 9 – compassos 21-23

Um terceiro motivo rítmico (MR3) formado por duas mínimas aparece nas vozes de tenor no cp.22 e do soprano no cp.23. Este, mostra ser o motivo mais simétrico de todos por sua adequação perfeita à pulsação binária do compasso, perfeitamente sobreposto às duas unidades de tempo do compasso. Esses fatos mostram que essa reapresentação do primeiro fragmento expressa mais simetria e clareza rítmica resultando em uma clareza, uma compreensibilidade maior do texto implícito (*Christus factus est*).

P.A.4

MR3

Chri - stus fá - ctus, fá - ctus

Chri - stus fá - ctus, fá - ctus

MR3

Chri - stus fá - ctus, fá - ctus

Chri - stus fá - ctus, fá - ctus

Chri - stus fá - ctus, fá - ctus

4 6 6 6
4 5

Fig. 10 – compassos 21-23

3.3.2.2 *Pro nobis obediens* – obediente por nós II (cp.24-28)

Embora o compositor prefira sua reexposição em tonalidade diferente, não abre mão do movimento catabático de semínimas que é empregado de maneira muito semelhante à 1ª seção. As mínimas ligadas à semínima estão colocadas sobre a palavra *pro* nas vozes de contralto e soprano com pausas para as outras partes instrumentais (cp.24-25), seguindo com a passagem melódica catabática nestas duas vozes (cp.25-26) e nas partes do tenor e órgão (cp.26-27). A palavra *nobis* é colocada nos compassos 25 e 26, e *obediens* nos compassos 26 e 27. Entretanto, a presença do MR2 se dá com maior evidência predominando em três partes nos cp.26-27: órgão, contralto e soprano.

24

est pro no - bis o - be - di - ens us

est pro no - bis o - be di - ens

est o - be di - ens

est us - c

3 3 6 6 3 6 7 6

Fig. 11 – cp.25-27

3.3.2.3 *Usque ad mortem* – até a morte II (cp.28-32)

A primeira grande diferença a ser notada nessa repetição é a ausência da pausa de semínima nas vozes do coro empregada na primeira seção para efeito de expectativa. Por sua vez, a palavra *mortem* tem valor diferente em relação a 1ª seção, já que seu prolongamento horizontal é ainda maior na voz do baixo (cp.30-32) e sua sílaba “*mor*” ocorre com *sforzando* (*sfz*), indicação que pede aumento do volume sonoro a ser cantado nessa sílaba.

ad mor - tem.

que ad mor - tem.

que ad mor - tem.

mor - tem.

6 5 3

Fig. 12 – compassos 30-32

3.3.3 Quarta-feira – 3ª seção (cp. 33 – 54)

Contrariando as duas exposições anteriores da palavra *Christus* nos compassos iniciais das seções 1 e 2, não é dado um tratamento especial para esta palavra nesta seção. Sua apresentação aqui se dá interligada com o complemento *factus est* sem a separação por pausas de mínima, embora isso não signifique que se mostre livre de expressividade.

3.3.3.1 *Christus factus est* – ele se fez Cristo III (cp. 33 – 39)

O fragmento textual ocorre com entrada contrapontística de semibreves para cada voz do coro, começando com um solo de baixo (cp.33) na nota *sol*₂ seguindo com movimento catabático até o cp.37. A ordem de entrada das vozes segue com tenor (cp.34), contralto e soprano (cp.35); respectivamente, temos a entrada do texto com a palavra *Christus* em três etapas. No cp.35 é formado o acorde de sol maior com sétima, seguido de dó menor no compasso posterior, logo, percebemos o retorno da tonalidade de dó menor enfatizada na relação harmônica dominante com sétima (D7) – tônica (T).

The musical score for measures 33-37 is presented in five staves. The first four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the fifth is the basso continuo. The lyrics are: "Chri - stus, Chris - tus fa - ctus est pro no -". The score is divided into three stages of entry: 1ª ETAPA (Bass solo), 2ª ETAPA (Tenor), and 3ª ETAPA (Soprano and Alto). Dynamics include *p* and *cresc.*. An arrow points from the 1ª ETAPA label to the Bass staff. Harmonic analysis below the score shows: (D7) (T) ♯3 4/2 ♯4 6 3.

Fig. 13 – cp.33-37

De forma geral, notamos uma rarefação cinética nesse fragmento textual, uma vez que se dá predominância de semibreve e ausência da figura de semínima, além da ausência dos motivos rítmicos anteriormente adotados para o complemento textual *factus est*. Embora seja feito o uso predominante de mínimas entre os compassos 37-39 - figura que destaca a marcação do pulso musical - não temos essa sensação de regularidade sonora nesse trecho, uma vez que ocorre o uso de antecipações, retardos e assimetria silábica entre as palavras *Christus* e *factus* entre os compassos 36-38. Paralelamente, temos para a frase *Christus factus est* uma abrangência maior do que nas seções anteriores, totalizando 7 compassos nessa seção enquanto nas demais totalizavam 3,5.

Com estes recursos adotados, predominam o prolongamento horizontal e a sensação de perda do pulso binário, o que indiretamente nos faz lembrar da sensação de “eternidade”. Porém, a organização textual se faz confusa, e isso impede a associação a uma referência da perfeição divina, apenas nos permite considerar que se começa a estabelecer uma transição entre a forma humana e a forma divina.

3.3.3.2 *Pro nobis obediens* – obediente por nós III (cp.39-43)

O texto é disposto novamente em três entradas com a palavra *pro* introduzida no baixo (cp.39), seguindo contralto no cp.40, depois tenor e soprano no 2º tempo do mesmo compasso. O destaque analítico é para o tratamento dado à palavra *obediens* conforme mostra a notação *piano* (*p*) no cp.42 que sugere pouco volume de som. Também se nota nesse ponto a estaticidade melódica empregada na instrumentação onde cada parte sustenta uma única nota do acorde de fá suspenso diminuto.

41 P.A.5

no - bis o - be - di - ens us

no - bis o - be - di - ens

no - bis o - be - di - ens

bis o - be - di - ens

6 7 3

4

Fig. 14 – P.A.5

Vemos um tratamento especial para esta palavra *obediens*, onde o compositor destaca o significado da palavra “obediente” com pouco volume de som e caráter textural quase homofônico. Assim, expressa a humildade correspondente ao significado semântico da palavra “obediente”.

3.3.3.3 *Usque ad mortem* – até a morte III (cp.43-54)

O último recorte textual da terceira seção é iniciado com a antecipação do soprano no cp.43, seguindo com a sobreposição textual da palavra *usque* nas vozes de baixo, tenor e contralto (cp.44). Mais uma vez, é empregado o *sforzando* (*sfz*), recurso que destaca a primeira sílaba da palavra *usque* deixando-a em maior evidência por intensidade de som. No 1º tempo deste mesmo compasso uma estruturação dissonante é montada com as notas *lá bequadro1* (baixo e órgão), *dó3* (tenor), *ré3* (contralto) e *sol3* (soprano).

The image displays four staves of musical notation, each representing a different rhythmic and dynamic treatment of the word "usque". Each staff is marked with the dynamic *sfz* (sforzando).
 - The first staff shows the word "ens us — que," where "us" is held for a long duration, indicated by a long horizontal line.
 - The second staff shows "ens us - que," where "us" is held for a shorter duration.
 - The third staff shows "ens us - que," with "us" held for a duration similar to the second staff.
 - The fourth staff shows "ens us - que," with "us" held for a duration similar to the second and third staves.

Fig. 15 – cp.43-44

A palavra *usque* é repetida mais uma vez nos compassos 45-46, seguindo para *ad mortem* nos compassos 46-47. Esta apresentação da palavra *mortem* se dá com um procedimento de exagero da sua duração. Ao mesmo tempo, a indicação *piano* colocada sobre o cp.47 aponta para a rarefação de volume sonoro, onde se inicia a palavra com a sílaba “*mor*” adotando figura de semibreve em todas as partes, e formando um acorde de lá bemol maior. No compasso posterior, forma-se um acorde de fá menor com sexta usando as mesmas figuras de semibreve sem que se mude a sílaba; e mantendo ainda a mesma sílaba e a mesma figura, se deslocam na sequência para um acorde de sol maior no cp.49. Finalmente, terminam essa macroestrutura homofônica no cp.50 com a sílaba “*tem*” cantada sobre acorde de dó menor em figura de mínima.

cp.47 | cp.48 | cp.49 | cp.50 |

Fig. 16 – cp.47-50

Chamamos atenção para a sensação de prolongamento exagerado com a profundidade horizontal empregada na palavra *mortem* que sobressai à percepção do pulso em toda a instrumentação, e o deslocamento harmônico em três semibreves consecutivas. Desta vez, é possível dizer que não há uma representação da eternidade divina, mas uma desconfiguração completa do compasso 2/2, uma vez que seguem três compassos consecutivos com a semibreve distanciando radicalmente o retorno dessa marcação rítmica. Basicamente, temos a referência da decomposição da afeição humana em contraste com a métrica binária (estrutura bem definida) e a perda de quantidade sonora pela indicação *piano* delineando o enfraquecimento de um *corpus* que será vencido pela morte.

Repete-se a formação sintática *usque ad mortem* a partir do 2º tempo do cp.50 com tratamento contrastante entre suas palavras (P.A.6). A palavra *usque* é apresentada com grande intensidade sonora através das inscrições de *sforzando* e *forte*, onde o compositor expressa sua vontade de dar um tom exclamativo ao seu tratamento. Também é evidente essa intenção quando observamos o salto anabático de oitava (*dó2-dó3*) nas vozes do órgão e baixo que se deslocam para notas agudas neste compasso. Com isso, reparamos ser a terceira repetição da palavra *usque* retomando a referência ao número da Santíssima Trindade de forma exclamativa, lembrando que essa morte tem como objetivo a união do filho com Deus (salto de oitava) e o santo espírito.

The image shows five staves of musical notation, each with the lyrics "tem, us _____ que". The first staff is marked with *sfz* and "P.A.6". The second and third staves are marked with *sfz* and *f* respectively. The fourth and fifth staves are marked with *f*. The fifth staff has a "3" and "6" below it, indicating a triplet and a sixteenth note.

Fig. 17 – cp.50-51

Segue o cp.52 com uma pausa geral separando a palavra *usque* do complemento sintático *ad mortem*, o que aumenta o teor dramático alimentando a expectativa do ouvinte (P.A.7). As palavras *ad mortem* completam o fragmento textual a partir do 2º tempo do cp.52 com contraste de intensidade sonora indicado por *piano* (*p*).

The image shows a musical score for five voices and organ. The voices are Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The organ part is at the bottom. The score is marked 'p' (piano) and 'P.A.7'. The lyrics are 'ad mor - tem.' The organ part shows chords: a 6th chord in measure 52, a 6th chord in measure 53, and a 3rd chord in measure 54.

Fig. 18 – cp. 52-54

3.3.4 Quinta-feira (cp.55-63)

A divisão musical que abordamos aqui se refere ao segundo recorte textual da obra, “*mortem autem crucis*”, e será analisada nos aspectos: duração sonora, rarefação/densidade sonora, e a correlação destes com o texto abrangido.

3.3.4.1 *Mortem, autem crucis* – mas morte de cruz (cp.55-63)

Nos dois compassos iniciais (55 e 56), o compositor opta pela omissão total das vozes de baixo e tenor até as respectivas entradas de tenor no compasso 57, e baixo no compasso 59. Também vemos a omissão do órgão de forma parcial com pausas de mínima nos 2º tempos destes dois compassos. O emprego do silenciamento das partes do baixo e do tenor por pausas de semibreve, e do órgão de forma parcial, contribui enfaticamente para a sensação de perda do corpo sonoro na instrumentação, ao mesmo tempo em que evidencia a vozes de contralto e soprano atuando parcialmente sozinhas nestes dois compassos (55 e 56). A referência tonal indica dó menor com o intervalo de terça menor entre *dó3* (contralto) e *mib3* (soprano). Chamamos a atenção para a pouca distância intervalar entre estas notas em coerência com a pouca quantidade de som da instrumentação.

Fig. 19 – cp. 55-63

O trecho delimitado no perímetro analítico 8 (P.A.8) é iniciado por estas duas vozes (contralto e soprano) e mostra uma característica forte e única da divisão musical presente: o uso de articulação *staccatissimo* em todas as vozes do coro para todas as utilizações das palavras “*mortem, autem*”. Este recurso de encurtamento da duração sonora se diferencia do uso de pausas, pois as notas são mostradas através pequenos “ataques” de som e não existe uma fração exata sobre a duração rítmica, ao contrário das pausas que estão relacionadas à duração de um pulso musical. Observamos que o efeito sonoro que este recurso causa é análogo com a estrutura sonora do soluçar humano, quando ocorre em pequenos e contínuos ataques de som num suspiro de pranto.

O número três se faz mais uma vez presente pela recorrente entrada de vozes em três etapas, dando a primeira com contralto, soprano e órgão, a segunda com tenor e a terceira com baixo. Também temos nos compassos 55-60 um número total de três repetições para as palavras “*mortem, autem*”, considerando o paralelismo entre as vozes do coro que cantam todas as sílabas sobrepostas com simetria rítmica perfeita, sem nenhuma defasagem silábica em nenhuma voz, o que causa absoluta clareza do texto. Este, por sua vez, repete enfaticamente as duas palavras “*mortem*” e “*autem*” causando um efeito de expectativa para a palavra “*crucis*” que encerra a sintaxe resultante no perímetro analítico 9 (P.A.9).

O discurso harmônico resulta na sensação de progressividade articulada através das entradas consecutivas de tenor (cp.57) e baixo (cp.59), saindo do original dó menor (cp.55) para lá bemol maior (cp.57) na entrada do tenor, e seguindo para fá menor com sexta (cp. 59) na entrada do baixo, seguindo com ré maior com sétima e baixo em fá sustenido (cp.60). O fato

que se destaca na formação harmônica é a presença da quarta aumentada no cp. 59 entre as vozes de tenor e soprano (*lab2* e *ré3*), e da quinta diminuta no cp.60 entre as vozes do baixo e do soprano (*fá sustenido 2* e *ré3*).

Por isso, o aspecto progressivo na movimentação harmônica se dá com a atuação das duas vozes que “esperavam” silenciadas e entram formando dissonâncias. Com esta da sensação de progressividade, fazemos a comparação com a “Via Sacra”: evento da Semana Santa que remete à meditação da paixão de Cristo no caminho para o calvário.

Na colocação da palavra *crucis* (P.A.9), há um contraste causado através dos artifícios de duração sonora, notado na mudança sonora de forma espontânea entre o *staccatíssimo* das palavras “*mortem, autem*” e as notas longas da palavra “*crucis*”. Na observância dos recursos empregados, podemos dizer que existe pretensão do compositor em gerar e amplificar a expectativa ao que se “diz”, até que seja concluída a formação sintática e o sentido musical da frase.

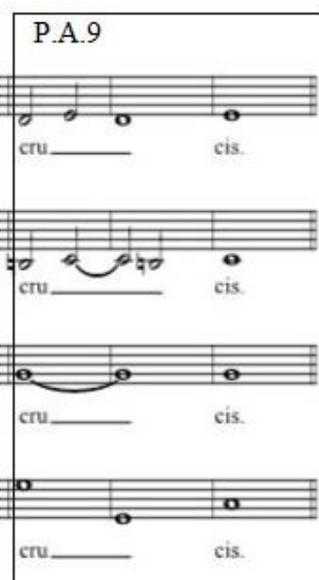


Fig. 20 – cp.61-63

3.3.5 Sexta-feira (c.64 – 82)

Na divisão final da obra adiciona-se o recorte textual com as frases *propter quod et Deus exaltavit illum et dedit illi nomen quod est super omne nomen*. Percebe-se que é a divisão com a maior quantidade de palavras, cuja a tradução “em razão disso, também Deus o exaltou e lhe deu o nome que está acima de todo nome” expressa a ideia de superação, exaltação, vitória e poder. Portanto, o significado textual por si só - entende-se, além dos elementos musicais - já demonstra grande oposição às divisões anteriores com as frases *Christus factus est pro nobis*

obediens usque ad mortem, mortem autem crucis: ele se fez Cristo obediente por nós até a morte, mas morte de cruz.

Seguimos com a análise desta terceira divisão de forma a perceber sua estruturação em duas partes, a primeira para o fragmento textual *propter quod et Deus exaltavit illum*, a segunda para *et dedit illi nomen quod est super omne nomen*.

3.3.5.1 *Propter quod et Deus exaltavit illum* - Em razão disso, também Deus o exaltou (cp.64-69)

Nessa parte, o compositor apresenta recursos de intensidade e potência sonora pretensiosos. Primeiramente, a utilização da inscrição *f* (*forte*) sobre o compasso inicial (64) e a preferência por acorde aberto - que aumenta o potencial harmônico - dão ainda mais preenchimento ao som resultante. Podemos perceber a abrangência de duas oitavas desta abertura harmônica na forma como estão dispostas as notas musicais do acorde inicial de dó menor: *dó2* – órgão e baixo, *sol2* - tenor, *mib3* – contralto, *dó4* – soprano.⁶⁵

The figure displays a musical score for measure 64, labeled '2 OITAVAS'. It features five staves: Soprano (top), Alto, Tenor, Bass, and Organ/Bass (bottom). The notes are: Soprano (D4), Alto (B3), Tenor (G2), Bass (D2), and Organ/Bass (D2). A vertical double-headed arrow indicates the two-octave span from D2 to D4. To the right, a photograph of a handwritten manuscript shows the same measure with a box highlighting the notes, and the word 'Propter' is written below.

Fig. 21 – cp. 64

Uma movimentação ascendente acontece por movimento melódico *anabático* nas partes do órgão e do baixo. De modo particular, predomina neste ponto uma sequência de notas mais

⁶⁵ Na demonstração, preferimos incluir (à direita) a imagem de uma das partes manuscritas (soprano) retirada da edição *fac-similar*, ao lado da imagem da edição que já empregávamos nas demonstrações anteriores: a edição *urtext*. O fato é que esta última não adota a inscrição *forte* (*f*) visível nas partes manuscritas para o mesmo momento musical, e que no nosso entendimento é importante elemento discursivo-expressivo no trecho analisado.

agudas nestas partes instrumentais, ao mesmo tempo em que se cantam as palavras *exaltavit illum* (o exaltou), enfatizando a expressão de triunfo presente nestas palavras e atribuindo-lhe valor especial com este recurso.

Pro-pter quod et De-us ex-al-ta-vit il-lum

Fig. 22 – cp.64-69

Outro fator relevante é a reapresentação do motivo rítmico 3 (MR3), desta vez recolocado por todo o trecho (cp.64-69) sem que haja outra variação rítmica, como uma espécie de “absolutização” da figura de mínima na condução musical de toda a instrumentação. Cada acorde está simetricamente encaixado em cada pulso, da mesma forma, cada sílaba sobre uma nota. A preferência por coincidir acordes e sílabas nos acentos métricos confere ao texto uma fluência e clareza, moderadamente mais rápida.

64

Pro-pter quod et De-us ex-al-ta-vit il-lum

Fig. 23 – cp.64-69

Concluimos que o compositor enfatiza radicalmente a vitória de Cristo sobre a cruz, dado que sua ascensão aos céus é representada por *anabasis* no baixo e no órgão, a simetria rítmica com figura de mínima conduzindo a instrumentação e a mudança de acordes como se “governasse” de forma única todos os sons sem outra intervenção rítmica representando a onipotência divina, anunciando a vitória sobre a morte a exaltação ao céu para o governo absoluto sobre terra. Além do mais, o caráter exclamativo dado na indicação *forte*⁶⁶ e a simetria do posicionamento silábico competem com a imagem de um orador em momento de êxtase de seu discurso, de forma que se destaque o *clímax*, o ápice, o ponto em que se exige do auditório a mais completa atenção.

3.3.5.2 *Et dedit illi nomen quod est super omne nomen* - E lhe deu o nome que está acima de todo nome (cp. 70-82)

A segunda parte demarca uma repentina mudança no caráter expressivo. Temos a clareza de sua “fronteira” com a parte anterior por dois elementos contrastantes mostrados no cp.70: a mudança para figura de semibreve nas vozes de tenor, contralto e soprano. Começa-se a frase *et dedit illi nomen quod est super omne nomen*, de forma que as sílabas mantenham a horizontalidade simétrica nas vozes do coro (sem antecipações ou atraso de sílabas) embora as notas sejam ritmizadas em mescla de semibreves e mínimas. Essa estruturação acontece sem nenhuma pausa ou hesitação, dando fluência horizontal à sonoridade.

Vemos também a insurgência de um movimento melódico descendente com mínimas que percorrem repetidamente nessa direção. As primeiras são apresentadas em um agrupamento de três figuras de mínima nas partes de órgão e baixo no 2º tempo do cp.70, onde se canta *et dedit*. Posteriormente, nas mesmas partes instrumentais no cp.74 há uma sequência de cinco notas descendentes na ordem invertida das cinco primeiras notas da escala de dó menor (*sol2-fá2-mib2-ré2-dó2*).

⁶⁶ Tornamos a lembrar: a indicação aqui citada não está presente na imagem da fig.23 referente à edição *urtext*. Entretanto, ela existe tanto nas partes manuscritas (anexos B) quanto na edição de Antônio Campos citada na introdução (Op. cit., nota 2, n.p.).

Fig. 24 – cp.73-82

Essa passagem porta as palavras *nomen quod est*, onde temos como núcleo a palavra *nomen*, que é seguida pela palavra *est* onde o órgão e o baixo realizam um salto anabático de 8ª justa ascendente no cp.76 saindo de *dó2* para *dó3*. Na sequência, um arpejo descendente da tríade de fá menor (*dó3-láb2-fá2*) onde se coloca a palavra *super* no cp.77. Ressaltamos o fato da nota *dó3* ser a mais aguda das partes graves em toda a obra, o que confere com a colocação expressiva desse arpejo junto a palavra *super*, traduzida com o sentido de “acima”. Entretanto, o compositor prefere não colocar a primeira sílaba “su” sobre a primeira nota do arpejo *dó3*, provavelmente para não deslocar a colocação silábica perfeitamente sobreposta em todas as vozes do coro, mantendo a coerência com sua intenção de perfeição simétrica textual. Por fim, ainda ocorre nestas partes instrumentais uma última sequência de saltos descendentes com três notas: *sol2-dó2-sol1* nos compassos 78-79.

Atribuímos tais recursos à possível ilustração do soberano Deus que reina de cima para baixo com essa repetição de movimentos descendentes, desta vez, expressando o contrário do afeto de humildade observado anteriormente (*catabasis*). Tal analogia, encontramos no trabalho de Robson Bessa Costa (2017, p.135) a partir da expressão textual *Tu ch'Imperi O sommo Re* (Tu que imperas, Ó sumo Rei) da cantata *Mondo non più* de Alessandro Scarlatti. Embora o elemento musical observado por este autor seja um salto descendente de 6ª expressando a majestade do Rei sobre a terra, há grande semelhança com a nossa observação sobre a frase *nomen quod est super omne nomen* (nome que está acima de todo nome) e a posição majestosa desse “nome” em relação à humanidade.

A palavra *nomen* fecha a divisão nos compassos 81 e 82⁶⁷, predominando as figuras de semibreve onde se põe os acordes de sol maior (cp.81) e dó menor (cp.82). Notamos ser a terceira repetição da palavra *nomen* nessa parte (cp.71-82), o que apresenta a citação do número da Santíssima Trindade, indicando à união de Deus em Cristo, e dando o repouso na tonalidade de dó menor.

⁶⁷ Considerando a antecipação na voz do tenor (cp. 80) apenas como uma extensão para esses dois compassos.

3.4 Análise geral

Durante esse capítulo foi exposto uma série de análises no intuito de por luz sobre a interseção significativa que ocorre entre o texto “*Christus factus est*” e a estrutura musical composta por Padre José Maurício. Os pontos de interseção observados relacionam a narrativa do texto com o emprego de alguns elementos musicais. Destes, destacam-se o movimento melódico catabático e anabático, a articulação rítmica, as pausas repentinas, a intensidade sonora e a representação da Santíssima Trindade. Portanto, José Maurício articula o texto em um mecanismo musical que estimula sensações e representações relativas ao drama da cena litúrgica. Assim, faz com que a significância do texto seja discursivamente reformulada e ganhe uma forma musical retoricamente expressiva na Obra *Christus factus est* CPM 193.

Capítulo 4

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O compositor José Maurício Nunes Garcia viveu uma vida de intimidade com a liturgia cristã, uma vez que exerceu o ofício de padre durante a maior parte de sua vida. A cidade do Rio de Janeiro, palco de sua história, era um local caracterizado pelos valores da fé cristã, marcados na devoção popular, nos elementos urbanos e políticos. Estes valores também marcaram a história de vida de José Maurício, testemunhados nos relatos sobre seus sermões, e principalmente na notável criação musical que o consagra como personagem ímpar na história da música brasileira.

Da investigação biográfica acerca de sua formação intelectual, destacamos o fato de que os estudos de língua latina, doutrina cristã e cantochão eram pré-requisito para a ordenação dos padres na época em que recebeu sua ordenação (1792). Embora não saibamos quais os conteúdos exatos integraram seu currículo estudantil, não descartamos a probabilidade desse fato ter contribuído para sua habilidade como compositor até o ano de 1798, ano mais provável para a criação da obra aqui analisada. Como vimos na análise detalhada da composição, José Maurício soube retirar virtudes retóricas do texto articulando sua significância litúrgica com sua expressividade musical.

Essa percepção se deu inicialmente com uma análise macroestrutural do discurso musical da obra em sua estrutura completa, onde foi possível apontar a existência do direcionamento expressivo e o contraste gerado entre as partes reservadas para cada dia litúrgico. Posteriormente, foi necessário averiguar as microestruturas que dispostas lado a lado conferem a expressão local de cada parte e sua intencional representação verossímil do que está sendo dito no texto, seja por frases, seja por sílabas ou palavras.

O levantamento histórico da retórica ao qual recorreremos, mostra que a fundamentação da retórica antiga nas épocas posteriores tem como principal referência aquela que foi teorizada por Aristóteles. Esta retórica, nos seus métodos e preceitos de aplicação, influenciou a arte do discurso na cultura ocidental, atravessando épocas e territórios, constituindo doutrinas e reinterpretações que fundamentaram - de modo especial - as artes. No que diz respeito à música, também influenciou os preceitos da música ocidental por séculos, tendo como objetivo principal a moção dos afetos dos ouvintes.

Este mesmo objetivo é descrito por Aristóteles que fundamenta no livro III da *Retórica*, formas de uso da metáfora e da pronúncia no discurso. A respeito deste último, o filósofo estagirita instrui:

A pronúncia assenta na voz, ou seja, na forma como é necessário empregá-la de acordo com cada emoção (por vezes forte, por vezes débil ou média) e como devem ser empregues os tons, ora agudos, ora graves ou médios, e também quais os ritmos de acordo com cada circunstância. São, por conseguinte, três aspectos a observar: são eles volume, harmonia e ritmo. (p.242).

Podemos fazer uma tradução musical dos elementos acima observados por Aristóteles. Dessa forma, observamos que a exploração de notas agudas, a nuance de intensidade sonora variando entre *forte* e *piano*, e a utilização de variadas figuras rítmicas, pretendem na obra *Christus factus est* CPM 193 uma estruturação que resulte em emoções sobre o texto litúrgico dando-o potencialização expressiva.

De outra maneira, observamos o modo como José Maurício considerou a origem (para Aristóteles, a prova) e a interpretação teológica do texto bíblico. Com isso, as formas de estruturação musical relacionadas com a semântica textual, mostram um discurso com partes expressivamente diferentes entre si. Esse processo resulta similar ao que descreve Aristóteles no tocante à origem das provas e a disposição das partes no discurso verbal (III, p.241).

Concluimos que a obra *Christus factus est* CPM 193 contém uma gama de conteúdos expressivos dispostos caprichosamente em forma de discurso musical, onde a anterior narração bíblica da Epístola de São Paulo é alegorizada em um processo de intervenção sonora. Desta forma as partes do texto, o significado das palavras e a semântica das fases, são representados em um quase “teatro sonoro” que implica a intenção persuasiva do compositor, fato que evidencia a preocupação que teve em mover o afeto dos ouvintes.

REFERÊNCIAS

- ACERVO CLEOFÉ PERSON DE MATTOS. Disponível em: < <http://www.acpm.com.br>>. Acesso em 30 out. 2019.
- ARISTÓTELES. **Retórica**; Livro III. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 2005.
- BARBOSA, Januário da Cunha. Necrológio (Nicrologia). **Jornal da Imprensa Imperial Nacional**. Rio de Janeiro, p.402-404, 30 abr. 1830. Disponível em: < http://www.josemauricio.com.br/JM_P_Bib.htm >. Acesso em: 30 out. 2019.
- BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica**: Musical-Rethorical Figures in German Baroque Music. Lincoln e London: University of Nebraska Press, 1997.
- BARTHES, Roland. A antiga retórica. In: ROLAND BARTHES. **A aventura semiológica**. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987, 265 p.
- BERNARDES, Ricardo. **José Maurício Nunes Garcia e a Real Capela de D. João VI no Rio de Janeiro**. [2001?]. Disponível em: < <http://www.livrosgratis.com.br> >. Acesso em: 30 out. 2019.
- COSTA, Robson Bessa. **A importância da oratória, da retórica e da Teoria dos afetos na gênese e na fruição lítero-musical das cantatas de Alessandro Scarlatti**. 2017. 1v. Tese (Doutorado) - Faculdade Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2017.
- CHRISTOVAM, Ozório Bimbato Pereira; MACHADO NETO, Diósnio. A Retórica no ambiente musical luso-brasileiro. **Anais da IV Semana de Música Antiga da UFMG - bizzarie alegórica**. Belo Horizonte, v. 1, p. 66-77, 2014. ISBN: 978-85-62707-58-2.
- CULLEN, Thomas Lynch. **Música Sacra**: subsídios para uma interpretação musical. Brasília: Musimed Ed. e Distr., 1983. 183p.
- DELOUVÈ, Fabien. Le choix du mode musical comme geste compositionnel poético-rhétorique des monodies accompagnées: l'exemple de Giulio Caccini (c. 1550-1618). **Études Épistémè**, n.18, 2010.
- ENTIMEMA. Dicionário Online de Português, 30 out. 2019. Disponível em:< <https://www.dicio.com.br>>. Acesso em: 30 out. 2019.
- ESTEVES, Cláudio Antônio. **A obra vocal “de capella” de padre José Maurício Nunes Garcia**: seis edições e seus elementos de escrita. 2000. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2000.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Problemas de prosódia no Ofício dos Defuntos a 8 vozes de José Maurício Nunes Garcia. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Org.). **Palavra Cantada – Ensaios sobre Poesia, Música e Voz**. 1.Ed., Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2008, v.1, p. 55-70.

GARCIA, José Maurício Nunes. Cântico Benedictus [CPM 14] Cântico Benedictus e **Christus factus est** [CPM 193]. Rio de Janeiro: Acervo histórico da BAN/EM: o.4120/v.3074, 3076 INM, 1798?, Música manuscrita, (8 partes), Biblioteca Alberto Nepomuceno-Acervo histórico.

GROVE, **Dicionário de Música**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1994.

HENRIQUE, Artur Rômulo Batista. José Maurício Nunes Garcia e a música colonial brasileira. **Sobre Ontens – Revista Eletrônica de História da FAFIUV**, 2013. ISSN 21761876. Disponível em: <<https://revistasobreontens.blogspot.com>>. Acesso em: 30 out. 2019.

HENRIQUE, Artur Rômulo Batista. “José Maurício ‘o homem, o padre e o mestre’”. **Sobre Ontens – Revista Eletrônica de História da FAFIUV**, 2015. ISSN 21761876. Disponível em: <<https://revistasobreontens.blogspot.com>>. Acesso em: 30 out. 2019.

JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA, **Christus Factus Est (1798)**. 1798. 1 partitura (5 p.). Coro e órgão. Edição Urtext.

JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA, **Christus Factus Est (CPM 193)**; 1798. 1 partitura (6 p.). Coro, órgão e contrabaixo.

LEMOS, Maya Suemi. Retórica e elaboração musical no período barroco. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.17, 2008, p. 48-53.

LIMA, Marcos Aurélio de. **A retórica em Aristóteles**: da orientação das paixões ao aprimoramento da eupraxia. Natal: IFRN, 2011. 140p.

MACHADO NETO, Diósnio. O discurso musical no Réquiem de Marcos Portugal através de um estudo comparativo das tópicas: circunstâncias históricas e contextos estilísticos. In: CRANMER, David. **Marcos Portugal**: uma reavaliação. Cranmer (coord.). Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012. p.379-395.

MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970.

MONTEIRO NETO, Antônio Campos. **O Rio de Janeiro na segunda metade do século XVIII**. Disponível em: < http://www.josemauricio.com.br/JM_P_Vid.htm> acesso em 02 de outubro de 2019.

MORAIS, A.O.; MAGALHÃES, G. P. **A autuação pastoral das Irmandades no centro do Rio**: séculos XIX e XX. Departamento de Teologia da Puc/Rio. [Pdf].

MULTIRIO – Empresa Municipal de Multimeios Ltda. Secretaria Municipal de Educação Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. **O centro do Rio no século XVIII**. Rio de Janeiro. Disponível em <<http://multirio.rio.rj.gov.br/index.php/estude/historia-do-brasil/rio-de-janeiro/51-a-cidade-no-tempo-dos-vice-reis/2452-o-centro-da-cidade-do-rio>>. Acesso em: 31 out. 2019.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e as obras do Padre José Maurício Nunes Garcia. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, 1856. Rio de Janeiro, tomo XIX 3º trim., p. 354-69. Disponível em <http://www.josemauricio.com.br/JM_P_Bib.htm>. Acesso em: 30 out. 2019.

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

SCHOENBORN, Ulrich. “Crucificado sob Pôncio Pilatos”: A Busca de Sentido na Interpretação da Morte de Jesus no Novo Testamento. **Estudos Teológicos**, 35(1):52-66, 1995.

SOARES, Eliel Almeida. Exemplos de figuras retóricas no 1º Responsório das Matinas e Encomendação de Defuntos, de José Maurício Nunes Garcia. **Rev. Tulha**, Ribeirão Preto, v. 3, n. 2, p. 75-94, jul.-dez. 2017.

SOARES, Eliel Almeida. **O Emprego da Retórica na Música Colonial Brasileira**. 2017. 533p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes /Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

SOARES, Eliel Almeida; MACHADO NETO, Diósnio. Figuras retóricas no Crux fidelis de José Marício Nunes Garcia. **XI Encontro de Musicologia Histórica Do colonial à Belle Époque**: contribuições para o conhecimento da musicologia luso-brasileira, Juiz de Fora, 21 e 22 de julho de 2016.

SOARES, Eliel Almeida; MACHADO NETO, Diósnio. Análise Retórica em Manoel Dias de Oliveira: Exemplos de Figuras Retórico-Musicais. Análise Retórica em Manoel Dias de Oliveira: Exemplos de Figuras Retórico-Musicais. **DAPesquisa**, v. 9, n.12, p.90-106, 2014. ISSN 1808-3129.

TAVARES, Thiago. A retórica e a educação musical no Brasil Colônia. **Anais do 12º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ**, 2013. ISSN 25253212. Disponível em: <<https://ppgm.musica.ufrj.br/anais-do-xii-coloquio-de-pesquisa-do-ppgm-ufrj/>>. Acesso em: 07 fev. 2020.

VALE, Victor. **A Chaconne para violino solo BWV 1004 de J.S. BACH**: as poéticas da persuasão. Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudo das Práticas Musicais – Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2011.

ANEXO A – *Christus factus est*: edição urtext

Christus factus est (1798)

196

Edição Urtext

Edição de Carlos Alberto Figueiredo José Maurício Nunes Garcia
(1767-1830)

Largo

Soprano
Chri - stus, Chri - stus, Chri - tus fa - ctus est

Alto
Chri - stus, Chri - stus, Chri - stus fa - ctus, fa - ctus est pro

Tenor
Chri - stus, Chri - stus, Chri - stus fa - ctus, fa - ctus est pro

Baixo
Chri - stus, Chri - stus, Chri - tus fa - ctus, fa - ctus est

Órgão
4 5 3 6 3

9

o - be - di - ens us - que ad mor -

no - bis o - be - di - ens us - que ad mor -

no - bis o - be - di - ens us - que ad mor -

o - be - di - ens us - que ad mor -

3 6 6 3 6 7 6 7 6 7 6 7 6 3 4 7 6 4 3 6 4

16

tem. Chri - stus, Chri - stus, Chri - stus fa - ctus, fa - ctus

tem. Chri - stus, Chri - stus, Chri - stus fa - ctus, fa - ctus

tem. Chri - stus, Chri - stus, Chri - stus fa - ctus, fa - ctus

tem. Chri - stus, Chri - stus, Chri - stus fa - ctus, fa - ctus

3 3 4 6 6 6 4 5

24

est pro - no - bis o - be - di - ens us - que ad mor - tem.

est pro - no - bis o - be - di - ens us - que ad mor - tem.

est o - be - di - ens us - que ad mor - tem.

est us - que ad mor - tem.

3 3 6 6 3 6 7 6 7 6 6 4 5 3

33

Chri - stus fa - ctus est pro

Chri - stus fa - ctus est pro

Chri - stus, Chris - tus fa - ctus est pro

Chri - stus, Chris - tus fa - ctus est pro no -

♯3 4 ♯4 6 3
2

41

no - bis o - be - di - ens us - que, us - que ad mor

no - bis o - be - di - ens us - que, us - que ad mor

no - bis o - be - di - ens us - que, us - que ad mor

bis o - be - di - ens us - que, us - que ad mor

6 7 ♯3 7 ♯6 ♯5 4 3 3
4

48

tem, us que ad mor tem.

tem, us que ad mor tem.

tem, us que ad mor - tem.

tem, us que ad mor tem.

tem, us que ad mor tem.

6 3 3 3 6 #6 6 3
4

55

mor-tem au-tem, mor-tem au-tem, mor-tem au-tem cru cis.

mor-tem au-tem, mor-tem au-tem, mor-tem au-tem cru cis.

mor-tem au-tem, mor-tem au-tem cru cis.

mor-tem au-tem cru cis.

mor-tem au-tem cru cis.

6 5 3 6 4 3 3
4

64

Pro-pter quod et De-us ex-al-ta-vit il-lum et de-dit il -

Pro-pter quod et De-us ex-al-ta-vit il-lum et de-dit il -

Pro-pter quod et De-us ex-al-ta-vit il-lum et de-dit il -

Pro-pter quod et De-us ex-al-ta-vit il-lum et de-dit il -

Pro-pter quod et De-us ex-al-ta-vit il-lum et de-dit il -

♭6 — ♭5 — 6 5
3 —

73

li no - men quod est su-per o - mne no - men, no - men.

li no - men quod est su-per o - mne no - men, no - men.

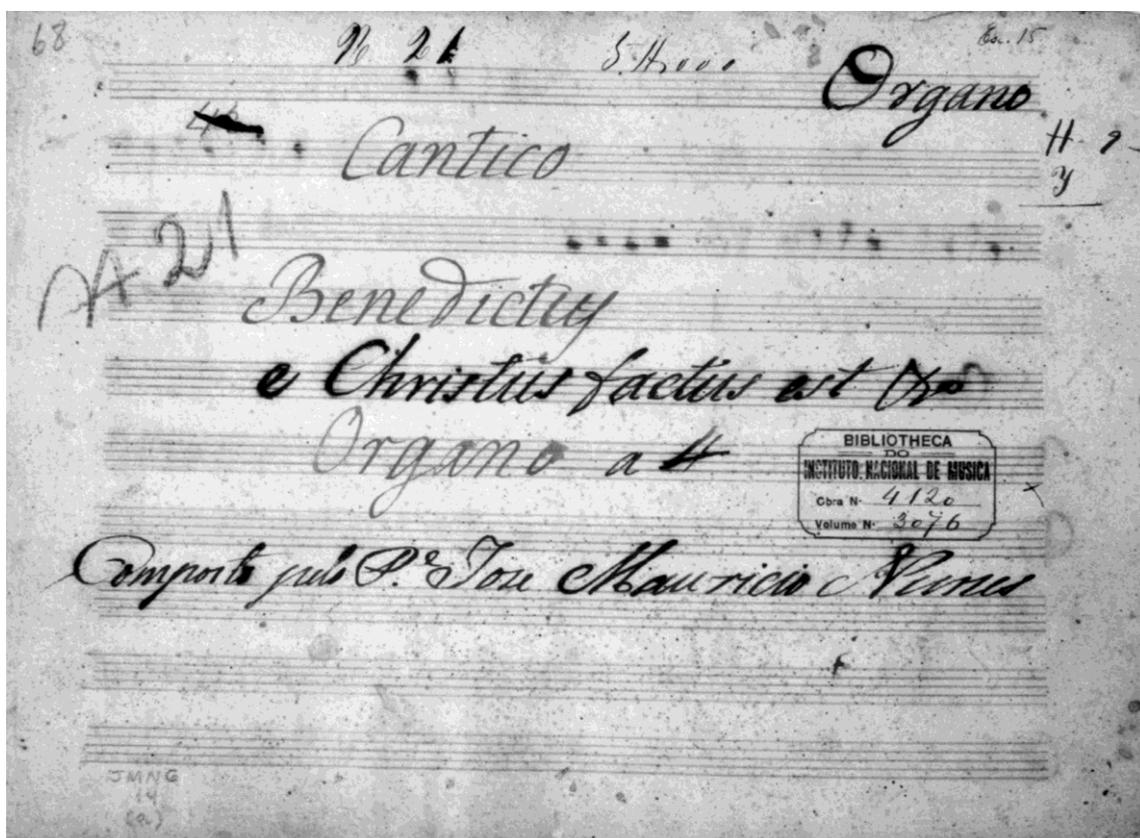
li no - men quod est su-per o - mne no - men, no - men.

li no - men quod est su-per o - mne no - men, no - men.

li no - men quod est su-per o - mne no - men, no - men.

3 ♯3 6 ♯6 3 6 4 ♯3 7 4 ♯3 3

ANEXO B – Partes manuscritas da obra: *Christus factus est* (fac-similar)



Quarta Circa Quinta e Sexta

Largo

chry ty # fa - chy est.

o be - di ery us que ad mor - tem

chry ty # fa - chy # est pro

no - bis o be di ery us que ad mortem chry

ty fa - chy est. pro nobis o be di ery us que

us - que ad mor - tem us que ad mor - tem mor

ti - altem # Cru - cy Propter

quod et De us ex al - tit il lu - et ve dit il li

no men quod est. Super om ne no men - no men

Segue Misericordia

8.º 9.º 5.º 6.º 4.º me sol

Largo

chry ty # chry - ty fa - chy #

est Pro - Ab - bis o be di ery us - que ad mor -

tem chry ty # fa - chy fa -

chy ut pro - no - bis o be - di ery us - que ad

mortem chry ty fa - chy est. pro nobis o

be di ery us que us que ad mor - tem us

que ad mor - tem mortem autem # mortem

autem Cru - cy Propter quod et De us ex al - tit

il lu - et ve dit il li no men quod est. Super om ne

no men no men

No 2. 5. 6. 7.

Largo

chry sty #. #. fa-ctus factus
 est pro no-bis obe-di-ens us-que
 ad mor-tis chry sty #. chry sty factus fa-
 ctus est. o-be-di-ens us-que ad mor-
 tem chry sty chry sty factus est. pro no-bis o-
 be-di-ens us-que ad mor-tis us-que ad mor-
 tem us-que ad mor-tis in te-
 ru-cis propter quod deus ex al-tis sit il-lu-s
 et de-dit il-li no-men quod est su-per om-ne no-
 men no-men

No 2. 5. 6. 7.

Largo

chry sty #. chry sty fa-ctus #.
 est. o-be-di-ens us-que ad mor-tis
 chry sty #. chry sty fa-ctus #. est.
 us-que ad mor-tis chry sty #. fa-
 ctus est pro no-bis obe-di-ens us-que ad mor-
 tem us-que ad mor-tis in te-
 ru-cis propter quod deus ex al-tis sit
 il-lu-s et de-dit il-li no-men quod est su-
 per om-ne no-men no-men

